

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

UMI

A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA

NOTE TO USERS

The original manuscript received by UMI contains pages with slanted print. Pages were microfilmed as received.

This reproduction is the best copy available

UMI



Université d'Ottawa • University of Ottawa

L'écriture poétique au féminin en Afrique noire francophone (1965-1993).

Spécificités et originalités

par

© Angèle Ouédraogo-Bassolé

Département des lettres françaises

Faculté des Arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph.D.

Ottawa-Mai 1997



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-28366-6

Canada

À Cathy, Papa et Babeth!

Quelque part,

au fond de nous,

les chants du souvenir

auront toujours le goût amer de l'absence.

L'écriture poétique au féminin en Afrique noire francophone (1965-1993).

Spécificités et originalités

Résumé .

Longtemps considérées comme les grandes absentes de la scène littéraire africaine, les écrivaines africaines s'imposent de plus en plus et veulent faire entendre leurs voix. Après une présence-absence de trois décennies, elles revendiquent la place qui leur revient et s'insurgent contre le silence qui règne autour de leur travail de création dans un contexte socio-culturel fait de tabous, de traditions et de pratiques hostiles. Nous nous proposons dans cette thèse d'examiner les voies qu'empruntent des poétesses de trois pays africains francophones au sud du Sahara et de faire ressortir les grandes tendances de leurs écritures rebelles.

La sociocritique, au moyen de la notion du discours social, est une méthode tout indiquée pour appréhender une telle écriture dont le fondement principal est une lutte permanente : lutte identitaire, lutte de reconnaissance de leur création, lutte de survie dans un monde d'hommes. Comment le social s'articule-t-il dans les textes de ces poétesses? Quelle est la portée sociale de ces textes? Telle est la double question à laquelle nous essaierons de répondre à travers l'étude de quelques uns de leurs recueils. Nous dégagerons les caractéristiques essentielles de l'écriture poétique de ces femmes africaines qui ont dû briser des tabous considérables pour accéder à l'écriture. L'écriture apparaît aux yeux de ces femmes comme une véritable arme de combat. Elle leur permet de réduire un peu plus chaque fois l'espace infernal et sournois du silence. Leur parole se fait démiurgique et l'écho de leurs voix, percutant. C'est à la découverte de ces Prométhées nouvelles venues d'Afrique que nous vous convions à travers cette thèse.

Remerciements

Je voudrais commencer par remercier l'Université d'Ottawa et l'ACDI qui m'ont permis de mener à bien cette recherche grâce à leur programme conjoint de bourse ainsi que le département de Lettres françaises qui m'a accueillie.

Du début à la fin de cette thèse, il y a eu la complicité agissante d'Yvon et d'Eddy: leur soutien, leur patience et leur grande compréhension ont été mon stimulant. Je suis reconnaissante à ma famille et à tous mes amis d'ici et d'Afrique qui m'ont encouragée de leurs bons mots et de leurs conseils. À mon frère Benjamin qui m'a procuré toute la documentation nécessaire, à Jean Rochon qui a trouvé du temps pour corriger ce texte, je dis infiniment merci.

Comment oublier la disponibilité constante de mon directeur, M. Robert Yergeau dont l'oeil averti d'éditeur, la rigueur et la minutie n'ont jamais fait défaut tout au long de la rédaction de ce travail? J'ai aimé travailler avec le professeur à qui rien n'échappait et avec le poète qui a partagé ma passion des mots.

De Kingston à Yaoundé, en passant par Hamburg et Ottawa, je l'ai poursuivi de mes questions incessantes auxquelles il s'est toujours prêté de bonne grâce. Je voudrais remercier le Professeur Ambroise Kom qui m'a appris à conjuguer le verbe espérer au présent.

Introduction

La littérature africaine sub-saharienne commence à émerger autour des années 1920-1930. Année marquée par les courants tumultueux de la Harlem Renaissance, puis de la Négritude, 1930 restera dans les annales de l'histoire littéraire africaine comme l'année de naissance de cette expression culturelle venue d'ailleurs; dans le quartier latin de Paris, des étudiants noirs issus des quatre coins du continent africain et des Antilles se mettent à publier des poèmes et des essais qui expriment leur rage face au racisme et à l'occupation de leurs pays par les colonisateurs. Virulente, émouvante, leur écriture impressionne et interpelle des intellectuels français surtout qui décident d'appuyer leur cause en leur offrant l'accès à leurs organes de publication: les premières pages de la littérature africaine s'ouvrent ainsi.

Résolument orientée vers le militantisme, cette littérature ne cessera jamais de se mettre au service de la défense des libertés collectives en dénonçant les exactions coloniales, les désillusions des indépendances, le balbutiement des états-nations et l'avortement des démocraties. Toujours dans la turbulence, l'histoire des sociétés africaines a été une réelle tragédie qui ne semble pas vouloir s'arrêter. Les écrivains seront, par voie de conséquence, les témoins privilégiés de cette tragédie qui se joue au quotidien. Par leurs écrits, ils s'impliquent socialement en prônant l'avènement d'une société où l'arbitraire ne devra plus être la règle. Leurs oeuvres reflètent leur vision du monde et

s'inscrivent au coeur des préoccupations de leurs compatriotes. Les enjeux sociaux deviennent, de ce fait, la base de leur art et demeurent toujours actuels. La conception traditionnelle de l'art au sein de leurs sociétés étant de nature fonctionnelle, ils ne seront pas en décalage par rapport à elle et leur travail sera considéré comme un prolongement naturel de celui des griots, pour la préservation du patrimoine culturel. L'oralité se mêle à l'écrit, créant ainsi une écriture originale dans laquelle l'humour et la dérision se disputent la palme.

De 1930 à 1964, la littérature africaine reste, dans son ensemble, exclusivement masculine. Ce n'est qu'à partir de 1965-1966 que la Sénégalaise Annette M'Baye d'Ermeville signe les premières oeuvres poétiques de femme africaine avec ses recueils, *Poèmes africains*¹ et *Kaddu*². Auparavant, deux Camerounaises, Marie-Claire Matip et Thérèse Kuoh-Moukoury s'étaient fait remarquer avec des romans³. Ces publications éparses ne permettent peut-être pas encore de susciter l'attention de la critique. Mais à partir de 1970, d'autres femmes du Mali, du Sénégal, de la Côte d'Ivoire, du Zaïre, du Cameroun et du Gabon s'ajoutent aux précédentes avec des essais, des romans, des poèmes, des pièces dramaturgiques. Le corpus commence à s'étoffer, des noms s'affirment mais c'est encore le silence du côté de la critique.

1 Annette M'Baye d'Ermeville, *Poèmes africains*, Paris, Centre d'art national français, 1965, 20 p.

2 *Idem*, *Kaddu*, Dakar, NEA, 1966, 29 p.

3 Marie-Claire Matip, *Ngonda*, Paris, Bibliothèque du jeune Africain, 1958, 47 p.; Thérèse Kuoh-Moukoury, *Rencontres essentielles*, Yaoundé, Clé, 1969, 127 p.

En 1980, Arlette Chemain-Desgranges analyse l'image des femmes dans le roman africain⁴ et ne mentionne aucune de ces femmes écrivains. Elle insiste plutôt sur leur silence alors que Nafissatou Diallo, Aoua Kéita, Aminata Sow Fall et Mariama Bâ s'étaient déjà illustrées autant en Afrique même que sur la scène internationale avec leurs différents romans⁵ tandis que Kiné Kirama Fall faisait une entrée remarquable dans le cercle poétique ouvert par Annette M'Baye d'Erneville qui confirmait son talent avec de nouveaux recueils⁶. L'image de la femme africaine qu'analyse Desgranges est celle vue par les romanciers, puisqu'elle affirme que les romancières n'existent pas : «Il n'existe pas de femme, à l'heure actuelle, qui ait pensé sa propre condition et donné à sa réflexion la forme d'une fiction⁷ .»

Partant de cette insuffisance de l'analyse de Desgranges, Kembe Milolo montre au contraire à travers son étude⁸ qu'une écriture féminine africaine existe. Elle fonde son analyse sur des romans écrits par des femmes africaines entre 1976 et 1984 et remarque que les romancières peignent un nouveau por-

4 Arlette Chemain-Desgranges, *Émancipation féminine et roman africain*, Abidjan, NEA, 1980, 350 p.

5 Respectivement de Nafissatou Diallo, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaraise*, Dakar, NEA, 1975, 133 p.; Aoua Kéita, *Femme d'Afrique*, Dakar, NEA, 1975, 397 p.; Aminata Sow Fall, *Le Revenant*, Dakar, NEA, 1976, 127 p.; *La Grève des battû*, Dakar, NEA, 1979, 131 p.; Mariama Bâ, *Une Si longue lettre*, Dakar, NEA, 1979, 131 p.

6 Kiné Kirama Fall, *Chants pour la rivière fraîche*, Dakar, NEA, 1975, 64 p.; *Les Élans de grâce*, Yaoundé, Clé, 1979, 75 p.; Annette M'Baye d'Erneville, *Chanson pour Lalty*, Dakar, NEA, 1976, 16 p.

7 Arlette Chemain-Desgranges, *op. cit.*, p. 23.

8 Kembe Milolo, *L'Image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Fribourg, Éditions universitaires, 1986, 328 p.

trait de la femme africaine très éloigné de celui dressé précédemment par les romanciers africains, les sociologues ou les ethnologues étrangers en mal d'exotisme. Ce nouveau portrait rend compte des injustices sociales subies par les femmes, dénonce les traditions féodales. En situant le contexte d'émergence de cette littérature féminine, Kembe Milolo donne quelques explications sur le statut social des femmes, leur retard dans la scolarisation, l'obligation qui leur était faite de se marier très tôt et de fonder une famille (elle cite pour cela, en se basant sur le témoignage du préfacier Senghor, l'exemple de la poétesse Kiné Kirama Fall qui a dû quitter l'école à 14 ans pour se marier). En outre, elle fait une incursion du côté de la poésie et indique quelques noms dont Kiné Kirama Fall et Annette M'Baye d'Erneville. Elle mentionne également des dramaturges, des essayistes et des historiennes. Elle considère 1976 comme la date de naissance de l'écriture féminine et justifie son choix du roman par le fait qu'elle considère ce genre comme celui propre à décrire les sentiments des femmes :

La transposition des sentiments et des sensations en matière littéraire ne peut se faire, pour ces femmes, que dans un domaine concret : le genre le plus libre, qu'aucune règle formelle ni aucune limite n'entravent, c'est-à-dire le genre romanesque dans lequel les femmes auteurs laissent libre cours à leur émotion. La romancière ne se contente pas seulement de suggérer, de transposer ou d'expliquer ce qui existe comme le fait la poétesse, mais elle énonce, décrit et parle comme les femmes qu'elle côtoie [...]. Les femmes de lettres ont trouvé dans ce

genre littéraire un terrain favorable à l'expression de leur sensibilité et de leur imagination⁹.

Kembe Milolo consacre quatre chapitres à l'image de la femme telle que la dépeignent les romanciers. Les femmes décrites sous la plume des romancières africaines sont des femmes modernes, petites-bourgeoises exerçant des activités professionnelles, occupant des fonctions politiques, tenant un rôle social différent de celui qu'elles avaient auparavant. Cependant, les thèmes du mariage, de la polygamie, de la stérilité, de la maternité et de la prostitution demeurent présents. C'est sur ce constat que Kembe Milolo termine son étude qui a ouvert la voie à un regard féminin sur des oeuvres de femmes. Sa démarche constitue une première: l'intérêt de son analyse critique réside dans le fait d'avoir montré la représentation de l'image des femmes africaines par d'autres femmes africaines, et d'avoir permis ainsi de faire connaître un corpus ignoré, dont la critique, dans son ensemble, n'avait pas fait grand cas. Par son travail, elle a valorisé celui des romancières et jeté les bases d'une critique féministe sur une littérature émergente, celle des femmes. Cependant, son étude comporte certaines faiblesses notamment la trop grande importance accordée au regard des romanciers sur la femme africaine (4 chapitres), ce qui a créé un déséquilibre énorme dans la partie qui devrait être la plus intéressante et la plus élaborée, celle relative à l'image des femmes vue par les romancières elles-

⁹ *Ibid.*, p. 50.

mêmes (2 chapitres). En fin de compte, cette partie centrale se borne à un survol des différents types de femmes que les romancières ont mis en scène sans une analyse approfondie de leur état d'âme, de leur rôle véritable dans les nouvelles dimensions de la société qui se dessine ni des incidences de leur intrusion dans la sphère sociale. Il est également dommage que dans une étude visant à montrer l'image nouvelle des femmes, l'auteur reprenne certaines thèses pour le moins discutables sans montrer en quoi elles se justifient : «De par sa valeur littéraire, aucune romancière n'égale Mongo Beti¹⁰. Pourquoi avons-nous choisi dès lors de parler du roman et non d'une autre forme de récits telle que la prose ou la poésie?» À cette question qu'elle se pose elle-même, elle répond : «Les critères retenus pour la sélection des genres portent simplement sur le nombre d'ouvrages existants. Malgré le nombre restreint des femmes qui écrivent, les romans sont dans l'ensemble plus nombreux que les écrits d'autres genres.¹¹ » Elle fait une autre affirmation qui détruit, de notre point de vue, toute la pertinence de son approche : «Si la femme écrivain a joui d'un réel succès, c'est en tant que femme¹². » Nous n'adhérons pas à cette thèse car le fait d'être femme ne saurait être un gage de succès littéraire et ce critère ne doit pas être retenu pour justifier le rayonnement de la littérature écrite par des femmes. Les femmes qui écrivent n'ont pas eu du succès parce qu'elles sont

¹⁰ *Ibid.*, p. 49

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Kembe Milolo, *op. cit.*, p. 55.

des femmes mais bien à cause de la valeur littéraire de leurs oeuvres et de leurs qualités intrinsèques. Jean-Marie Volet insiste ainsi sur les qualités de ces oeuvres :

C'est surtout le petit groupe de romancières africaines, qui après avoir rejoint le groupe des «élus» et s'être hissé au firmament de la réussite littéraire, nous semble riche de promesses pour l'avenir. Il y a vingt ans à peine, personne ne semblait avoir remarqué l'absence des romancières africaines et personne ne semblait particulièrement s'offusquer de la domination du monde des livres par les écrivains masculins. De nos jours, les Africaines font partie de plein droit du monde des belles lettres. Certes, elles sont encore largement minoritaires par rapport aux hommes et loin de figurer dans les programmes universitaires comme elles le mériteraient.¹³

Madeleine Borgomano publie, elle, en 1989, une étude relative au même sujet que celui de Kembe Milolo¹⁴ mais elle se limite à une simple classification des différents types de femmes dressés par les romancières surtout, bien qu'elle mentionne également la poésie et le théâtre. Son travail contribue néanmoins à renforcer la problématique d'une existence d'un corpus d'oeuvres de femmes et situe quelque peu les contextes d'émergence d'une parole féminine.

Jean-Marie Volet va beaucoup plus loin en étudiant une nouvelle problématique dans les romans des femmes : l'idée du pouvoir surnaturel. Il

13 Jean-Marie Volet, *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1992, p. 9.

14 Madeleine Borgomano, *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone*, Abidjan, CEDA, 1989, 350 p.

constate que le traitement de ce sujet par les femmes diffère de celui des romanciers.

À partir de 1994, la critique se fait effervescente et les études sur les femmes se multiplient¹⁵. Même les anthologies, qui, jusque-là, à part quelques rares exceptions, étaient silencieuses sur le corpus des femmes, commencent à leur ouvrir leurs pages. Ainsi, l'*Anthologie des littératures francophones d'Afrique de l'ouest*¹⁶ (publiée à l'initiative d'un groupe de professeurs africains sous la direction de Jean-Louis Joubert) leur consacre une rubrique («Littérature et regard des femmes¹⁷») d'une page dans laquelle sont présentées dans un survol très rapide «les images de la femme africaine dans les années 70», «les premières voix féminines» et «la présence féminine». Dans cette dernière sous-rubrique, il est fait mention de onze romancières et de quatre poètes dont trois de notre corpus. En outre, dans la présentation par pays, au moins une auteure est citée. Cela constitue un progrès énorme depuis le *Dictionnaire* d'Ambroise Kom¹⁸ et si l'on compare avec les anthologies pré-

15 Irène Assiba d'Almeida, *Francophone Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*, Gainesville, University Press of Florida, 1994, 222 p.; Sonia Lee, *Les Romancières du continent noir*, Paris, Hatier, 1994, 195 p.; Odile Casnave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, 349 p.; Adrien Huannou, *Anthologie de la littérature féminine d'Afrique noire francophone*, Abidjan, Bognini, 1994, 350 p.

16 Jean-Louis Joubert (sous la direction de), *Littératures francophones d'Afrique de l'ouest Anthologie*, Paris, Nathan, 1994, 255 p.; (dans l'édition de 1992, *Littérature francophone Anthologie*, Paris, Nathan, 1992, 448 p., figurent Mariama Bâ et Véronique Tadjo).

17 *Ibid.*, p. 195.

18 Ambroise Kom (sous la direction de), *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française. Des origines à 1978*, Sherbrooke, Naaman, 1983, 671 p.

cédentes qui faisaient très peu de place aux femmes. En effet, l'Anthologie de Paul Dakeyo, malgré le titre englobant¹⁹, ne mentionne qu'une poétesse d'Afrique au sud du Sahara, Kiné Kirama Fall. Celle de Lilyan Kesteloot²⁰ ne fait mention d'aucune poétesse dans le chapitre consacré à la poésie. Mariama Bâ et Aminata Sow Fall sont néanmoins représentées pour le roman. Si Pius Ngandu Nkashama indique dans *Littératures africaines de 1930 à nos jours*²¹ des noms de romancières (du Gabon, du Sénégal et du Cameroun) et de poétes- ses (du Zaïre et du Congo), il semble oublier les Sénégalaises qui n'apparaissent nulle part. D'une manière générale, la plupart des récentes études sur l'écriture des femmes sont réservées exclusivement au roman. Ce qui justifie notre choix pour la poésie mais en même temps fait ressortir le problème de la documentation. En effet, Dorothy Blair²² est la première à signaler la présence des poétesses sénégalaises Annette M'Baye d'Erneville et Kiné Kirama Fall. Elle considère Annette M'Baye d'Erneville comme la pionnière de la littérature sénégalaise au féminin et parle brièvement des thématiques de leurs recueils; c'était en 1984. En 1989, Ingse Skattum²³ développe un peu

¹⁹ Paul Dakeyo, *Poésie d'un continent*, Paris, Silex, 1984, 534 p.

²⁰ Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. La littérature de 1918 à 1981*, Allier, Marabout, 1987, 478 p.

²¹ Pius Ngandu Nkashama, *Littératures africaines de 1930 à nos jours*, Paris, Silex, 1984, 672 p.

²² Dorothy Blair, «After Independance, the First Twenty Years. New Themes, New Names», *Senegalese Literature. A Critical History*, Boston, Twayne Publishers, 1984, pp. 94-141 (pour la poésie, voir pages 107 à 110).

²³ Ingse Skattum, «Thèmes de la poésie féminine de la littérature africaine d'expression française», *Narcisse*, n° 9, 1989, pp. 149-170.

plus cette perspective en l'élargissant aux autres poétesses de la sphère africaine francophone; Renée Larrier²⁴ s'intéresse à trois poétesses sénégalaises et reprend en grande partie les remarques et conclusions de Blair. Ce n'est qu'en 1993 que Claudia Ortner²⁵ consacre un article au poème *Latérite* de Véronique Tadjou, où elle se penche sur la problématique du discours amoureux et identitaire. Dans son introduction, elle situe les débuts de la littérature écrite par les femmes dans les années 1970 pour la partie anglophone et les années 1980 pour la partie francophone alors que pour ces deux régions, les premiers écrits se manifestent respectivement en 1966 et en 1965. Elle affirme par ailleurs que les premières auteures sont des romancières; or, c'est par la poésie que s'affirme cette écriture comme cela a été le cas pour l'ensemble de la littérature africaine. Toutefois, son étude est intéressante, même si elle comporte des comparaisons étranges avec l'oeuvre de Camus. De fait, nous ne nous en servons guère étant donné que nous analysons le recueil de Tadjou sous la perspective de la quête initiatique et que l'auteure fait des assertions que nous estimons gratuites et non fondées. En effet, commentant la strophe de la p. 47²⁶,

24 Renée Larrier, «Les femmes-poètes du Sénégal», *Présence Francophone*, n° 36, 1990, pp. 45-56.

25 Claudia Ortner, «Homme nénuphar. Discours amoureux et discours identitaire dans le poème *Latérite* de Véronique Tadjou», *Gros-plan sur les femmes en Afrique*, Bayreuth, Bayreuth African Studies Series, 1993, pp. 7-16.

26 Il faut

Que tu repartes
Sur le chemin des dieux
Car tu es homme
A faire jaillir les sources.

elle rapproche sa signification d'une pratique animiste qui a cours en Afrique de l'ouest²⁷. Néanmoins, l'initiative est louable dans la mesure où elle constitue la plus récente étude sur ce recueil. À part ces brefs articles, il n'y a absolument rien sur la poésie féminine africaine. L'article d'Alioune Touré²⁸ parle des romancières sénégalaises Aminata Sow Fall, Nafissatou Diallo et Mariama Bâ. Irène Assiba d'Almeida évoquait le projet d'une anthologie²⁹ mais celle-ci ne semble pas encore prête.

Ce problème de l'absence de documentation relative à la poésie s'avère semblable pour la méthode que nous utilisons dans notre analyse, la sociocritique. La plupart des études ayant appliqué cette méthode se sont basées sur le roman. La fortune du roman par rapport à la sociocritique s'explique en partie par l'héritage marxiste de cette dernière et sa dette envers Lukács, Adorno et Sartre mais aussi par le fait que la poésie est considérée comme un genre qui se prêterait moins bien à une investigation sociologique. Pourtant, Michel Biron a

27 «La réponse qui est donnée fait allusion à une vocation religieuse qui existe comme institution dans la pratique animiste en Afrique de l'ouest, où quand les signes d'une telle vocation sont confirmés par le prêtre-devin ou la prêtresse, le néophyte entre dans un couvent où il doit subir l'initiation dans les pratiques et le savoir de cette religion (ce qui peut durer trois ans)» *Ibid.*, p. 11.

28 Alioune Touré, «Ces femmes qui écrivent», *Amina*, n° 93, 1980, p. 26.

29 «Je suis en train de préparer une anthologie de poésie de femmes africaines [...] Je trouve la critique littéraire ainsi que la poésie peu développée en Afrique. On travaille beaucoup sur le roman, un peu moins sur la nouvelle et le théâtre, mais pour une raison obscure, la poésie est laissée de côté. J'ai également constaté que même dans les anthologies les plus importantes, les plus sérieuses, les femmes font figure de parents pauvres», *Amina*, n° 299, mars 1995, p. 54.

montré dans une étude³⁰ qu'une telle perspective était envisageable. En outre, Pierre Popovic a appliqué cette théorie dans son étude des discours poétiques au Québec de 1948 à 1953³¹ et nous nous en inspirerons pour notre thèse. Nous nous proposons d'examiner les voies qu'empruntent les poétesses de trois pays africains francophones au sud du Sahara (Burkina Faso, Côte d'Ivoire, Sénégal) et de faire ressortir les grandes tendances de leurs écritures rebelles. La sociocritique, au moyen du discours social et de la rhétorique, nous est apparue comme une méthode tout indiquée pour appréhender une telle écriture dont le fondement principal est une lutte permanente : lutte identitaire, lutte de reconnaissance de leurs créations, lutte de survie dans un monde d'hommes. Comment le social s'articule-t-il dans les textes de ces poétesses? Quelle est la portée sociale de leurs textes? Telle est la double question à laquelle nous essaierons de répondre à travers l'étude de quelques-uns de leurs recueils.

C'est au Sénégal que nous avons retenu le plus grand nombre de poétesses et d'oeuvres : quatre poétesses, six recueils publiés entre 1965 et 1984; des thématiques touchant les croyances religieuses, les traditions, les enfants, les conditions des femmes, l'amour, la vie de couple, en somme presque tous les aspects de la vie en société.

30 Michel Biron. «Sociocritique et poésie : perspectives théoriques». *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, pp. 11-24.

31 Pierre Popovic, *La Contradiction du poème. Discours social et poésie au Québec de 1948 à 1953*. Candiac, Les Éditions Balzac, coll. «l'Univers des discours», 1992, 455 p.

D'Annette M'Baye, nous avons d'abord *Poèmes africains*³² : ce recueil porte le même titre que la première version du recueil de Fodeba Kéita³³. La thématique principale du recueil d'Annette M'Baye (comme le titre le laisse deviner) tourne autour de l'Afrique, évoquée à travers ses valeurs culturelles, ses rites, le quotidien de ses populations («Kassacks», «Labane»). La vie y est présente («Berceuse», «Esquisse»), la mort aussi («Requiem», «In memoriam»), de même que la douleur et la nostalgie (poèmes sans titre). La poétesse chante à travers ce recueil son amour pour son continent, célèbre l'espoir des indépendances nouvellement acquises («Indépendance») et rend hommage à son institutrice qui a été un modèle inspirant de sa carrière («Témoignage»). Son second recueil *Kaddu*³⁴ qui signifie «paroles» est une reprise ou une mise à jour du premier recueil («Kassack») : dédié à son fils et évoquant le rituel de la circoncision que la poétesse compare aux douleurs et aux joies de l'enfantement; «Labane» : la perte de virginité subie dans le cadre des mariages imposés, «Indépendance», «Berceuse», «Esquisse», etc.). C'est le titre qui change, les poèmes sont datés et dédiés à des personnes identifiées. Nous avons également Kiné Kirama Fall, la poétesse qui inaugure une nouvelle thématique dans la poésie africaine avec ses deux recueils *Chants de la rivière*

32 Annette M'Baye d'Erneville, *Poèmes africains*, Paris, Centre national français, 1965, 20 p.

33 En effet, la version publiée en 1950 a comme titre *Poèmes africains*, celle de 1965 est rebaptisée *Aube africaine* et c'est cette version qui semble avoir été définitivement retenue par la critique.

34 Annette M'Baye d'Erneville, *Kaddu*, Dakar, Imprimerie Amadou Diop, 1966, 29 p

*fraîche*³⁵ et *Les Élans de grâce*³⁶ qui traitent en effet exclusivement de l'amour sensuel et de la religion par le biais de la nature complice («L'Assaut des vagues», «Le Vent fougueux», «La Voix de la mer»).

Ndèye Coumba Mbengué Diakhaté, avec son recueil *Filles du soleil*³⁷, apparaît très proche d'Annette M'Baye d'Erneville. Tout comme elle, Ndèye Coumba Mbengué Diakhaté célèbre l'Afrique («Le Secret du griot», «Afrique-cœur»), parle de la mélancolie («Le Rire volé», «Nostalgie», «Loin pays», «Tristesse»), de la mort («Veuve ce jour», «Jeune femme morte», «Soupir de l'orphelin»), des enfants («Supplique pour les petits») mais elle approfondit plus que la première le thème de la condition sociale des femmes («Ceinture d'amour», «Racine de vie», «À toutes les mères», «L'aveugle-mère», «Mirage», «Tu n'es qu'une femme», «Négresse en laisse», «Deux négresses», «Libération»). C'est presque la thématique de *La danse des fleurs*³⁸ de sa compatriote Ndèye Nianga M'Baye où l'image de l'Afrique est omniprésente («Tam-tam»).

De la Côte d'Ivoire, nous avons choisi deux auteures avec trois oeuvres publiées entre 1983 et 1993; nous retrouvons les mêmes thèmes à la différence qu'est amorcée ici, de façon plus vive et directe, une réflexion autour de la

35 Kiné Kirama Fall, *Chants de la rivière fraîche*, Dakar, NEA, 1975, 64 p

36 *Idem*, *Les Élans de grâce*, Yaoundé, Clé, 1979, 75 p.

37 Ndèye Coumba Mbengué Diakhaté, *Filles du soleil*, Dakar, NEA, 1980, 42 p

38 Ndèye Nianga M'Baye, *La Danse des fleurs*, Dakar, NEA, 1984, 40 p

création des femmes, de l'identité féminine; la problématique de l'écriture féminine et le questionnement du topos du silence sont plus que simplement évoqués. Toute une démarche créatrice se fonde sur ce leitmotiv, des images de portée symbolique très forte soutiennent le style de ces deux auteures dont les recueils majeurs sont *Labyrinthe*, *Grains de sable*³⁹ (Tannela Boni) et *Latérite*⁴⁰ (Véronique Tadjo). *Labyrinthe* comporte des poèmes courts et longs qui ressemblent à des poèmes d'un seul souffle («Labyrinthe», «Petit lézard»). Elle y parle des femmes («Les feuilles d'un arbre», «Délire des sens», «Femme-corps», «Exhortation», «Mirabelle», «Non-homme», «Wanmi», «Rêves d'eau»), de la misère sociale («Surimpression», «Bidonvilles», «Parlons plus fort», «Tranches de vie», «Pagne-masque»), de l'identité («Train», «Pas de danse», «Empreintes», «Le regard du temps», «Enigme»), du poids des traditions («Chute libre», («Hymne pour Jonathan», «Chaos initial», «Pailles et mythes). Son second recueil, *Grains de sable*, est un poème d'un seul souffle (qui se divise en trois longs poèmes : «Grains de sable», «La Femme-pluie», «Cordes de femmes») dans lequel la poétesse scrute l'espace de l'identité féminine et de la douleur. *Latérite* de sa compatriote Véronique Tadjo s'apparente à un long chant aux allures de conte et explore le lieu de l'identité comme parcours initiatique sur fond d'amour déçu.

39 Tannela Boni, *Labyrinthe*, Lomé Akpagnon, 1984, 79 p.; *Grains de sable*, Limoges, Le Bruit des autres, 1993, 61 p.

40 Véronique Tadjo, *Latérite*, Paris, Hatier, 1983, 93 p.

Enfin, du Burkina, nous avons retenu aussi deux auteures avec également trois recueils publiés entre 1987 et 1994, donc sur une période moins longue que les deux précédents cas. Nous pourrions faire les mêmes observations que pour les poétesses précédentes, à la seule exception près que le thème de la mort est très récurrent chez Pierrette Sandra Kanzié (*Les Tombes qui pleurent*⁴¹). Bernadette Sanou développe la problématique de la pratique de l'écriture par les femmes («la prise d'écriture» selon l'heureuse formule d'Irène Assiba d'Almeida), à travers *Parturition* qui traite des femmes, des enfants, des paysans, de l'analphabétisme, de la souffrance, de la pauvreté ainsi que *Quote-Part et Symphonie*⁴² (deux recueils en un dont le second, *Symphonie*, est un hymne à l'amour tandis que *Quote-Part* revient sur le thème de la souffrance évoquée dans *Parturition*).

Nous dégagerons les caractéristiques essentielles de l'écriture poétique de ces femmes africaines qui ont dû briser des tabous considérables pour accéder à l'écriture. L'écriture apparaît aux yeux de ces femmes comme une véritable arme de combat. Elle leur permet de réduire un peu plus chaque fois l'espace infernal et sournois du silence. Leur parole se fait démiurgique et l'écho de leurs voix, percutant. C'est à la découverte de ces Prométhée nouvel-

41 Pierrette Sandra Kanzié, *Les Tombes qui pleurent*, Ouagadougou, Imprimerie nouvelle du centre, 1987, 61 p.

42 Bernadette Sanou, *Parturition*, Ouagadougou, Ministère de la Culture / Direction des Arts, du Spectacle et des Lettres, 1988, 38 p.; *Quote-Part et Symphonie*, Ouagadougou, Imprimerie nouvelle du centre, 1993, 56 p.

les venues d'Afrique que nous vous convions à travers notre thèse qui se compose de deux grandes parties comportant chacune trois chapitres. Le chapitre un de la première partie présente la théorie sociocritique et analyse les articles et ouvrages inspirés de cette méthode qui sont consacrés à la poésie. À partir des différentes démarches de Claude Duchet, Pierre Zima, André Belleau, etc., nous constatons qu'il n'existe pas d'unanimité autour de la définition du terme même de sociocritique et cette divergence s'expliquerait par la manière dont chacun appréhende l'articulation du social dans le texte littéraire. Le chapitre deux scrute la notion du discours social telle que définie par Marc Angenot, Robert Fossaert et Alain Viala tout en explicitant des notions comme celles de la doxa et de l'hégémonie. Nous y évoquons aussi d'une part, les principaux discours sociaux qui ont eu cours en Afrique de 1965 à 1993, et d'autre part, l'absence des femmes au sein de ces discours. Dans le chapitre trois, nous examinons le contexte de l'émergence de l'écriture des femmes. Du cercle de l'oralité où elles sont plus présentes au silence de la critique, nous analysons le lieu de la marginalité où s'inscrit leur écriture.

La deuxième grande partie constitue une analyse détaillée du corpus. Le chapitre un répertorie les figures de style majeures apparaissant dans le corpus et qui ressortissent autant aux formes écrites qu'à celles de l'oralité. Le chapitre deux est consacré à l'analyse thématique des recueils; cette thématique est dominée par la douleur, la quête initiatique de l'identité, la mort, la foi et

l'amour. Le chapitre trois porte un regard sur la problématique d'une parole poétique féminine africaine et dégage ses caractéristiques et ses originalités. La rébellion, la subversion et le dialogue sont quelques-unes de ses marques. C'est une écriture pleine de promesses qui est en train de se frayer un espace dans le cercle trop fermé de la littérature africaine. Ces écrivaines déterminées réussiront-elles leur pari? Suivons-les sur les traces de leur parcours initiatique.

PREMIÈRE PARTIE : VOIES THÉORIQUES

Première partie : Voies théoriques

Chapitre I : Sociocritique et poésie

I. 0. Préliminaires

La poésie est un langage à part, même si cette assertion implique pour Jean-Paul Sartre¹ que la poésie ne se sert pas du tout des mots du langage. Elle se sert autrement du langage; elle convie le lecteur à pénétrer un lieu, un espace, en ne lui donnant pas toujours les clés ni les modes d'usage. Le critique burkinabé Valentin Traoré rapporte ces propos : «Une jeune étudiante affirme avec conviction : «Je ne sais comment lire un recueil de poésie; il n'y a ni début, ni fin et cela finit par m'ennuyer.» Il ponctue ces propos, qu'il qualifie de candides, par ce commentaire : «La poésie est d'abord un jeu du langage, une provocation ou une transgression volontaire des usages. On ne lit pas un article de presse comme un roman! Alors pourquoi devrait-on se résoudre à lire la poésie comme une histoire² ?» En effet, la question mérite d'être posée face aux multiples procès d'intention dont est victime ce genre majeur, malgré tout.

1 Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard, 1947, p. 17.

2 Valentin Traoré, «Poésie et public au Burkina Faso», *Annales*, numéro spécial, décembre 1988, p. 306.

Notre choix de travailler sur un corpus de poésie se justifie d'abord par notre passion pour le genre et constitue ensuite un prolongement de nos recherches effectuées dans le cadre de notre thèse de maîtrise, bien que la problématique et les perspectives diffèrent. En effet, notre thèse de maîtrise portait sur de jeunes poètes dont les écrits avaient été regroupés dans une anthologie (*Anthologie de la jeune poésie burkinabé*³) tandis que le présent travail est axé certes sur la poésie encore une fois, mais sur une poésie écrite par des femmes.

Notre corpus se compose de douze recueils de femmes issues de divers horizons et provenant de trois pays de l'ouest africain francophone : le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire et le Sénégal. Dans notre approche de l'univers poétique de ces Africaines, nous avons opté pour une méthode d'analyse rarement utilisée en poésie, la sociocritique. On pourrait s'étonner de ce choix et se demander en quoi la sociocritique peut aider à décrypter les textes de ces poétesses d'Afrique.

Pour répondre à ce genre de questions, le chapitre un sera consacré à un exposé de la théorie sociocritique, de ses enjeux et de ses principes, et tente-

3 Ministère de l'Information et de la Culture, Direction Générale des Affaires Culturelles. *Anthologie de la jeune poésie burkinabé*, Ouagadougou. Imprimeries des Presses Africaines, 1984. 153 p.

ra de montrer la corrélation qu'il est possible d'établir avec ce genre réputé difficile qu'est la poésie.

I. 1. Considérations théoriques

Le terme de «sociocritique» ne fait pas l'unanimité chez les critiques.

Dès 1979, Claude Duchet conseillait d'y renoncer pour éviter les quiproquos :

Commençons par les malentendus. La fortune du mot est fallacieuse. Le terme de *sociocritique* (ou de *sociocriticism*) recouvre aujourd'hui bien des approches, parfois complémentaires mais distinctes. À trop être étendu, il perd toute pertinence et mieux vaudrait sans doute y renoncer, bien qu'il ait pu jouer, à un certain moment, un rôle efficace de clarification⁴.

L'inquiétude de Duchet est justifiée quand on sait le flou méthodologique auquel les différentes interprétations peuvent conduire. La perte de la spécificité sémantique à laquelle pensait Duchet en élaborant ce concept est un risque permanent dans la mesure où la perception de chaque analyste varie selon les besoins de son usage. Pierre Popovic tente d'expliquer une telle divergence :

Si les signataires des articles de ce livre [*Sociocritique*] font preuve d'une relative communauté d'intention, sinon d'esprit, leurs méthodes et les objets élaborés varient cependant considérablement, les uns se rattachant à la sociologie de l'institution littéraire ou à la sociologie de la lecture, les autres à l'étude de la genèse sociale des genres ou à une sociologie des formes narratives [...]. La diversité des approches incluses dans l'ouvrage précité de Claude Duchet tient essentiellement au fait que les différents chercheurs ne conçoivent pas de la

4 Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3.

même manière le hors-texte⁵ .

Duchet n'a fait que suggérer une piste de réflexion; sa volonté très affirmée de ne pas imposer un concept par simple effet de mode est assez explicite :

Ma seule inquiétude serait que le terme de sociocritique soit accepté très facilement, néglige la spécificité que j'ai tenté d'évoquer, dispense des concepts à élaborer et prenne seulement, par effet de mode, le relais d'un sociologisme périmé. Il est rassurant à cet égard que plusieurs évitent le mot ou ne l'utilisent qu'avec réticence⁶ .

Pour Pierre Zima, *sociocritique* et *sociologie du texte* sont synonymes mais il préfère sociocritique à cause de sa brièveté :

Dans cet ouvrage [*Manuel de sociocritique*], le mot sociocritique – qui existe depuis quelques années – a été choisi pour deux raisons : dans un premier temps, il s'agit de distinguer une sociocritique qui veut être une théorie critique de la société (donc une critique littéraire), d'une sociologie de la littérature empirique dont la dimension critique a été amputée. Dans un deuxième temps, j'aimerais présenter ici une sociocritique qui aspire à devenir une sociologie du *texte* littéraire⁷ .

Cette sociologie du texte littéraire, telle que pensée par Zima, s'intéresse aux structures textuelles; il explicite sa nature, ses fondements :

À la différence des méthodes existantes en sociologie de la littérature qui s'orientent vers des aspects thématiques ou «idéels» de «l'oeuvre», la sociologie du texte s'intéresse à la question de savoir comment des problèmes sociaux et des inté-

5 Pierre Popovic, *op. cit.*, pp 13-14.

6 Claude Duchet, *op. cit.*, p. 6.

7 Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Pica:d, 1985, p. 9.

rêts de groupe sont articulés sur les plans sémantique, syntaxique et narratif⁸.

Ce souci de déterminer l'articulation du social dans le texte littéraire rejoint bien la préoccupation de Duchet. C'est donc apparemment une question de terminologie qui différencierait les deux «sociocritiques» si on peut les désigner ainsi.

Edmond Cros, en dépit du titre fort séduisant de son livre (*Théorie et pratique sociocritiques*⁹), n'énonce ni n'applique de théorie analogue à celle définie par Duchet ou Zima. Sa démarche s'apparente plutôt à la sociolinguistique. C'est pourquoi Régine Robin a presque raison de dire : «Il existe à l'heure actuelle bien des façons de concevoir la sociocritique. De Edmond Cros à Pierre Zima en passant par les remarquables travaux de A. Gomez¹⁰...» Cette affirmation trouve comme un écho, une confirmation dans les propos d'André Belleau :

Et l'on étonnera peut-être plusieurs lecteurs en disant que Barthes fut aussi un grand sociocritique (ce qui traduit tout simplement la non-pertinence croissante de la répartition actuelle du champ entre la sémiologie, la psychanalyse littéraire, et ce qu'on appelle souvent l'approche socio-historique) [...]. Ce qu'il faut garder à l'esprit, c'est que la socialité est une dimension tellement primordiale de tout discours qu'il convient

8 *Loc. cit.*

9 Edmond Cros, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier, centre d'études et de recherches sociocritiques, 1983, 395 p.

10 Régine Robin, «De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique», *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 106.

d'envisager la sociocritique moins comme une méthode reconnue que comme un vaste domaine regroupant l'ensemble des recherches visant principalement ou accessoirement à rapporter les systèmes observés dans les oeuvres au discours social ambiant, ou aux idéologies, ou à l'institution littéraire, ou encore à la structure de la société, à la position d'un groupe, d'une classe, à la situation économique, etc¹¹.

Il existerait donc plusieurs sociocritiques, plusieurs manières de percevoir, d'appréhender l'articulation du social dans le texte littéraire. Ce qui n'est pas sans créer un certain flou. Et ce n'est pas sans raison que Belleau affirme :

S'il est tout à fait légitime de parler de la méthode sociocritique, on a bien du mal, en revanche, à parler de cette méthode méthodiquement. Certes, rien n'empêche d'affirmer doctement : la méthode sociocritique est l'ensemble des moyens conceptuels, analytiques et discursifs mis en oeuvre pour l'étude des déterminations et de la signification sociales des textes littéraires. La difficulté commence lorsqu'on se met à regarder les choses de plus près, nommément divers discours critiques. Voilà le lieu, semble-t-il, d'une sorte de fonctionnement ou plutôt d'évidences sur pièces, par à coups : si le livre ou l'article emporte l'adhésion, donne l'impression que «ça marche», on dira : voilà de la sociocritique¹².

Nous, nous utiliserons la sociocritique élaborée et définie par Claude Duchet, à savoir une lecture immanente du texte en vue de faire ressortir sa

11 André Belleau, «La démarche sociocritique au Québec», *Voix et Images*, vol. VIII, n° 2, hiver 1983, p. 299.

12 André Belleau, art. cité, p. 299.

teneur sociale. Se référant à Goldmann, Duchet soutient que celui-ci a été le premier à insister sur la nécessité d'accorder au texte toute l'attention dans une investigation sociocritique : «Au niveau interprétatif et formel, il importe que le chercheur s'en tienne rigoureusement au texte écrit; qu'il *ne lui ajoute rien* (souligné par l'auteur); qu'il en tienne compte dans son *intégralité*¹³ .»

La sociocritique, dont l'intérêt principal est de faire ressortir la «socialité» du texte littéraire (définie par Claude Duchet comme «le rapport spécifique du texte au monde¹⁴»), s'est très peu intéressée à la poésie. Ce désintérêt peut s'expliquer en partie par l'influence de théoriciens tels que Jean-Paul Sartre, Mikhaïl Bakhtine et Georg Lukács qui se sont intéressés davantage au roman.

Jean-Paul Sartre oppose continuellement dans *Qu'est-ce que la littérature?*, le poète et l'écrivain (le prosateur) : «Les poètes sont des hommes qui refusent d'utiliser le langage¹⁵»; «Le poète s'est retiré d'un seul coup du langage-instrument [...]. L'homme qui parle est au-delà des mots, près de l'objet; le poète est en deçà¹⁶»; «Le poète est hors du langage, il voit les mots à l'envers, comme s'il n'appartenait pas à la condition humaine et que, venant vers les

13 Lucien Goldmann, cité par Claude Duchet, *op. cit.*, p. 5.

14 Claude Duchet, *op. cit.*, p. 4.

15 Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 17.

16 *Ibid.*, p. 18.

hommes, il rencontrât d'abord la parole comme une barrière¹⁷ .» Il poursuit en ces termes :

Sans doute l'émotion, la passion même – et pourquoi pas la colère, l'indignation sociale, la haine politique – sont à l'origine du poème. Mais elles ne s'y *expriment* pas, comme dans un pamphlet ou dans une confession. À mesure que le prosateur expose des sentiments, il les éclaire; pour le poète, au contraire, s'il coule ses passions dans son poème, il cesse de les reconnaître [...]. Comment espérer qu'on provoquera l'indignation ou l'enthousiasme politique du lecteur quand précisément on le retire de la condition humaine et qu'on l'invite à considérer, avec les yeux de Dieu, le langage à l'envers¹⁸ ?

Ces citations illustrent assez clairement la méfiance du philosophe existentialiste par rapport à la poésie et justifient amplement son parti pris pour la prose: il ne cache pas en effet son mépris pour la poésie qu'il relègue du côté de la peinture ou de la musique et ne semble même pas conférer au poète le rang d'écrivain. Son refus catégorique d'engager la poésie au même titre que le roman est révélateur de son manque d'enthousiasme face à ce genre et à ceux qui le pratiquent. Cependant, sa conception de la poésie ne saurait s'appliquer au contexte africain où la poésie a toujours été perçue comme un art populaire et fonctionnel (autant dans la sphère de l'oralité que dans celle de l'écrit). Mêlé à la musique, aux salutations quotidiennes, le langage que cette poésie utilise est populaire et accessible.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 25

On pourrait se demander face à une telle conception pourquoi Sartre a préfacé l'anthologie de Senghor¹⁹ portant sur la nouvelle poésie nègre et malgache. Certes, le romancier et le poète exercent deux arts qui se veulent différents mais il existe aussi des auteurs qui pratiquent ces deux genres comme Tanella Boni, Véronique Tadjo, Wèrèwèrè Liking²⁰. La poésie africaine est utilitaire et ce que Sartre dit du roman vaut pour elle. Dans ce cas là, peut-on encore systématiquement les opposer comme il le fait d'autant plus que ces écrivaines sont à la fois poétesses, romancières, nouvellistes et dramaturges?

Régine Robin explique la méfiance des sociologues de la littérature par rapport à la poésie de manière suivante :

Le projet sociocritique s'est passionné pour le roman de la représentation, essentiellement le roman du XIX^e siècle français. Il y avait en effet une affinité entre une approche théorique à l'affût de la socialité du texte et les grands romanciers qui affichaient consciemment un désir d'écriture du social.²¹

19 Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, 227 p.

20 Voir respectivement de Tanella Boni, *Une Vie de crabe*, Dakar, NEA, 1990, 107 p.; de Véronique Tadjo, *Latérite*, Paris, Hatier, 1983, 93 p.; *A vol d'oiseau*, Paris, Nathan, 1986, 96 p.; de Wèrèwèrè Liking, *L'Amour-cents-vies*, Paris, Publisud, 1988, 188 p.; *Elle sera de jaspe et de corail – Journal d'une misovire*, Paris, L'Harmattan, 1983, 156 p.; ces deux oeuvres sont qualifiées de chants-romans. L'oeuvre de Liking est très diversifiée et mélange volontiers tous les arts : poésie, rituel, chant. À la fois poétesse, romancière, nouvelliste et dramaturge, elle a su maîtriser l'art des rituels africains qu'elle incorpore dans son théâtre, d'où le terme de théâtre rituel pratiqué par sa compagnie, «Le village KI-Yi».

21 Régine Robin, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *La politique du texte Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, p. 107.

Ce désintérêt pourrait aussi être lié au fait que ce genre est perçu comme subjectif parce qu'il traite de thèmes plus personnels et que pendant longtemps, la sociologie de la littérature a été assimilée à l'analyse des contenus. Mikhaïl Bakhtine n'a ainsi appliqué ses théories d'intertextualité, de dialogisme et d'ambivalence carnavalesque qu'au roman. Il suffit pour s'en convaincre de consulter ses ouvrages : *L'oeuvre de François Rabelais* et *La poétique de Dostoïevski*. Ses théories du dialogisme et de l'intertextualité ont en effet plus concerné le roman que la poésie même si ses biographes soutiennent qu'il était passionné de poésie²². S'agissant de la théorie de l'ambivalence carnavalesque, Zima affirme qu'elle est à l'origine de la sociologie du texte romanesque :

Chez Bakhtine, ce n'est pas le décalage entre la conscience et le monde, entre le Sujet et l'Objet qui constitue le point de départ de la théorie du roman, mais le *carnaval*, défini comme événement populaire critique dirigé contre le sérieux de la culture officielle (féodale). Les traits caractéristiques de l'événement carnavalesque sont : l'*ambivalence*, la *polyphonie* et le *rire*²³.

Toujours selon Zima, la perspective de Bakhtine ne diffère pas de celles de Goldmann et de Lukács qu'il considère comme ne faisant qu'une et

22 «Bakhtin enhanced his lectures by dramatic renditions of poetry delivered from memory. He recited classical Greek or Latin poetry in the original, and although the audiences could not necessarily understand it, they were captivated by the sounds. Bakhtin himself was often carried away by the pathos of the poetry [...] . Bakhtin essentially lived with poetry.» [Katenna Clark et Michel Holquist, *Mikhaïl Bakhtine*, Boston, Harvard University Press, 1984, pp. 326-327].

23 Pierre Zima, *op. cit.*, p. 106.

même démarche puisque, écrit-il, «il est difficile de comprendre la sociologie du roman moderne développée par Lucien Goldmann indépendamment de *La théorie du roman* de Georges Lukàcs²⁴ ». Il soutient par ailleurs que toutes ces approches se complètent; il estime en effet que si la théorie de l'ambivalence carnavalesque de Bakhtine fait ressortir la crise des valeurs sociales, la sociologie du roman de Goldmann fait de même et plus encore en articulant une critique de cette crise sociale qui se retrouve dans les travaux de Lukàcs sur le roman réaliste. Ce dernier, dans sa *Théorie du roman*, considère le roman comme «la forme de la virilité mûrie» tandis qu'il parle de la poésie en termes de «jeune foi rayonnante» et de «juvénilité²⁵ ». Nous pensons que Goldmann, par rapport à Lukàcs, a contribué à l'élaboration d'une sociologie du texte par sa théorie de la «vision du monde» laquelle ne peut ressortir que par une étude immanente du texte littéraire. Cette notion de vision du monde implique également la considération de l'oeuvre d'art comme un fait social et non individuel. Jacques Pelletier lui reconnaît d'ailleurs ce mérite quand il écrit : «On lui doit [Goldmann] une première tentative de mise au point d'une méthode, d'une démarche opératoire, pouvant guider l'analyse sociologique des textes littérai-

24 *Ibid.*, pp. 97-98

25 Georges Lukàcs. *La Théorie du roman*, Paris, Gonthier, 1963, p. 66

res.²⁶ » Goldman a même tenté une analyse des poèmes «Éloges III» et «La Gloire des rois» de Saint-John Perse et «Les Chats» de Baudelaire. Si cette tentative a été qualifiée de décevante par certains critiques tel Michel Biron²⁷, l'essayiste québécois André Belleau ne voit pas moins en lui, un instigateur et un éveilleur par son influence immense sur la pensée sociologique des années soixante : «Goldmann nous a montré qu'une étude sociale du texte pouvait et devait être tentée²⁸ .»

Cette conviction a animé Ross Chambers lorsqu'il a procédé à une lecture sociale des oeuvres de Gautier, Hugo, Baudelaire, Nerval en s'appuyant sur leur contexte d'énonciation. Il montre, tout comme Adorno l'a soutenu avant lui, que même le texte poétique qui prétendrait être dénué de tout message (l'art pour l'art), porte en lui une part du social qu'il renie ou fait semblant d'ignorer. En d'autres termes, le poème est socialement signifiant, même à son insu. C'est la vision d'Adorno : «C'est pourquoi la poésie lyrique se révèle le plus profondément et authentiquement sociale quand elle ne copie pas

26 Jacques Pelletier, «Textes fondateurs», *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeur, 1994, p. 19.

27 Michel Biron, art. cité, p. 9. «Pour qui n'en serait pas convaincu, les tentatives décevantes de Lucien Goldman en vue d'appliquer la méthode du structuralisme génétique à des textes poétiques modernes confirmeraient encore les pires craintes : la sociologie, si elle n'y prend garde, court le risque d'escamoter le poème.»

28 André Belleau, art. cité, p. 299.

le langage de la société, quand elle ne communique rien, mais quand le sujet, dans le bonheur de l'expression, est en accord avec le langage²⁹ ».

Mais aux yeux des trois illustres critiques (Lukács, Bakhtine, Sartre), seul le roman pouvait se prêter à leurs investigations et répondre à leurs théories d'existentialisme, de dialogisme, d'intertextualité, de réalisme ou d'idéalisme. Selon eux, la poésie ne semble pas capable de véhiculer des intérêts sociaux. La spécificité du langage poétique échapperait à une investigation sociale parce que la poésie est d'abord une aventure individuelle. Pourtant cette individualité peut s'étendre à une sphère plus vaste et toucher l'ensemble des individus qui forment la société : «L'individualité est la modalité à travers laquelle s'articule la socialité³⁰ », écrit Erich Köhler. C'est un membre du cercle de Bakhtine qui rappelle que :

On ne peut mettre sur le compte du sujet unique, pris isolément, toute la part verbale dans l'homme (discours extérieur aussi bien qu'intérieur); celle-ci appartient, non pas à l'individu, mais à son groupe social (à son environnement social) [...]. Toute motivation d'une action, toute prise de conscience de soi (or la conscience de soi est toujours verbale, se ramène toujours à la recherche d'un certain complexe verbal) est une façon de se mettre en rapport avec une quelconque norme sociale; c'est pour ainsi dire, une socialisation de soi et de son action³¹.

29 Théodore Adorno, «Discours sur la poésie lyrique et la société», *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 52.

30 Erich Köhler, «Alphonse de Lamartine : «L'isolement». Essai d'une interprétation socio-sémiotique», *Romantisme*, n° 39, 1983, p. 99.

31 Volochinov et Bakhtine, cités par Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique suivi des Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Seuil, 1981, pp. 50-51

La démarche personnelle qu'est l'acte d'écrire a pour soubassement l'héritage culturel partagé par un ensemble d'individus, ce qui fait que cet acte porte nécessairement la marque de l'héritage culturel commun. « Toute création artistique est aussi pratique sociale³² », affirme Claude Duchet. Une interdépendance existe ainsi entre le texte et le contexte qui l'a vu naître. Le texte même poétique est porteur des conditions sociales, historiques, politiques qui ont présidé à sa naissance. La tâche d'une sociocritique de la poésie est justement de faire ressortir ces conditions, car comme l'a dit Ross Chambers, « tout texte aussi fermé soit-il sur lui-même, fait ressortir les traces de son énonciation³³ ».

Notre analyse de la poésie féminine dans trois pays de l'Afrique subsaharienne visera à dévoiler également ces conditions sociales et ce soubassement culturel sur lesquels reposent les écrits de ces femmes. Une sociocritique de la poésie est donc possible et c'est ce que soutient Régine Robin lorsqu'elle écrit :

Il faut cependant éviter un malentendu. Les instruments conceptuels de la sociocritique sont à même d'analyser aussi bien la poésie romantique [...] que la poésie hermétique, aussi bien

32 Claude Duchet, *op. cit.*, p. 3.

33 Ross Chambers, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987, p. 28.

les textes et les récits qui développent une tout autre esthétique que celle de la représentation³⁴.

Le poème peut donc avoir un sens social et des théoriciens comme Erich Köhler ont essayé de le montrer en s'interrogeant sur la fonction des chansons de troubadours dans la société féodale de l'époque et en procédant à une étude socio-sémantique de la poésie de Lamartine. Dans le premier cas, il a pu montrer que dans la société féodale médiévale marquée par un abîme entre la vieille noblesse et la nouvelle chevalerie (*Joven*), le troubadour prend fait et cause pour la jeune chevalerie dont il exalte le mérite, le courage, la noblesse d'esprit à travers ses chansons. Cette exaltation des qualités de la jeune chevalerie a pour but de favoriser son intégration sociale au sein de la classe noble.

Le mérite du travail de Köhler est perçu par Zima en ces termes :

L'analyse de Köhler est importante, non seulement parce qu'elle révèle la fonction sociale et communicative d'un genre littéraire, mais aussi parce qu'elle montre à quel point un problème social (l'intégration fictive ou anticipée de *Joven*) peut être sublimé, transformé en problème fictionnel, littéraire. Cette transformation est un des thèmes fondamentaux de la sociologie de la littérature³⁵.

34 Regine Robin, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *op. cit.*, p. 107.

35 Pierre Zima, *op. cit.*, p. 49.

Dans le second cas, l'analyse socio-sémantique du poème «L'isolement», Köhler, se fondant sur le rapport entre idiolecte et sociolecte, montre que le texte même lyrique comporte un référent qui est la réalité extratextuelle :

Le référent de chaque texte fictif et aussi de chaque texte lyrique est la réalité extratextuelle, totalité concrète pouvant être segmentée ou fragmentée de mille façons. Contrairement à ce que propose une conception devenue désuète de la théorie du reflet, cette réalité apparaît dans l'oeuvre d'art non pas comme une réalité objective, mais comme une réalité imaginée, construite, c'est-à-dire idéologiquement préformée. Ce qui est supposé être réalité objective est une réalité objectivée comme construction sociale³⁶.

Walter Benjamin a, quant à lui, procédé à une analyse sociologique des *Flieurs du Mal* en mettant en relief les notions d'*aura* et de *culte*. Selon lui, l'art traditionnel possédait une valeur de culte, parce qu'il était lié à la religion. Il constate à travers son analyse que l'oeuvre de Baudelaire a perdu son *aura* au contact de la modernité. La poésie baudelairienne est moderne, urbaine; même le thème traditionnel de l'amour n'est plus associé à la nature mais à la ville. Cependant, le critique aurait voulu que cette perte de *l'aura* soit compensée par une autre valeur, celle de l'exposition qui permet la communication entre l'art et les masses; la valeur de l'exposition revêt pour Benjamin, un caractère critique et démocratique.

³⁶ Erich Köhler, art. cité, p. 102.

Un autre critique proche de Walter Benjamin a développé dans ses essais, des théories qui pourraient servir à une investigation sociologique du texte poétique. Il s'agit de Théodore Adorno dont l'esthétique de la négativité domine tous les écrits. Mais au contraire de Walter Benjamin, Adorno considère la valeur d'exposition comme un simple aspect de la loi du marché (l'art acquiert au contact des masses une valeur marchande); pour lui, le caractère critique de l'art apparaît lorsqu'il se démarque de la communication de masse. Son esthétique du refus de la communication rejoint celle de Mallarmé. Mallarmé a en effet célébré les vertus d'une poésie hermétique qui, par sa complexité même, se détachait de la communication de masse, s'isolait du langage commun, refusait tout recours référentiel. Cette conception prône l'autonomie de l'art qui ne demeure pas moins un fait social comme le démontre bien Adorno dans *La Théorie esthétique*. Celui-ci appuie ses assertions d'exemples concrets tirés des poèmes d'Eduard Mörike et de Stefan George. Adorno montre dans le «Discours sur la poésie lyrique et la société³⁷» que Eduard Mörike entremêle deux styles qui laissent transparaître des idéologies contradictoires : «Mörike combine la subjectivité romantique avec l'objectivité classiciste, la sphère sociale avec la sphère privée³⁸». C'est en cela que réside la valeur au-

37 Théodore Adorno, art. cité, pp. 45-63.

38 *Ibid.*, p. 96.

thentique et critique de la poésie de Mörike selon Adorno. Dans le cas de Stefan George, Adorno aboutit presque aux mêmes conclusions et affirme que l'hermétisme des écrits du poète empêche la réduction de son oeuvre à une idéologie quelconque. En montrant que les oeuvres d'art sont à la fois «autonomes et faits sociaux³⁹», Adorno prouve que ce double attribut interfère notamment au niveau de leur autonomie qui est elle-même, en fin de compte, un fait social aussi.

Même si Adorno n'a pas procédé à des investigations sociocritiques détaillées, ses prises de position et ses analyses sont importantes pour une sociocritique de la poésie :

L'interprétation sociale de la poésie ne doit pas, ce qui est d'ailleurs le cas pour toute oeuvre d'art, réduire le sens de l'oeuvre à ce qu'on appelle la situation de classe ou à la position idéologique de l'oeuvre ou de l'auteur. Elle doit plutôt rendre compte de la société comme un *Tout* qui transparaît dans l'oeuvre d'art sous la forme d'une unité en contradiction avec elle-même; en quoi l'oeuvre d'art lui reste soumise, en quoi elle la dépasse. Cette démarche doit, en termes philosophiques, être immanente⁴⁰.

Il est cependant regrettable que sa conception du texte littéraire comme un univers clos («les oeuvres d'art sont closes les unes par rapport aux autres, elles

39 Théodore Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 15.

40 *Ibid.*, p. 47.

sont aveugles⁴¹ ») l'ait conduit à critiquer l'approche génétique («en confondant l'oeuvre d'art avec sa genèse comme si le devenir était la clef universelle du devenu, les sciences de l'art sont devenues étrangères à l'art : car les oeuvres d'art suivent leur loi formelle en épuisant leur genèse⁴² »).

Pourtant, «les textes sont bien des faits sociaux et idéologiques qui réagissent à d'autres textes parlés ou écrits qui articulent à leur tour, des problèmes et des intérêts collectifs⁴³ » et on ne saurait les analyser sans tenir compte de ce principe de base.

C'est également forte de cette conviction que nous proposons à notre tour une lecture sociale des textes poétiques de certaines écrivaines de l'ouest africain. Quelle est la portée sociale de leurs écrits? En quoi et de quelle façon transparait le social dans leurs créations?

Pierre Popovic a analysé la poésie du Québec de 1948 à 1953 en se basant sur la théorie du discours social. Seul exemple qui ressemble le plus à ce que nous envisageons dans le cadre de notre étude sur les poétesses africaines, nous nous en inspirerons sans toutefois le «copier» car notre perspective diffère. Il ne s'agit pas pour nous de recenser dans un premier temps les différents discours sociaux qui ont marqué la période visée par notre étude, d'en

41 *Ibid.*, p. 239.

42 *Ibid.*, p. 238.

43 Pierre Zima, *op. cit.*, p. 83.

faire une analyse et de rechercher dans un second temps les correspondances dans les poèmes. Nous évoquerons pour rappel les discours qui ont eu cours avant l'entrée en scène des femmes, puis nous examinerons le discours autour duquel ou contre lequel elles ont bâti leur écriture avant d'en arriver à l'étude proprement dite de leurs oeuvres.

Concernant la perspective d'une problématique de l'application de la sociocritique à la poésie, il faut mentionner l'initiative de Pierre Popovic et de Michel Biron, qui, dans un numéro de la revue *Études françaises*⁴⁴, ont dégagé des préalables théoriques pour une sociocritique de la poésie dont il faut retenir la pertinence. Cette étude cerne bien les problèmes pratiques inhérents à une telle application (manque d'exemples, pléthore de théories d'analyse, vaste acception de la notion du discours social) et met en garde contre la tentation de réduire une telle application à de la «sociologie à bon compte» (selon le terme de Michel Biron). Tous ces travaux constituent des balises mais en même temps, ils donnent une idée de l'ampleur des difficultés d'une application de la sociocritique à la poésie.

L'enjeu de la sociocritique tel que voulu et défini par Claude Duchet est la valeur intrinsèque du texte et son rapport au monde : «La sociocritique

44 Michel Biron et Pierre Popovic (sous la direction de), «Sociocritique de la poésie», *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, 132 p.

voudrait s'écarter à la fois d'une poétique des restes, qui décante le social et d'une politique des contenus, qui néglige la textualité⁴⁵ .» L'analyse de ce rapport au monde des textes que Duchet nomme «socialité» laisse transparaître les conflits internes, les divergences des discours, les faits de l'histoire et de la culture dont ils sont porteurs. Pierre Barbéris a bien saisi cet aspect de la sociocritique lorsqu'il écrit : «Parce que le moi est toujours un moi social et socialisé mais aussi parce qu'il ne se réduit pas à sa dimension sociologique quantitative, la sociocritique est un engagement dans la recherche des confluences et des contradictions⁴⁶ .» Cette analyse de la socialité permet de décoder les règles que renferment ces textes et de mettre en relief leur originalité et l'imaginaire social qui sous-tend leur création.

Dans le cadre d'une application à la poésie, il s'agira de montrer en quoi la forme et le contenu poétiques articulent des intérêts sociaux, de découvrir «l'implicite et le non-dit» à travers l'usage des figures de style. Ces objectifs ne sauraient être atteints en analysant un seul poème. Plusieurs textes doivent constituer le corpus afin de pouvoir établir des réseaux de sens; c'est ce qui justifie notre choix de douze recueils de poétesses africaines.

45 Claude Duchet, *op. cit.*, p. 4.

46 Pierre Barbéris, «La sociocritique», *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (sous la direction de Daniel Bergez), Paris, Bordas, 1990, p. 121.

L'approche herméneutique du texte littéraire avalisée par la sociocritique peut se faire sous plusieurs angles eu égard aux apports importants des autres méthodes critiques à l'élaboration et à la constitution de la démarche sociocritique (la rhétorique, la sémiotique, l'analyse de l'institution, la notion du discours social). Nous nous servons dans notre approche de l'écriture des poétesses d'Afrique, de la rhétorique et de la théorie du discours social.

I. 2. Discours social : définition et usages

Selon Marc Angenot, le terme de «discours social» est d'abord apparu comme titre d'une revue de sociologie littéraire lancée par Robert Escarpit en 1970 à Bordeaux. Puis l'expression se rencontre au détour de diverses analyses sans jamais avoir été clairement définie: une perception assez floue entoure donc son emploi. À preuve, la définition qu'en donne Robert Fossaert s'applique à «la totalité de la signifiante culturelle : non seulement les discours mais aussi les monuments, les images, les objets plastiques, les spectacles (défilés militaires, banquets électoraux, kermesses...), la sémantisation des usages, les pratiques sociales signifiantes (kinésique, proxémique, vêtement)⁴⁷ ». C'est une prise en totalité des discours, des symboles, des gestuelles, en somme

47 Robert Fossaert, *Les Structures idéologiques*, Paris, Scuil, 1977, p 331

de toute la dynamique des usages sociaux. Comme Angenot le dit si bien lui-même :

Ce que je propose est de prendre en totalité la production sociale du sens et de la représentation du monde, production qui présuppose le «système complet des intérêts dont une société est chargée». J'envisage de prendre à bras-le-corps, si l'on peut dire, l'énorme masse des discours qui viennent à l'oreille de l'homme en société⁴⁸.

Partant du postulat que l'étude du texte littéraire n'est possible que dans la mesure où l'on admet que ce texte lui-même fait déjà partie d'un réseau socio-discursif sur lequel il interagit, Marc Angenot a questionné cet alentour social :

Avant donc d'interroger la littérature, il faut chercher à considérer vraiment l'immense rumeur de ce qui se dit et s'écrit dans une société – de la propagande politique et syndicale aux prononcés juridiques, de la chansonnette commerciale aux textes savants ou philosophiques, du slogan publicitaire aux homélies et discours rituels, de la conversation de bistrot aux débats des colloques universitaires – parce que ce qui se dit n'est jamais aléatoire ni «innocent»; parce qu'une querelle de ménage a ses «règles» et ses rôles, sa topique, sa rhétorique, sa pragmatique, et que ces règles ne sont pas celles d'un mandement épiscopal, d'un éditorial politique ou de la profession de foi d'un candidat député [...]. Elles forment un objet particulier, pleinement autonome, essentiel à l'étude de l'homme-en-société et de la culture⁴⁹.

48 Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 83.

49 Marc Angenot, «Que peut la littérature? Sociocritique littéraire et critique du discours social», *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, p. 14.

Cette théorie du discours social telle qu'élaborée par Angenot est trop vaste à l'instar de celle de Robert Fossaert et de celle d'Alain Viala :

La littérature constitue un discours social. Discours à la société car elle n'existe, socialement parlant, qu'à partir du moment où elle est lue; discours de la société, car elle met en jeu, même quand elle n'en parle pas, des valeurs, des schèmes culturels, des modes de représentation; discours dans la société car elle y fonctionne toujours, au moins, comme un discriminant⁵⁰.

Notre objectif n'est pas de recenser de façon chronologique tous les discours sociaux qui ont marqué la période concernée et de chercher à les repérer dans les textes mais plutôt de montrer que l'écriture des femmes africaines, déterminée par un contexte précis, réagit à ce contexte en produisant un autre discours. Nous voulons montrer que cette écriture, qui émerge d'un réseau socio-discursif qui lui est défavorable, engendre et élabore à son tour un discours différent. Car n'oublions pas que le rapport au monde de l'oeuvre ne s'appréhende pas tant à travers la réalité qu'elle reflète ni à travers ses contenus que dans sa capacité à remodeler les discours dans lesquels elle baigne, à produire un sens nouveau.

Suivre à la lettre la méthode⁵¹ de Marc Angenot requerrait une étude à part entière des discours sociaux en Afrique de 1965 à 1994, ce qui

⁵⁰ Alain Viala, «Effets de champ, effets de prisme», *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 64.

⁵¹ À ce propos, Robert Barsky n'a pas tort de dire : «S'il est vrai que chaque société, et chaque année, demande le genre de recherche archivistique, quasi archéologique, qu'a effectué

constituerait en soi déjà une autre thèse et ne permettrait pas vraiment d'interroger les textes. En effet, l'approche d'Angenot est totalisante et semble mettre de côté le texte pour ne retenir que «l'immense rumeur de ce qui se dit et s'écrit dans une société⁵² », ce qui s'éloigne assez du propos de la sociocritique qui est d'interroger prioritairement le texte : «La sociocritique *visé d'abord le texte*. Elle est même *lecture immanente* en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme *objet d'étude prioritaire*⁵³ .»

Cette vision totalisante semble oublier que le texte peut transgresser le discours social existant. C'est pourtant Angenot qui, avec Robin, écrivait : «Prélevé sur le discours social, produit selon les «codes» sociaux, le texte peut certes reconduire du doxique, de l'acceptable, des préconstruits, mais il peut aussi *transgresser, déplacer, déconstruire, excéder l'acceptabilité établie*⁵⁴ .»

Pierre Zima rappelle aussi que «l'univers social est un ensemble de langages

Angenot pour la France de 1889, c'est une tâche herculéenne qui attend les universitaires. Et supposons qu'un téméraire entreprenne l'étude de la production d'une année, il n'en demeure pas moins important de relier les textes de cette année-là avec ceux des années précédentes et ceux des années suivantes, de manière à établir des liens entre eux... d'herculéenne, la tâche devient rapidement surhumaine.», Robert Barsky, «La sociocritique», *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 212.

52 Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 83.

53 Claude Duchet, *op. cit.*, p. 3.

54 Marc Angenot, «Que peut la littérature?», *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, p. 11. [Marc Angenot signale qu'il «reprend certaines propositions formulées naguère dans un article théorique en collaboration avec Régine Robin».]

collectifs que les textes littéraires absorbent et transforment⁵⁵ ». La spécificité du texte littéraire et plus précisément du texte poétique, en ce qui nous concerne, résiderait ainsi dans sa capacité à transgresser le discours établi :

Il apparaît dès lors que la sociocritique privilégie le travail textuel, c'est-à-dire la production du sens, dans son double versant : celui de la transgression, ou de l'innovation, et celui des tensions internes ou de la mystification. Paradoxalement, c'est dans ces deux mouvements en apparence opposés qu'elle perçoit la spécificité du littéraire : d'une part la transformation du discours social qu'opère le texte, et qui lui permet de ne pas tomber dans le ressassement stérile de la *doxa*; d'autre part les contradictions idéologiques internes qui le traversent à son insu, et qui manifestent les apories et les ruptures qu'aucune théorie contemporaine n'est capable de percevoir et de prendre en charge⁵⁶.

Le texte et le discours social s'enchevêtrent, interfèrent et c'est justement la tâche d'une sociocritique de montrer comment ce processus d'interdiscursivité s'opère. Comment le social est articulé dans le texte et comment le texte rend-il le social? constitue la question essentielle à laquelle nous tenterons de répondre.

Toujours à propos du lien entre le social et le texte, Régine Robin soutient que «la visée de la sociocritique, c'est le statut du social dans le texte

55 Pierre Zima, *op. cit.*, p. 117.

56 Ruth Amossy, «Sociocritique et argumentation : l'exemple du discours sur le déracinement culturel dans la Nouvelle Droite», *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, pp. 30-31.

et non le statut social du texte⁵⁷ ». Nous pensons plutôt que la visée de la sociocritique, c'est le statut du social dans le texte et aussi le statut social du texte. Référons-nous à Duchet sur cet aspect du statut social du texte; n'écrit-il pas que :

Dans la stricte logique de son propos, la sociocritique devrait essentiellement s'attacher aux traces que laissent dans les textes les pressions et les pratiques institutionnelles, y compris les modèles – ou contre – modèles – culturels et scolaires. Mais ne faut-il pas poser en *même temps* (souligné par Claude Duchet) la question inverse, de la marque du texte dans les institutions, autrement dit de la fonction sociale de la production textuelle?⁵⁸

Marc Angenot reconnaît cette interaction quand il affirme :

Nous retiendrons de Bakhtine cependant la thèse d'une interaction généralisée. Les genres et les discours ne forment pas des complexes imperméables les uns aux autres. Les énoncés ne sont pas à traiter comme des monades, mais comme des «maillons» de chaînes dialogiques; ils ne se suffisent pas à eux-mêmes, ils sont les reflets les uns des autres, «pleins d'échos et de rappels», pénétrés des visions du monde, tendances, théories d'une époque⁵⁹.

Cela prouve bien que sont pris en compte dans la démarche sociocritique, non seulement la dimension du social dans le texte mais aussi la dimension sociale du texte. Revenons à Duchet qui l'explicité en ce sens :

57 Régine Robin. «De la sociologie de la littérature à la sociologie de l'écriture ou le projet sociocritique», *Littérature*, n° 70, mai 1988, p. 101.

58 Claude Duchet. *op. cit.*, p. 6.

59 Marc Angenot. «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, n° 70, 1988, p. 84.

Des pistes ou des ouvertures donc, des exemples de ce qui est en cours d'élaboration ou de diffusion dans le large domaine des « médiations du social » à comprendre à la fois comme médiation du texte par le social, et comme médiation de la référence au social dans le texte⁶⁰.

S'il est admis depuis l'époque des formalistes que « les structures sociales influent sur le texte littéraire⁶¹ » (leur postulat était, d'une part, qu'il n'y a de littéraire que la littérarité, et, d'autre part, que le rapport du littéraire et du social ne pouvait s'appréhender que par la médiation de la langue), Mukarovsky a montré à travers ses approches structuralistes que la structure même du texte comporte et remplit une fonction sociale : « En affirmant par conséquent que tout ce que contient l'oeuvre poétique passe nécessairement par la langue, nous voulons dire en même temps que, grâce à la fonction médiatrice du langage, l'oeuvre poétique est étroitement liée à la société⁶² ». Dans cette même perspective, Lukács disait que « ce qui est social dans la littérature, c'est la forme⁶³ ». Alain Viala abonde presque dans le même sens : « Une sociologie qui ne rendrait pas compte des questions de forme (les genres, les styles, le style, l'écriture) serait à juste titre récusée comme passant à côté d'un élément

60 Claude Duchet, *op. cit.*, p. 6.

61 Pierre Zima, *op. cit.*, p. 126.

62 Jan Mukarovsky, *Remarques sur la sociologie du langage poétique*, Mûchen, Hanser, 1974, p. 240.

63 Georges Lukács, cité par Erich Kôlher, art. cité, p. 84.

essentiel du littéraire⁶⁴ .» Viala précise sa pensée en suggérant un cadre conceptuel d'analyse de ces questions de forme : «La valeur sociale des formes esthétiques, dans leur qualité et de codes et de discriminants, justifie que soit entreprise ce que l'on peut nommer une sociopoétique, consacrée à l'analyse des prismes formels⁶⁵ .»

Zima recommande une approche analogue : «La sociologie du texte devrait partir de deux théorèmes complémentaires : les valeurs sociales n'existent guère indépendamment du langage et les unités lexicales, sémantiques et syntaxiques articulent des intérêts collectifs et peuvent devenir des enjeux de luttes sociales, économiques et politiques⁶⁶ .» S'il est aisé de démontrer la pertinence du premier théorème, il est bien difficile de prouver par des exemples, le second; Zima le reconnaît, qui écrit :

Malgré les connotations politiques, religieuses ou métaphysiques d'un grand nombre de mots, il semble impossible de décrire les rapports entre le langage et la société exclusivement sur le plan lexical [...]. L'articulation d'intérêts sociaux, collectifs dans le langage peut être représentée plus clairement et plus systématiquement dans le domaine sémantique que dans celui du vocabulaire⁶⁷ .

64 Alain Viala, art. cité, p. 67.

65 *Ibid.*, p. 68.

66 Pierre Zima, *op. cit.*, p. 121.

67 *Loc. cit.*

À propos de l'articulation du social dans le texte, Régine Robin semble se contredire (puisqu'elle disait auparavant que «la visée de la sociocritique, c'est le statut du social dans le texte et non le statut social du texte⁶⁸ ») quand elle écrit : «Ainsi la sociocritique ne se contente pas de saisir comment le social vient au texte et comment le texte produit du social⁶⁹ », car cela implique bien qu'il y a interaction, imbrication entre ces deux notions. Les deux aspects intimement liés constituent l'approche interdiscursive qualifiée par Pierre Popovic de «voie prometteuse de la sociocritique⁷⁰ » et ne sauraient être abordés séparément. C'est bien Régine Robin elle-même qui écrivait :

Si texte et discours sont à prendre dans un même paradigme langagier, force est de constater qu'à la problématique de la «littérarité» et à celle de l'«intertextualité» si caractéristiques du texte littéraire pris dans sa clôture, il faut désormais ajouter, sinon substituer, une problématique de l'interdiscursivité qui se déploierait dans tous les domaines du social [...]. C'est précisément ce que tentent de faire les études centrées sur la notion de discours social [...]. C'est à ce niveau que la sociocritique prend toute sa valeur et toute sa dimension, puisqu'elle intègre à une problématique du discours social une analyse de la spécificité des procédures de mise en texte, définissant ce par quoi la textualisation s'écarte de la simple mise en discours⁷¹.

Marc Angenot ajoute dans le même registre :

68 Voir note 57, p. 44.

69 Régine Robin, «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, p. 117.

70 Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 13.

71 Régine Robin, cité par Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 21.

On devrait reprendre et développer ici les notions d'intertextualité comme circulation et transformation d'idéologèmes, c'est-à-dire de petites unités signifiantes dotées d'acceptabilité diffuse dans une *doxa* donnée et d'interdiscursivité (comme interaction et influence des axiomatiques des discours)⁷².

L'approche sociocritique selon Duchet ne doit ni fétichiser le texte au détriment du hors-texte ni privilégier le hors-texte au détriment du texte. Pouvoir tenir le juste milieu et ne tomber dans aucun des travers que nous venons d'indiquer est certainement la clé d'une analyse sociocritique réussie et nous espérons échapper aux remarques de Jean-Yves Tadié critiquant Zima : «Il en est des théoriciens comme des partis: donnez-leur le pouvoir, ils n'appliqueront pas leur programme⁷³ .»

Dans l'analyse immanente des textes du corpus, notre attention va se porter sur les structures thématiques mais également sur les structures formelles, car la forme peut aussi être porteuse de sens social. Marc Angenot mentionne que :

Notre approche a pour conséquence de ne dissocier jamais le «contenu» de la «forme», ce qui se dit et la manière adéquate de le dire. Le discours social unit des «idées» et des «façons de parler», de sorte qu'il suffit souvent de s'abandonner à une phraséologie pour se laisser absorber par l'idéologie qui lui est immanente. Si tout énoncé, oral ou écrit, communique un

72 Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, n° 70, 1988, p. 84.

73 Jean-Yves Tadié, *La critique littéraire*, Paris, Belfond, 1987, p. 173.

«message», la forme de l'énoncé est encore moyen ou réalisation partielle de ce message⁷⁴.

Adorno et Lukàcs, malgré leurs profondes divergences (Köhler les évoque en ces termes : «Il n'est de secret pour personne que Lukàcs et Adorno s'entendaient comme chien et chat mais leurs opinions concernant le lyrisme concordent dans une très large mesure⁷⁵ »), s'accordaient pour dire que la socialité d'un texte s'appréhende par sa forme.

Les phénomènes sociaux ont comme répondants dans l'oeuvre des phénomènes formels; c'est par ses aspects formels que l'oeuvre d'art révèle la réalité. Tout doit être pris en compte, le moindre détail, le moindre indice qui pourrait conduire au dévoilement de la socialité des oeuvres car «la sociocritique interroge l'implicite, les présupposés, le non-dit ou l'impensé, les silences et formule l'hypothèse de l'inconscient social du texte à introduire dans une problématique de l'imaginaire⁷⁶ ».

Cet implicite, ces présupposés, ce non-dit ou impensé, ces silences constituent le co-texte défini par Régine Robin comme :

Le co-texte est ce qui accompagne le texte, l'ensemble des autres textes, des autres discours qui lui font échos, tout ce qui est supposé par le texte et écrit avec lui. Au niveau du texte il

⁷⁴ Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, n° 70, 1988, p. 85.

⁷⁵ Erich Köhler, art. cité, pp. 98-99.

⁷⁶ Claude Duchet, *op. cit.*, p. 4.

n'y a que du référent intratextuel car chaque élément du texte appartient à un système de références, intratextuel. Les références du texte sont en relation médiatisée avec un système de références co-textuelles, car ces références sont saturées d'imaginaire social, déjà sémiotisées, mises en discours, en récit, en image. Ainsi, le co-textuel n'est jamais en dehors du texte⁷⁷.

Ce co-texte n'est en fait que le discours social absorbé et transformé par le texte; son analyse n'est possible que par la médiation du texte lui-même avaluée par la sociocritique qui permet d'appréhender sa socialité. Il est très chargé idéologiquement, socialement et culturellement. La socialité du texte se perçoit à travers cette dimension idéologique, sociale et culturelle.

Dans la théorie du discours social, reviennent souvent des notions comme celles de l'hégémonie ou de la *doxa* qu'il convient ici d'éclaircir pour éviter tout malentendu éventuel.

Si dans une société donnée, à une époque donnée, on peut repérer une diversité de pratiques langagières, des comportements sociaux multiples, il n'en demeure pas moins que l'on peut identifier des modèles de discours dominants qui stratifient et hiérarchisent en quelque sorte la société. Ces modèles dominants composent le discours de l'hégémonie qui s'appréhende dans le dis-

77 Régine Robin. «Pour une socio-poétique de l'imaginaire social», *op. cit.*, p. 101

cours social à travers «la manière dont une société donnée s'objective dans des textes, des écrits (et aussi des genres oraux)⁷⁸ ».

Angenot la définit ainsi :

L'hégémonie, ce n'est pas seulement ce qui, dans la vaste ruineur des discours sociaux, s'exprime le plus haut, le plus fort, ou se dit en plus d'endroits. Ce n'est même pas du tout cette dominance quantitative [...]. L'hégémonie est un ensemble de mécanismes qui imposent sur ce qui se dit et s'écrit de l'acceptabilité et stratifient des degrés et des formes de légitimité. L'hégémonie est donc à décrire, formellement comme un canon de règles et d'impositions légitimantes et, socialement, comme un instrument de contrôle, comme une vaste synergie de pouvoirs, de contraintes, de moyens d'exclusion, liés à des arbitraires formels et thématiques⁷⁹.

Quant à la *doxa*, il la perçoit comme étant du domaine du probable, de ce qui va de soi, de ce qui est impersonnel mais cependant nécessaire pour pouvoir penser ce qu'on pense et dire ce qu'on a à dire. C'est une sorte de substrat sans lequel il n'y aurait aucune possibilité de début d'échange, de communication : «Tout ce qui se dit dans une société réalise et altère des modèles, des préconstruits – tout un déjà-là – qui est un produit social cumulé. Tout paradoxe s'inscrit dans la mouvance d'une *doxa*⁸⁰. » Belleau ne signifiait pas autre chose quand il écrivait :

78 Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature*, n° 70, 1988, pp. 87-88.

79 *Loc. cit.*

80 Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature* n° 70, 1988, p. 86.

Les mots et les phrases ne viennent pas à l'écrivain vides et inertes, ils n'attendent pas passivement sur des tablettes que l'écrivain les choisisse, ils lui arrivent déjà chargés, codés, colorés non seulement par les autres discours littéraires présents ou passés qui les ont déjà pris en charge mais par tous les discours sociaux contemporains dans lesquels nous baignons⁸¹.

La doxa est une sorte de dénominateur commun, une base nécessaire à un préalable :

Tout débat en un secteur donné, si âpres que soient les désaccords, suppose un accord préalable sur le fait que le sujet «existe», qu'il mérite d'être débattu, qu'un commun dénominateur sert d'assise aux polémiques. Ce qu'on appelle une «culture» est composé de mots de passe et de sujets de mise, de thèmes dont il y a lieu de disserter, sur lesquels il faut s'informer et qui s'offrent à la littérature et aux sciences comme dignes de méditation et d'examen⁸².

Dans ce premier chapitre, nous avons essayé de tracer les contours du champ d'une application de la sociocritique à la poésie, qui a été longtemps ignorée par les sociologues de la littérature. Les raisons d'une telle attitude sont diverses : l'héritage marxiste, les influences de grands théoriciens dont les textes fondent l'approche sociocritique, la tradition de l'analyse des contenus, la conception du genre lyrique comme art individuel et donc dénué de toute fonction sociale. Toutefois, à la lumière des théories élaborées, nous sommes en mesure de proposer une lecture sociale des oeuvres des poétesses africaines.

81 André Bellcau, art. cité, p. 300.

82 Marc Angenot, «Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours», *Littérature* n° 70, 1988, p. 90.

Si l'on admet que rien ne naît à partir de rien et donc qu'il y a toujours une source première ou un contexte justifiant toute création, il faut, pour mieux comprendre cette création, se référer à la source qui lui a donné naissance ou a favorisé son émergence. Cette source ou ce contexte d'émergence, c'est le discours social, le dénominateur essentiel à partir duquel peut s'élaborer un début de communication. Le chapitre deux traitera des principaux discours à partir desquels ou contre lesquels ont émergé les oeuvres de ces poétesses.

Chapitre deux : Emergence des discours sociaux de 1930 à 1990

II. 1. Mise au point

La première période : 1930-1960

1930 est une date importante dans l'histoire littéraire de l'Afrique parce qu'elle constitue les véritables débuts et la reconnaissance internationale de la littérature de ce continent. C'est en effet la période de l'effervescence des mouvements culturels noirs à Paris et des débuts de la Négritude.

1960 voit l'accès de la plupart des pays africains à l'indépendance. C'est l'aboutissement de longues et pénibles luttes de libération. Temps d'euphories et de promesses! Le catalogue littéraire de cette époque est florissant. Notre choix d'examiner la production de cette première période se justifie par son importance: 1930-1960 constitue en effet une étape charnière dans l'histoire littéraire, politique et sociale de l'Afrique au sud du Sahara.

L'histoire littéraire de l'Afrique sub-saharienne (dont font partie les pays concernés par notre corpus) a été traversée par de multiples et divers discours qui ont plus ou moins marqué les consciences d'une génération à l'autre. Signalons que les dénominations sont nombreuses pour la littérature africaine :

– Littérature négro-africaine : Cet emploi, très répandu chez les spécialistes tant occidentaux qu'africains (Kesteloot, Rombaut, Makouta, Obenga¹ ...) désigne toute la littérature du monde noir, celle d'Afrique, celle des Antilles et celle des Noirs des Etats-Unis, qu'elle soit d'expression française, anglaise ou lusophone. Cette étendue de la désignation qui va jusqu'à rattacher la littérature des Antilles à celle du continent noir s'explique par les débuts de l'affirmation d'une culture noire qui a nécessité une mise en commun des potentialités par-delà les frontières et les questions d'appartenance territoriale: nous l'explicitons dans la partie consacrée au mouvement de la Négritude. Mais l'emploi de ce terme générique s'est peu à peu restreint pour ne désigner désormais que la littérature de l'Afrique noire et des Antilles. Le contexte de la Négritude et le mythe de l'unité entretenu par celle-ci ont contribué à la fortune de l'expression et à son emploi galvaudé. Ce terme de négro-africain qui

¹ Lilyan Kesteloot. *Anthologie négro-africaine*. La littérature de 1918 à 1981, Allier, Maramba, 1987, 478 p. Celle-ci explique son choix du terme «négro-africain»: «Nous considérons donc la littérature négro-africaine comme manifestation et partie intégrante de la civilisation africaine. Et même lorsqu'elle se produit dans un milieu culturellement différent, anglo-saxon aux USA, ibérique à Cuba et au Brésil, elle mérite encore d'être rattachée à l'Afrique tant le résultat de ces métissages conserve les caractères de l'Afrique originelle. Ceci est plus sensible encore dans la musique : qui niera par exemple l'africanité du jazz ou des rythmes cubains?»

Marc Rombaut, *La poésie négro-africaine d'expression française*, Paris, Seghers, 1976, 333 p.

Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Les grands traits de la poésie négro-africaine*, Dakar, NEA, 1985, 347 p.

Théophile Obenga, *Sur le chemin des hommes : essai sur la poésie négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1984, 164 p.

désignait une aire géographique trop vaste (il s'agissait de toute la littérature des peuples d'origine africaine vivant sur le continent, ou rattachés à celui-ci par l'histoire et la culture) et qui paraissait plus précis que le qualificatif «africain» (qui englobait l'Afrique dite blanche, culturellement rattachée au monde arabe) ne l'était pas en fait et n'a contribué qu'à semer confusion et trouble dans l'esprit des lecteurs et même des spécialistes. Les pratiques d'une certaine critique occidentale dite africaniste, plus précisément française, sont parvenues à imposer ces termes génériques dans lesquels on s'empêtre indéfiniment. A-t-on déjà parlé d'une littérature européenne, américaine ou asiatique? Oui, certainement; mais, a-t-on voulu entendre par là qu'il n'y avait dans tout le continent européen, américain ou asiatique qu'une seule et même littérature? Pourquoi alors continue-t-on de ravalier la littérature de tout un continent sous un générique qui ne correspond plus à la réalité actuelle ?

– Littérature nègre : Surtout employé par Jacques Chevrier² et un peu par Léopold Sédar Senghor dans son anthologie³, il n'a pas de spécification claire et est pris dans le sens du précédent, «négro-africain». Jacques Chevrier ne l'explique nullement dans son ouvrage et hormis le titre, il emploie à l'intérieur de l'ouvrage, «négro-africain». Ambroise Kom a bien cerné la

² Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, Coll. «U», 1984, 272 p.

³ Léopold Sédar Senghor, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, 227 p.

question dans son «Introduction» au premier tome de son *Dictionnaire*⁴ quand il écrit :

Mais qu'est-ce donc la littérature négro-africaine? De nombreux chercheurs, y compris ceux qu'on considère, en général, comme des pionniers dans le domaine, ont de cette littérature une conception des plus imprécises, pour ne pas dire confuse. En effet, les critiques distinguent mal la littérature négro-africaine de la littérature nègre (au sens de littérature du monde noir) qui englobe les écrits négro-africains et la production littéraire (francophone et / ou anglophone selon l'appartenance ou l'idéologie linguistique des chercheurs concernés) de la diaspora noire d'Amérique du Nord et des Caraïbes. La littérature des Caraïbes s'impose, elle aussi, comme l'expression d'une réalité complexe et passagère éloignée des préoccupations des Afro-Américains et des Négro-Africains. La littérature négro-africaine, quant à elle, n'est rien d'autre que la production littéraire des Négro-Africains portant sur des réalités africaines [...]. Le *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française* porte donc exclusivement sur la production littéraire de l'Afrique sud-saharienne⁵.

– Littérature néo-africaine : Ce terme du critique allemand Janheinz Jahn, tiré de son *Manuel de littérature néo-africaine*⁶ paru en 1969, n'a pas fait fortune auprès des critiques et à part son créateur, il ne semble pas qu'il ait été utilisé par quelqu'un d'autre.

4 Ambroise Kom (sous la direction de), *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française. Des origines à 1978*, Sherbrookc, Naaman/ACCT, 1983, 671 p.

5 *Ibid.*, p. 10.

6 Janheinz Jahn, *Manuel de littérature néo-africaine du 16 siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*, Paris, Rcsna, 1969, 293 p.

– Littérature sub- (ou sud) saharienne : C'est l'expression qui tend désormais à s'imposer avec toujours une précision de l'aire linguistique : française / francophone ou anglaise / anglophone⁷ ; on a aussi une illustration de cet emploi avec l'ouvrage de Jean-Marie Volet⁸ .

Cette expression a l'avantage de mieux délimiter l'espace géographique dont il est question (l'Afrique au sud du Sahara) et d'éviter les dénominations non opératoires de race ou de couleur et les multiples amalgames et confusions créés par l'emploi de «nègre» ou de «négro-africain».

II. 2. Discours sociaux

A. Repères

Les spécialistes ne s'entendent pas toujours sur la genèse de la littérature de l'Afrique sub-saharienne. La plupart la font remonter aux débuts du Mouvement de la Négritude, autour des années 1930; c'est le cas notamment de Lilyan Kesteloot⁹ et de Pius Ngandu¹⁰ , tandis que certains considèrent la

⁷ Le *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines* du Professeur Ambroise Kom est devenu pour le second tome et pour la seconde édition du premier tome le *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française en Afrique sub-saharienne*.

⁸ Jean-Marie Volet, *La parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1993, 367 p.

⁹ Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, 1971, 340 p.

¹⁰ Pius Nkashama Ngandu, *Littératures africaines de 1930 à nos jours. Anthologie*, Paris, Silex, 1984, 672 p.; *Écritures et discours littéraires. Études sur le roman africain*, Paris.

parution du roman *Batouala* en 1921, comme marquant sa date de naissance (Chevrier¹¹). Une autre école de chercheurs (Kane, Makouta¹²) remonte jusqu'en 1800 avec les écrits des Sénégalais Léopold Panet¹³, David Boilat¹⁴ et Ahmadou Mapaté Diagne¹⁵. Mais ces auteurs du début du XIX^e siècle sont méconnus parce que systématiquement écartés pour des raisons dites «d'originalité» ou de «fidélité aux traditions»; c'est-à-dire que les critiques ne les considèrent pas comme des écrivains dont les oeuvres furent marquantes pour l'histoire littéraire africaine: il en est de même des écrivains de la période coloniale qui ont plus ou moins fait l'éloge des colons et auxquels on reproche de n'avoir pas écrit d'oeuvres militantes comme le remarque si judicieusement le critique sénégalais Mohamadou Kane :

La revue, si rapide soit-elle, des essais d'histoire littéraire, manuscrits pédagogiques, anthologies, révèle une situation encore plus alarmante. On découvre des omissions délibérées, des silences embarrassés, des écrivains bannis parce que convaincus de complicité avec les colons. On constate alors les abus des bilans et panoramas, leur effet cumulatif et leur absence d'approfondissement. Comment expliquer le silence de

L'Harmattan, 1989, 301 p.; *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992, 407 p.

11 Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1985, 272 p.

12 Mohamadou Kane, «Sur l'histoire littéraire de l'Afrique sub-saharienne francophone», *Etudes littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991, pp. 9-27; Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *op cit.*, pp. 20-21.

13 Léopold Panet, *Première exploration du Sahara occidental*, *Revue coloniale*, novembre 1850, pp. 379-445 (Réédition : Paris, Le Livre Africain, 1968, 190 p.).

14 David Boilat, *Esquisses sénégalaises*, Paris, Artus Bertrand, 1853, 496 p. (Réédition Paris, Karthala, 1984, 560 p.)

15 Ahmadou Mapaté Diagne, *Les Trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, 1920, 28 p.

l'excellent *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française* d'Ambroise Kom au sujet de nos premiers écrivains : Amadou Dugay Cléodor Ndiaye, Bakary Diallo et avant eux, les métis de Saint-Louis du Sénégal, l'abbé Boilat, Léopold Panet, Frédéric Carrère, Paul Holle, qui, les premiers, ont produit des oeuvres littéraires modernes en Afrique noire de langue française? Sociologues, historiens, anthropologues semblent trouver plus d'intérêt à ces écrivains que les critiques de la littérature africaine. Et pourtant, Kom s'en est simplement tenu à cet état de fait. La mode, c'est de tout faire partir de Paris, du Paris des années 30, de Senghor et Césaire¹⁶.

Il est vrai que lorsqu'on parcourt les différents ouvrages critiques sur la littérature sub-saharienne, l'un des faits qui retient l'attention, parce que source de confusion, est la divergence des dates de naissance de cette littérature. La confusion a été tellement grande que partir des années 1930 s'est, semble-t-il, avéré comme la solution à l'énigme. Peut-être que cette tendance de la plupart des critiques à prendre les années 1930 comme point de départ est due au fait qu'il y a plus de documentation sur cette période de la naissance de la Négritude qu'il n'y en a sur la période antérieure à laquelle fait allusion Mohamadou Kane. L'éternel problème de diffusion du livre en Afrique est toujours actuel. Comment étudier une oeuvre introuvable sur le marché? D'un autre côté, 1930 a été réellement une période de bouillonnement culturel pour l'Afrique. Plus qu'une mode, retenir 1930 comme point de départ de la littérature au sud du

16 Mohamadou Kane, art. cité, p. 10.

Sahara se justifie aisément par la richesse, l'abondance de la production littéraire, la forte émergence d'oeuvres et d'auteurs majeurs qui porteront très haut le flambeau de cette littérature dès cette date.

Cette divergence d'opinions concernant les débuts de la littérature en Afrique s'expliquerait selon Mohamadou Kane, par le fait que l'histoire littéraire africaine a besoin d'être élaborée; en somme, cette histoire n'existe simplement pas :

Il est singulier que l'histoire littéraire africaine n'ait pas plus souvent retenu l'attention des critiques. Il ne suffit pas de prendre en considération le peu de cas fait à cette discipline par les structuralistes pour rendre compte de cette situation. Le mal a été consommé bien avant Barthes et ses émules. L'habitude s'est instaurée de considérer que l'histoire littéraire africaine devait aller de soi. De là, la vague approche méthodologique des critiques [...]. En fait, on est confronté à une diversité d'approches qui laisse supposer une pluralité d'histoires littéraires [...]. Pour certains critiques, l'histoire littéraire est événementielle, cumulative. Elle ne va pas au-delà de la juxtaposition des faits, d'événements importants mais dont les rapports semblent aller de soi dans un environnement dont l'intertextualité est évidente. Quel service Robert Comevin, historien de formation et fin connaisseur de la littérature africaine, n'aurait-il pas rendu à cette dernière, si seulement il avait pu se démarquer de cette approche cumulative!¹⁷

Si l'on considère le dynamisme et la prise de conscience opérés par le Mouvement de la Négritude sur les consciences noires, son rayonnement et la

¹⁷ *Ibid.*, p. 9.

puissance de son action sur les mentalités tant des Noirs que des Blancs, on peut dire que ce mouvement a amorcé en son temps une révolution qui, même si elle fut de portée restreinte, n'a pas moins marqué l'imaginaire social, politique et culturel des peuples noirs. Le monde noir dans son ensemble, l'Afrique en particulier, n'a plus, depuis cette époque, connu un autre mouvement si catalyseur et d'une telle densité. On peut aujourd'hui critiquer ses chantres, mais nul ne peut nier le fait que ce mouvement fut, pendant longtemps, l'écho de la conscience noire, son porte-flambeau, son instrument de fierté. Ce mouvement permit à des êtres qui avaient été niés jusque dans leur humanité et leur culture, de reprendre confiance en eux, d'oser affirmer et revendiquer leur droit à l'existence et au respect de leurs différences. Nous rappellerons dans les pages qui vont suivre les grands axes de cet important mouvement culturel. En le faisant, nous n'avons ni la prétention de refaire l'histoire de ce mouvement (qui a déjà été largement faite par Iyay Kimoni¹⁸, Lilyan Kesteloot¹⁹ et Georges Ngal²⁰), ni celle de renouveler sa problématique si tant est que cela soit encore possible. Notre objectif est de rappeler la substance du discours social qui a prévalu avant la prise de parole des femmes, de montrer en quoi ce discours

18 Iyay Kimoni, *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Sherbrooke, Naaman, 1985, 273 p.

19 Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*

20 Georges Ngal, *Aimé Césaire. Un homme à la recherche d'une patrie*, Paris, Présence Africaine, 1994, 328 p.

exclusif a forgé les conditions de l'émergence d'un autre discours, celui des femmes.

B. Les précurseurs de la Négritude

a. Williams Edward Burghardt Du Bois

La Négritude trouve ses précurseurs à Harlem, aux Etats-Unis, à travers l'initiative d'un médecin Williams Edward Burghardt Du Bois²¹. Il publie en 1903, *Ames noires*²², dans lequel il dénonce vigoureusement la condition des Noirs. Il revendique pour son peuple la liberté et l'émancipation à travers son Mouvement du Niagara :

Nous ne devons pas accepter d'être lésés, ne fût-ce que d'un iota de nos pleins droits d'homme. Nous revendiquons tout droit particulier appartenant à tout Américain né libre au point de vue politique, civil et social; jusqu'à ce que nous obtenions tous ces droits, nous ne devons jamais nous arrêter de protester et d'assaillir la conscience américaine²³.

Son livre déclencha une prise de conscience parmi les Noirs des Etats-Unis mais aussi de l'Afrique. Il recevra un écho favorable dans les milieux

21 Du Bois fut le premier Noir à obtenir un P.H.D. à Harvard. La chaire d'études africaines-américaines qu'il a instituée est actuellement partagée par deux de ses héritiers spirituels les plus proches, Kwame Anthony Appiah et Henry Louis Gates, auteurs majeurs qui ont contribué à la redéfinition d'une identité africaine-américaine.

22 Williams Edward Burghardt Du Bois, *The Souls of Black Folk*, New York, Bantam Books, 1903; traduction française : *Ames noires*, Paris, Présence Africaine, 1989

23 Williams Edward Burghardt Du Bois, cité par Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, pp. 14-15.

étudiants noirs à Paris où les futurs chantres de la Négritude que sont Césaire, Senghor et Damas s'abreueront à cette source qui leur redonnera fierté en leur race. Profondément attaché au continent africain, Du Bois milite activement dans des mouvements de lutte pour l'émancipation du continent sous occupation étrangère et prend part à des congrès panafricains. Il participe à la fondation de l'Association nationale pour le progrès des gens de couleur (N.A.A.C.P.) dont il coordonne la rédaction de la revue (*The Crisis*).

Celui, qui, déjà en 1890, écrivait : «Je suis nègre et je me glorifie de ce nom; je suis fier du sang noir qui coule dans mes veines»²⁴, sera le précurseur du mouvement de la Négritude tant ses revendications pour ses compatriotes et la force de son verbe rejoindront les étudiants noirs à Paris, deux décennies plus tard. Senghor le reconnaît qui affirme : «Il faut toujours partir de Williams Edward Burghardt Du Bois, qui fut, véritablement, le père du mouvement de la Négritude²⁵ ».

24 Williams Edward Burghardt Du Bois, cité par Lilyan Kesteloot. *op. cit.*, p. 14.

25 Léopold Sédar Senghor, «Problématique de la Négritude», *Presence Africaine* n° 78, 1971, p. 11.

b. Le Mouvement de la Négro-Renaissance

Une dizaine d'années après l'action de Du Bois, de jeunes écrivains noirs fondent le Mouvement de la Négro-Renaissance. Leur manifeste est explicite :

Nous, créateurs de la nouvelle génération nègre, nous voulons exprimer notre personnalité noire sans honte ni crainte. Si cela plaît aux Blancs, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. Nous savons que nous sommes beaux. Et laids aussi. Si cela plaît aux gens de couleur, nous en sommes fort heureux. Si cela ne leur plaît pas, peu importe. C'est pour demain que nous construisons nos temples, des temples solides comme nous savons en édifier, et nous nous tenons dressés au sommet de la montagne, libres en nous-mêmes²⁶.

Ces jeunes créateurs se nomment Langston Hughes, Claude Mac Kay, Countee Cullen, Sterling Brown, Jean Toomer, etc. Les deux premiers eurent une influence considérable sur les écrivains africains.

Langston Hughes et Claude Mac Kay fréquenteront à Paris ceux qu'on appellera plus tard les chantres de la Négritude : Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon Gontran Damas. Senghor témoigne de l'influence qu'exercèrent sur eux ces auteurs :

Au Quartier latin, dans les années 30, nous étions sensibles, par dessus tout, aux idées et à l'action de la Négro-Renaissance dont nous rencontrions à Paris quelques-uns des représentants les plus dynamiques [...]. Les poètes de la Négro-Renaissance qui nous influencèrent le plus sont Langston

26 «Manifeste du mouvement de la Négro-Renaissance», cité par Margaret Just Butcher, *Les Noirs dans la civilisation américaine*, New York, Knopf, 1972, pp. 125-126.

Hughes et Claude Mac Kay, Jean Toomer et James Weldon Johnson, Sterling Brown et Frank Marschall Davis²⁷.

Claude Mac Kay publie des poèmes et des romans qui lui assurent la renommée et le font apparaître comme le défenseur le plus acharné de l'authenticité nègre, dénonçant avec force les injustices sociales dont sont victimes les Noirs mais aussi leurs tendances au mimétisme servile, à la résignation. Lilyan Kesteloot lui rend un hommage mérité :

Mac Kay n'a jamais cessé d'écrire ni de réfléchir. Il n'a jamais cessé son combat pour l'authenticité du Nègre [...]. Il fonde véritablement le roman réaliste négro-américain avec *Home to Harlem* et *Banjo* (1928). Langston Hughes, Richard Wright, Chester Himes lui sont débiteurs de la totale libération de leur style : l'exubérance brutale du langage et l'utilisation du dialecte, la vérité minutieuse des caractères, la fantaisie de l'action, l'accent sur les problèmes sociaux et raciaux, la critique de la civilisation américaine, sont autant de conquêtes de Claude Mac Kay sur le conformisme littéraire, spirituel et culturel de l'élite bourgeoise tant noire que blanche²⁸.

Les revendications sociales prônées par le Mouvement de la Nègro-Renaissance, les actions de ses membres, leurs engagements en faveur de l'avènement d'une réelle liberté pour les Noirs de l'Amérique ont rejoint et atteint les consciences des jeunes étudiants noirs des Antilles françaises et de la France. Comprenant l'urgence de se regrouper et de se battre pour faire admet-

27 Léopold Sédar Senghor, art. cité, pp. 12-13.

28 Lilyan Kesteloot, *op. cit.*, pp. 26-27.

tre leurs droits à une équité sociale, ils vont mener des initiatives qui s'inspireront de ce mouvement et seront à juste titre considérés comme des précurseurs de la Négritude.

c. La Revue du monde noir

Initiative d'un Haïtien du nom de Sajous et de deux Martiniquaises, les soeurs Nardal qui tenaient un salon littéraire, cette revue bilingue (édition française et anglaise) parut du 20 novembre 1920 au 20 avril 1932. Son but était assez précis :

Donner à l'élite intellectuelle de la race noire et aux amis des Noirs un organe où publier leurs oeuvres artistiques, littéraires et scientifiques. Etudier et faire connaître par la voix de la presse, des livres, des conférences ou des cours, tout ce qui concerne la civilisation nègre et les richesses naturelles de l'Afrique, patrie trois fois sacrée de la race noire. Créer entre les Noirs du monde entier, sans distinction de nationalité, un lien intellectuel et moral qui leur permette de mieux se connaître, de s'aimer fraternellement, de défendre plus efficacement leurs intérêts collectifs et d'illustrer leur race, tel est le triple but que poursuivra *La Revue du monde noir*²⁹

Ses collaborateurs se nommaient René Maran, Claude Mac Kay, Langston Hughes, Alan Locke, Félix Éboué, Jean Price-Mars, Étienne Léro, René Ménénil, Jules-Marcel Monnerot, Léon Gontran Damas, Aimé Césaire, Léopold Sédar

²⁹ Collectif, «Ce que nous voulons», *La Revue du monde noir*, n° 1, novembre 1931, p. 1

Senghor et même Léo Frobenius dont la revue publiait et commentait largement des extraits de ses oeuvres.

Les objectifs prônés par la revue ressemblaient à ceux de la Négro-Renaissance, parce que l'une et l'autre suscitèrent une certaine prise de conscience au sein des Noirs, exaltèrent la fierté d'appartenance à une race certes brimée mais débordante de richesses culturelles, religieuses, historiques, sociales et humaines; la présence en son sein des poètes de la Négro-Renaissance n'est pas étrangère à cette similitude d'objectifs quand on sait la grande fascination que ces poètes exercèrent sur les intellectuels noirs d'Afrique et des Antilles des années 30. La revue prôna la solidarité raciale, l'unité profonde et réelle entre les Noirs pour contrer les agressions extérieures de toutes sortes. Elle favorisa un certain éveil culturel bien que son ton demeura très modéré.

d. *Légitime Défense*

Le ton trop conciliant de la *Revue du monde noir* eut pour conséquence l'insatisfaction de certains de ses membres qui lancèrent en juin 1932, une revue dont le titre délibérément provocateur augurait déjà du contenu. L'avertissement stipulait ceci : « Cette petite revue, outil provisoire, s'il casse, nous saurons trouver d'autres instruments³⁰. » Ces jeunes dissidents, tous an-

³⁰ Collectif, «Avertissement», *Légitime Défense*, n° 1, 1932, p 4.

tillais (de la Martinique), s'appelaient Étienne Léro (qui sera le chef de file), René Ménil et Jules-Marcel Monnerot.

Leur manifeste était dirigé contre les écrivains antillais à qui ils reprochaient leur mimétisme servile du style parnassien, mais également contre toute la bourgeoisie antillaise dont ils étaient d'ailleurs issus.

Étienne Léro ne se montre pas tendre à l'égard de ses compatriotes écrivains qui n'ont d'autre préoccupation que d'imiter ceux à qui ils rêvent de ressembler :

On est poète aux Antilles comme l'on est bedeau ou fossoyeur, en ayant une «situation» à côté [...]. L'Antillais, bourré à craquer de morale blanche, de culture blanche, d'éducation blanche, de préjugés blancs, étale dans ses plaquettes l'image boursofflée de lui-même. D'être un bon décalque d'homme pâle lui tient lieu de raison sociale aussi bien que de raison poétique. Il n'est jamais à son goût assez décent, assez empesé. «Tu fais comme un Nègre», ne manque-t-il pas de s'indigner si, en sa présence, vous cédez à une exubérance naturelle. Aussi bien ne veut-il pas dans ses vers «faire comme un Nègre». Il se fait un point d'honneur qu'un Blanc puisse lire son livre sans deviner sa pigmentation [...]. De même qu'il se refuse à voir dans la France d'aujourd'hui autre chose que la France de 1889, le bourgeois antillais se refuse à adopter toute règle que cent ans d'expériences blanches n'aient point sanctionnée. Non content d'user d'une prosodie, et d'une prosodie surannée, l'Antillais l'agrémentera d'un soupçon d'archaïsme : cela fait «vieille France». Une indigestion d'esprit français et d'humanités classiques nous a valu ces bavards et l'eau sédative de leur poésie, ces poètes de caricature³¹.

31 Étienne Léro, «Misère d'une poésie», *Légitime Défense*, n° 1, 1932, pp. 10-12.

Si Etienne Léro apparaît violent dans sa critique des écrivains antillais, René Ménénil l'est encore plus :

Cette littérature abstraite et objectivement hypocrite n'intéresse personne : ni le Blanc parce qu'elle n'est qu'une maigre imitation de la littérature française d'il y a quelque temps, ni le Noir pour la même raison. Il n'est pas étonnant que l'écrivain antillais, en poésie par exemple, ne propose que des « descriptions » et des « tableaux », ou n'exprime et n'inspire qu'un vague ennui. Tout cela manifeste qu'il est tenu ou se tient loin de son être véritable, qu'il est hostile à la force de ses passions. Littérature, donc, factice où l'on feint d'éprouver les sentiments qu'un autre éprouve, où des complications à la Mauriac remplacent le païen et violent amour du Noir pour les réalités de ce monde [...]. Cette littérature qui manque de ressort et s'agite vaguement s'est en effet, donné pour maîtres tous ceux qui (Heredia, Banville, Samain de Régnier, etc.) n'étaient résolus ni à s'embarquer dans le mouvement de la vie, ni à vivre en plein rêve. Ennui. L'ennui, condamnation de soi par soi, pèse sur les épaules de l'écrivain noir antillais. Ses œuvres sont ennuyées, ennuyeuses; déprimées déprimantes³².

Ces jeunes, profondément révoltés contre la copie aveugle des valeurs étrangères, désireux de se démarquer d'une telle servitude, soucieux de conférer aux lettres antillaises une originalité qu'elles n'ont pas, vont rechercher des modèles qui répondent à leurs aspirations. Le marxisme, le surréalisme, la psychanalyse, les acquis des poètes de la Nègro-Renaissance leur apparaissent comme la voie tout indiquée :

32 René Ménénil, « Sur l'écrivain de couleur antillais », *Tracées - Identité, négritude, esthétique aux Antilles*, Paris, Robert Laffont, 1981, pp. 100-101 (texte initialement publié dans *Légitime Défense*).

Nous croyons sans réserve au triomphe de la III^e Internationale. Nous acceptons sans réserve le surréalisme auquel nous lions notre devenir. Et nous renvoyons nos lecteurs aux deux «Manifestes» d'André Breton, à l'oeuvre tout entière d'Aragon, d'André Breton, de René Crevel, de Salvador Dali, de Paul Eluard, de Benjamin Péret, de Tristan Tzara [...]. Le vent qui souffle de l'Amérique noire aura vite fait, espérons-le, de nettoyer nos Antilles des fruits avortés d'une culture caduque. Langston Hughes et Claude Mac Kay, les deux poètes noirs révolutionnaires, nous ont apporté, marinés dans l'alcool rouge, l'amour africain de la vie, la joie africaine de l'amour, le rêve africain de la mort [...]. Du jour où le prolétariat noir, que suce aux Antilles une mulâtraille parasite vendue à des Blancs dégénérés, accédera, en brisant ce double joug, au droit de manger et à la vie de l'esprit, de ce jour-là seulement, il existera une poésie antillaise³³.

Comment comprendre que ceux qui reprochaient à leurs compatriotes leur pâle imitation et leur référence à des valeurs étrangères puissent se réclamer du surréalisme, du marxisme et de la psychanalyse freudienne, concepts venus d'ailleurs?

Ces concepts qui prônaient la révolte et annonçaient le renversement de l'ordre social ancien, ne pouvaient que séduire et attirer des jeunes en mal de changement et désireux d'opérer un bouleversement total et profond de leur société :

Issus de la bourgeoisie de couleur française, qui est une des choses les plus tristes du globe, nous déclarons – et nous ne reviendrons pas sur cette déclaration – face à tous les cadavres administratifs, gouvernementaux, parlementaires, industriels, commerçants, etc., que nous entendons, traîtres à cette classe,

33 Étienne Léro, art. cité, p. 44.

aller aussi loin que possible dans la voie de la trahison. Nous crachons sur tout ce qu'ils aiment, vénèrent, sur tout ce dont ils tirent nourriture et joie. Et tous ceux qui adoptent la même attitude que nous seront, d'où qu'ils viennent, les bienvenus parmi nous³⁴.

Le sévère réquisitoire mené par Léro et ses amis contre la littérature antillaise est appuyé une dizaine d'années plus tard par une autre Martiniquaise, Suzanne Césaire qui, dans la revue *Tropiques* (fondé par Aimé Césaire), écrit :

De la littérature? Oui. Littérature de hamac. Littérature de sucre et de vanille. Tourisme littéraire... Allons, la vraie poésie est ailleurs. Loin des rimes, des plaintes, des alizés, des perroquets. Bambous, nous décrétons la mort de la littérature doudou. Et zut à l'hibiscus, à la frangipane, aux bougainvilliers. La poésie martiniquaise sera cannibale ou ne sera pas³⁵.

Les attaques du groupe de *Légitime Défense* contre la bourgeoisie sont très mal reçues par l'administration coloniale et par les parents de ces jeunes étudiants qui leur coupent les vivres. *Légitime Défense* n'eut donc qu'un seul numéro mais il avait déjà marqué durablement et profondément les consciences d'autres étudiants noirs qui mèneront à leur façon le combat amorcé par Etienne Léro et ses amis.

34 Collectif, «Avertissement», art. cité., p. 4.

35 Suzanne Césaire, «Misère d'une poésie», *Tropiques*, n° 4, janvier 1942, p. 50.

e. *L'Étudiant Noir*

Les choix idéologiques du groupe de *Légitime Défense* provoquent chez Césaire, Senghor et Damas de la méfiance; ceux-ci ne collaborent pas à cette revue qu'ils jugent trop assimilationniste et pas assez «nègre» comme le stipulent les propos d'Aimé Césaire :

Je trouvais la revue encore bien pénétrée d'assimilationnisme. Ces jeunes en colère étaient surréalistes comme l'étaient les surréalistes français; communistes comme bien de jeunes Français. Ils n'étaient pas assez nègres. C'est à ce moment que je m'étais lié d'amitié avec Senghor. Nous nous sommes mis à approfondir notre africanité³⁶.

Guidé par la volonté de retrouver et d'approfondir leur négritude, le groupe de Césaire, auquel il faut ajouter d'autres noms tels Birago Diop, Ousmane Socé, Léonard Sainville, fonde, entre 1934 et 1935, un journal au titre évocateur, *L'Étudiant Noir*.

L'Étudiant Noir se démarque de *Légitime Défense* par la revalorisation des valeurs culturelles noires qu'il privilégie. Il rejette fondamentalement le marxisme et le surréalisme dont se réclamait *Légitime Défense* et prône un retour aux sources africaines comme solution à la crise identitaire et au danger de l'assimilation. Les objectifs de ce journal sont clairement définis par Léon Damas :

36 Aimé Césaire, cité par Georges Ngal, *op. cit.*, p. 59.

L'Étudiant Noir, journal corporatif et de combat, avait pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au quartier latin! On cessait d'être un étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain, malgache, pour n'être qu'un seul et même étudiant noir. Terminée la vie en vase clos³⁷ !

L'affirmation d'une identité culturelle noire devient pour eux une nécessité, le but à atteindre pour espérer une survie :

Nous étions alors plongés dans une sorte de désespoir panique. L'horizon était bouché. Nulle réforme en perspective, et les colonisateurs légitimaient notre dépendance politique et économique par la théorie de la table rase. Nous n'avions estimé-ils, rien inventé, rien créé, ni sculpté, ni peint, ni chanté. Pour asseoir une révolution efficace, il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation, et affirmer notre être, c'est-à-dire notre négritude³⁸ .

C. La Négritude

Face à la politique de la table rase développée par les colonisateurs et propagée par les ethnologues et autres soi-disant spécialistes de l'Afrique, qui voulaient que l'Afrique n'ait pas connu de civilisation, Senghor et ses amis vont opérer à travers leur mouvement, une véritable révolution culturelle.

On doit le néologisme de «négritude» à Césaire qui, le premier, l'employa dans son *Cahier d'un retour au pays natal* en 1939. Plusieurs dé-

37 Léon Gontran Damas, cité par Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs*, p. 91.

38 *Ibid.*, p. 92.

finitions de ce concept ont été élaborées, toutes aussi divergentes les unes que les autres. Laissons les concepteurs de ce mouvement nous en donner leur définition.

Senghor :

Sur ce modèle, on pourrait aussi bien définir *la négritude* : «Manière de s'exprimer du Nègre. Caractère nègre. Le monde nègre, la civilisation nègre». Non pas fondateurs, mais premiers défenseurs de la Négritude en France, Césaire, Damas et moi n'avons jamais dit autre chose³⁹.

Césaire : «La Négritude est la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de Noir, de notre histoire et de notre culture⁴⁰ .» Le concept possède une signification très large, englobe un vaste champ quand Senghor, poursuivant sa définition, ajoute :

Objectivement, la Négritude est un fait : une culture. C'est l'ensemble des valeurs – économiques et politiques, intellectuelles et morales, artistiques et sociales – non seulement des peuples d'Afrique noire, mais encore des minorités noires d'Amérique, voire d'Asie et d'Océanie [...]. Subjectivement, la Négritude, c'est «l'acceptation de ce fait» de civilisation et sa projection, en prospective, dans l'histoire à continuer, dans la civilisation nègre à faire renaître et à accomplir. C'est, en somme, la tâche que se sont fixés les militants de la Négritude⁴¹.

39 Léopold Sédar Senghor, art. cité, p. 5.

40 Aimé Césaire, cité par Léopold Sédar Senghor, art. cité, p. 6.

41 Léopold Sédar Senghor, art. cité, pp. 6-7.

Ces défenseurs de la Négritude deviendront en quelque sorte de nouveaux Orphée qui descendront non pas en enfer, mais dans les profondeurs de leur culture pour y puiser la source vivifiante nécessaire à la survie de toute une race. Ce retour aux sources se manifeste dans leurs écrits par le recours aux formes de l'oralité et aux thèmes liés à l'Afrique.

Le vers classique est abandonné au profit du vers libre, les traditions orales sont revalorisées. Senghor, dans la postface à *Éthiopiennes*, met en garde les critiques contre leur tendance à trouver aux écrivains africains des maîtres occidentaux : «La vérité est que j'ai surtout lu, plus exactement écouté, transcrit et commenté des poèmes négro-africains [...]. Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique⁴² .»

Dans son *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, il fait découvrir des auteurs qui clament leur fierté d'être noirs et manifestent leur adhésion au mouvement de la Négritude par la fidélité à leur culture d'origine. Écriture originale, virulente, militante, telles sont les caractéristiques des poètes que Senghor présente dans son *Anthologie*. Ces quelques extraits nous en donnent une idée :

Pour sûr j'en aurai
marre
[...] Alors je vous mettrai les pieds dans

42 *Idem*, «Comme les lamantins vont boire à la source» (postface à *Éthiopiennes*), *Poèmes*, Paris, Scuil, 1984, pp. 157-158.

le plat
 ou bien tout simplement la main au collet
 de tout ce qui m'emmerde
 en gros caractères
 colonisation
 civilisation
 assimilation et la suite
 En attendant vous m'entendrez
 souvent
 claquer la porte⁴³ .

Ceux qui n'ont inventé ni la poudre ni la boussole
 ceux qui n'ont jamais su dompter la vapeur ni l'électricité
 ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel
 mais ils savent en ses moindres recoins le pays de souffrance
 ceux qui n'ont connu de voyages que de déracinements
 ceux qui se sont assouplis aux agenouillements
 ceux qu'on domestiqua et christianisa
 ceux qu'on inocula d'abâtardissement
 tam-tams de mains vides
 tam-tams inanes de plaies sonores
 tam-tams burlesques de trahison tabide⁴⁴ .

Léon Gontran Damas et Aimé Césaire sont reconnus pour la violence de leur poésie, signe évident d'une révolte trop longtemps contenue contre la colonisation et la politique d'assimilation dont les Antilles ont particulièrement souffert. La violence du ton et des mots choisis traduit bien ce sentiment de rage et de colère qui les habite. Ce même sentiment transparait dans la poésie de David Diop :

43 Léon Gontran Damas, «Pour sûr», *Pigments, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, p. 12.

44 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africain, 1971, p. 111.

En ce temps-là
 A coups de gueule de civilisation
 A coups d'eau bénite sur les fronts domestiqués
 Les vautours construisaient à l'ombre de leurs serres
 Le sanglant monument de l'ère tutélaire⁴⁵.

Chez Léon Laleau, antillais et marqué comme Césaire par le drame de l'aliénation, c'est le sentiment du désespoir qui se laisse entrevoir :

Ce coeur obsédant, qui ne correspond
 Pas à mon langage ou à mes coutumes,
 Et sur lequel mordent, comme un crampon,
 Des sentiments d'emprunt et des coutumes
 D'Europe, sentez-vous cette souffrance
 Et ce désespoir à nul autre égal
 D'appriivoiser, avec des mots de France,
 Ce coeur qui m'est venu du Sénégal? ⁴⁶

La virulence et le ton militant des poètes de la Négritude révèlent la prise de conscience d'une situation, celle de l'opprimé, et manifestent la volonté de réagir, de se battre pour l'avènement d'un ordre nouveau, celui de la liberté. «Puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience⁴⁷ », écrivait Sartre dans sa célèbre préface. Une fois cette prise de conscience opérée, le poète, en possession de la

45 David Diop, «Les Vautours», *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 10.

46 Léon Laleau, «Trahison», *Anthologie de la Nouvelle Poésie nègre et malgache*, p. 108

47 Jean-Paul Sartre, «Orphée noir», *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, pp. XIII-XIV.

source vivifiante puisée à même les profondeurs de sa culture, essaiera de redonner l'espoir à ce peuple dont il s'est fait désormais le héraut :

Faites-moi rebelle à toute vanité, mais docile à son génie
 comme le poing à l'allongée du bras!
 Faites-moi commissaire de son sang
 faites-moi dépositaire de son ressentiment
 faites de moi un homme de terminaison
 faites de moi un homme d'initiation
 faites de moi un homme de recueillement
 mais faites aussi de moi un homme d'ensemencement
 faites de moi l'exécuteur de ses oeuvres hautes
 voici le temps de se ceindre les reins comme un vaillant homme⁴⁸.

Le militantisme du groupe de la Négritude ne se limite pas uniquement à la publication d'oeuvres littéraires car ce mouvement s'investit dans des activités socio-politiques et défend la cause des étudiants auprès de l'administration en plaidant pour une amélioration de leurs conditions de vie.

Les trois chantres de la Négritude contribuèrent à faire connaître de nombreux poètes noirs tout en publiant eux-mêmes des oeuvres devenues classiques : *Chants d'ombre*, *Hosties noires*, *Cahier d'un retour au pays natal*.

48 Aimé Césaire, *op. cit.*, p. 60.

*Pigments*⁴⁹ ; ils écrivirent aussi des essais : *Ce que l'homme noir apporte*, *Retour de Guyane*, *Discours sur le colonialisme*⁵⁰ .

Malheureusement, la guerre de 1939-1945 bouleverse les activités du groupe et met un terme à la parution de *L'Étudiant Noir* : Senghor est mobilisé ; Damas commence son périple qui le mènera de Guyane aux États-Unis⁵¹ ; Césaire retourne à la Martinique où il fonde une autre revue, *Tropiques*.

a. *Tropiques*

De retour dans sa Martinique natale, Césaire lance, en 1941, *Tropiques*.

André Breton, dans la préface au *Cahier...* raconte comment il découvrit cette revue et l'impression qu'elle suscita en lui :

C'est dans ces conditions qu'il m'advint, au hasard de l'achat d'un ruban pour ma fille, de feuilleter une publication exposée dans la mercerie où ce ruban était offert. Sous une présentation des plus modestes, c'était le premier numéro, qui venait de paraître à Fort-de-France, d'une revue intitulée *Tropiques*. Il va sans dire que, sachant jusqu'où l'on était allé depuis un an dans l'avalissement des idées et ayant éprouvé l'absence de tous ménagements qui caractérisait la réaction policière à la Martinique, j'abordais ce recueil avec une extrême prévention... Je n'en crus pas mes yeux : mais ce qui était dit là,

49 Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1945, 78 p. ; *Hosties noires*, Paris, Seuil, 1948, 82 p. ; Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1956, 155 p. ; Léon Gontran Damas, *Pigments*, Paris, Présence Africaine, 1972, 157 p.

50 Léopold Sédar Senghor, *Ce que l'homme noir apporte*, Paris, Plon, 1939, 65 p. ; Léon Gontran Damas, *Retour de Guyane*, Paris, José Corti, 1938, 92 p. ; Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1950, 63 p.

51 Il voyage beaucoup à travers l'Afrique, les Antilles, l'Europe et l'Amérique. À partir de 1970, il s'installe à Washington où il meurt le 22 janvier 1978. En 1988, ses amis, sous l'égide de l'UNESCO et de l'ACCT, organisent des manifestations commémoratives pour le dixième anniversaire de sa mort dont un colloque à Paris.

c'était ce qu'il fallait dire, non seulement du mieux mais du plus haut qu'on pût le dire [...]! Aimé Césaire, c'était le nom de celui qui parlait [...]. L'accent de ces pages était de ceux qui ne trompent pas, qui attestent qu'un homme est engagé tout entier dans l'aventure et en même temps qu'il dispose de tous les moyens capables de fonder, non seulement sur le plan esthétique, mais encore sur le plan moral et social, que dis-je, de rendre nécessaire et inévitable son intervention⁵².

Nous sommes en pleine seconde guerre mondiale et le gouvernement de Vichy règne aussi en Martinique. La liberté d'expression est très restreinte et l'anticonformisme du couple Aimé et Suzanne Césaire, tous deux enseignants au lycée Schoelcher, dérange l'autorité qui les menace de révocation. Dans ce tumulte, Césaire décide de publier sa revue avec l'aide de sa femme Suzanne et d'amis comme René Ménénil, Aristide Maugée.

Ce premier numéro connaît un retentissement fulgurant tant les sujets abordés et leur traitement ne laissent personne indifférent. Le bilan de l'île qu'on y dresse est désolant, insultant pour la classe bourgeoise qui se sent attaquée :

Terre muette et stérile. C'est de la nôtre que je parle. Et mon ouïe mesure par la Caraïbe l'effrayant silence de l'homme. Europe. Afrique. Asie. J'entends hurler l'acier, le tam-tam parmi la brousse [...]. Et je sais que c'est l'homme qui parle. Encore et toujours, j'écoute. Mais ici, l'atrophie monstrueuse de la voix, le séculaire accablement, le prodigieux mutisme. Point de ville. Point d'art. Point de poésie. Point de civilisation [...]. Une mort plus affreuse que la mort, où dérivent des vivants [...]. Point de ville. Point d'art. Point de

52 André Breton, «Un grand poète noir», *Cahier d'un retour au pays natal*, pp. 9-10.

poésie. Pas de germe. Pas une pousse. Ou bien la lèpre hideuse des contre-façons. En vérité, terre stérile et muette [...]. Nous sommes de ceux qui disent NON à l'ombre⁵³.

Le cri de guerre est lancé, le ralliement se fera sans attendre. Le réquisitoire contre les écrivains antillais se poursuit; René Ménénil signe d'ailleurs dans ce numéro un article, «Naissance de notre art», dans lequel il dénonce avec violence l'avalissement de la petite bourgeoisie et sa tendance au mimétisme :

Toutes nos manifestations culturelles dans le domaine de l'art, n'ont été jusqu'à ce jour que pastiches. Or, l'imitation dans ce domaine, comme partout ailleurs, ne mène à rien de valable car «dans l'imitation, la vertu quitte la substance». Aussi cette imitation nécessairement stérile ne nous a-t-elle valu que des «oeuvres» nulles. Nulles, parce qu'elles ne sont pas viables, étant des produits contre nature. Forme sans contenu. Nulles, parce qu'elles ne sont pas valables historiquement : elles ne s'intègrent pas dans l'évolution réelle de l'art mais se posent comme à côté⁵⁴.

Quant à elle, Suzanne Césaire montre dans son article «Léo Frobenius et la civilisation» que les Noirs d'Afrique ont connu de riches civilisations dont les Martiniquais, leurs descendants, peuvent se réclamer et être fiers au lieu de continuer à imiter inexorablement le Blanc. *Tropiques* essaie donc de revaloriser le patrimoine culturel noir en célébrant sa richesse, en vantant les mérites

53 Aimé Césaire, *Tropiques*, n° 1, avril 1941, page de présentation.

54 René Ménénil, art. cité. pp. 107-108.

des peuples noirs. Paraissent également dans ce numéro des extraits du recueil de Césaire, *Les Armes miraculeuses*⁵⁵.

Les objectifs de *Tropiques* ressemblent énormément à ceux de *Légitime Défense*. Comme son prédécesseur, ses principales cibles sont la bourgeoisie antillaise, particulièrement martiniquaise, et la médiocrité de son art. La revue manifeste un certain attachement au mouvement surréaliste en publiant des études sur la poésie de Breton, en explicitant la position de ses membres par rapport à ce mouvement, comme l'indique ce titre de Suzanne Césaire : «Le surréalisme et nous» paru dans le huitième numéro.

René Ménil signe aussi des textes portant sur ce mouvement ainsi que l'atteste Kesteloot : «Dans *Tropiques*, les premiers articles de Ménil sur le surréalisme ressemblent à des cours de littérature : il initie patiemment son public aux notions élémentaires les plus orthodoxes [...] jusqu'aux théories sur l'activité poétique⁵⁶ .»

Tropiques se révèle essentiellement une revue consacrée à la poésie ainsi que l'indiquent ces différents titres : «Laissez passer la poésie», «Orientation de la poésie», «Situation de la poésie aux Antilles» (René Ménil); «Introduction à la poésie nègre américaine», «Maintenir la poésie», «Isidore

55 Aimé Césaire, *Les Armes miraculeuses*, Paris, Gallimard, 1946, 195 p.

56 Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs*, p. 230.

Ducasse, comte de Lautréamont» (Aimé Césaire); «Poésie et obscurité», «Un poète martiniquais, A. Césaire» (Aristide Maugée).

Les pressions des autorités administratives et politiques se faisant de plus en plus fortes, Césaire et son groupe auront du mal à assurer la publication de leur revue. Le huitième numéro, sorti en 1943, sera le dernier; mais avant de s'avouer vaincus, Césaire et ses amis laissent un message d'où émerge une volonté tenace de combattre jusqu'à la liberté totale :

Demain,
Des millions de mains noires à travers les ciels rageurs de la guerre
mondiale vont dresser leur épouvante.
Délivré d'un long engourdissement, le plus déshérité de tous les peuples
se lèvera, sur les plaines de cendre⁵⁷.

b. *Présence Africaine*

La parole prophétique du groupe de *Tropiques* semble vouloir se réaliser. En effet, Alioune Diop, soutenu par des noms prestigieux tels Jean-Paul Sartre, André Gide, Albert Camus, Georges Balandier, Théodore Monod, Michel Leiris, etc., lance, en 1947, à Paris et à Dakar (Sénégal), le premier numéro d'une revue, *Présence Africaine*, qui, comme son nom l'indique, se propose de manifester la présence africaine à Paris et partout ailleurs dans les colonies

⁵⁷ Suzanne Césaire, «Le surréalisme et nous», *Tropiques*, n° 8, 1943, cité par Lilyan Kesteloot, *Les écrivains noirs*, p. 239.

françaises. Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Richard Wright, Paul Hazoumé font partie du comité de rédaction.

À la différence des revues précédentes, *Présence Africaine* ne revendique aucune idéologie philosophique ou politique étrangère, mais affirme plutôt son profond attachement aux valeurs culturelles africaines; la revue se veut avant tout culturelle, et pour éviter de connaître le même sort que ses aînées, elle proclame d'emblée son intention de ne pas se mêler de politique. Diplomate, Alioune Diop adopte un ton moins violent, plus modéré, voire conciliant. Sa démarche consiste à ne pas rejeter les fruits du progrès occidental, à inviter les Africains à s'en inspirer pour améliorer leur mode de vie :

Le développement du monde moderne ne permet à personne ni à aucune civilisation naturelle d'échapper à son emprise [...]. Nous nous engageons désormais dans une phase héroïque de l'histoire. Nous autres, Africains, nous avons besoin de prendre goût à l'élaboration des idées, à l'évolution des techniques⁵⁸.

Il ouvre ainsi sa revue à tous les intellectuels africains et occidentaux désireux de participer à l'élaboration d'une investigation sur l'Afrique, sur la nécessité des changements sociaux à y opérer. La revue favorise la diffusion d'importantes et d'intéressantes réflexions sur la vie socio-politique et culturelle africaine. En même temps que la revue, Alioune Diop fonde une maison

58 Alioune Diop, «Niam n'goura ou les raisons d'être de *Présence Africaine*», présentation du premier numéro, novembre-décembre 1947, p. 7

d'édition du même nom qui continue à faire connaître des écrivains du monde noir.

La revue *Présence Africaine* dont l'édition est bilingue, restera un organe important de diffusion et une tribune toute désignée pour les intellectuels africains jusqu'en 1989, date à laquelle elle cessera de paraître.

La période que nous venons de survoler dans ce chapitre est remarquable par le foisonnement des idées, la mobilisation des intellectuels dans le combat pour un mieux-être social. Elle est aussi remarquable par la présence massive d'hommes et la quasi-absence de femmes. Où sont-elles donc? Que font-elles?

II. 3. Les grandes absentes

II. 3.1. Les facteurs explicatifs

Plusieurs causes peuvent expliquer l'absence des femmes sur le plan de la production littéraire. Si seules des voix d'hommes se sont fait entendre jusqu'alors, cela ne signifie nullement que les femmes ne furent pas conscientes des enjeux sociaux qui avaient cours. L'explication à leur éclipse est à chercher dans les fondements des sociétés concernées et dans l'existence de facteurs extérieurs. L'histoire africaine nous apprend les hauts faits de femmes qui ont marqué indubitablement leur époque et dont la mémoire collective aime à rappeler la bravoure et l'héroïsme : les Amazones du Dahomey (actuel Bénin).

nin), la Princesse Yennenga (Burkina), la Reine Pokou (Côte-d'Ivoire), la Reine Sarraouinia (Niger), etc.

À l'avant-garde des grandes luttes de libération du continent, elles sont présentes sur presque tous les fronts, mais ce sont des militantes de l'ombre. Eduquées dans un environnement socioculturel qui leur dicte la discrétion jusqu'à l'effacement, elles n'apparaissent presque jamais au-devant des scènes. Les hommes que nous avons vus à l'oeuvre à travers l'historique des divers mouvements socioculturels ont eu une chance que la majeure partie des femmes de l'époque n'ont pas eue : le privilège d'aller à l'école ! Ce privilège leur a ouvert des horizons auxquels elles n'ont pas eu accès. L'école est, dans un premier temps, réservée aux garçons⁵⁹. Contrairement à l'idée répandue, l'institution coloniale a d'abord écarté les filles indépendamment de la structure même des mentalités des sociétés africaines. L'exemple du Congo belge que donne Catherine Coquery-Vidrovitch l'illustre bien :

La conception rétrograde du monde belge, très conservateur en matière d'éducation féminine, n'arrangea rien. La plupart des missionnaires catholiques, qui avaient en charge la quasi-totalité des écoles, étaient originaires des Flandres marquées par un conservatisme rural peu favorable à l'émancipation des filles⁶⁰.

59 Entre 1855 et 1857, la première école fondée par Faidherbe à Saint-Louis, au Sénégal, n'accueille que les fils de chefs, de même que celle de Ouagadougou, au Burkina Faso, ouverte en 1899. En 1948, l'idée d'une école mixte commence à s'élaborer en Afrique occidentale française (AOF) grâce surtout aux missionnaires protestants.

60 Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique noire du XIX^e au XX^e siècle*, Paris, Éditions des Jonquières, 1994, p. 228.

Ce n'est donc pas d'abord et uniquement l'organisation sociale africaine qui a empêché l'accès des filles à l'école mais bien les politiques appliquées par les colons à travers leurs missionnaires qui avaient bien souvent en charge le secteur de l'éducation scolaire. Même en ce qui concerne l'éducation dispensée aux garçons, elle était très limitée parce que le but visé n'était pas de les ouvrir à une connaissance approfondie des choses, mais simplement de leur inculquer quelques notions en vue d'en faire des auxiliaires dociles et serviables :

Contrairement à ce qu'il a prétendu, le colonisateur n'avait nullement créé l'école pour faire reculer l'ignorance dans nos contrées. Dédaignant la langue du colonisé et désireux malgré tout de bénéficier des services de l'Africain, l'Européen s'est engagé dans l'organisation de quelques maisons d'enseignement destinées à former essentiellement des «interprètes» et autres agents d'exécution du système colonial⁶¹.

Cet aspect de l'enseignement colonial constitue un progrès selon Catherine Coquery-Vidrovitch, parce que le projet initial se résumait à l'enseignement religieux et à l'acquisition de quelques techniques agricoles pour développer les cultures d'exportation :

Les garçons pas plus que les filles n'étaient destinés à l'assimilation avec les Blancs; les hommes furent encouragés à

61 Ambroise Kom, *Éducation et démocratie en Afrique. Le temps des illusions*, Paris, L'Harmattan / CRAC, 1996, p. 91.

développer l'agriculture d'exportation coloniale. Les missionnaires auraient souhaité qu'ils se missent aussi aux cultures vivrières, jugeant indécent le travail des femmes au dehors⁶².

La différenciation des sexes est fortement renforcée par l'intervention des missionnaires qui dispensent un enseignement dans lequel les hommes sont aux premiers rangs et les femmes, reléguées aux secondes instances :

L'idéologie missionnaire prônait la différenciation des sexes et la supériorité masculine. Toute autorité venait de Dieu, à travers l'image du père valorisée par la mission [...]. L'enseignement ne pouvait donc être mixte. Les règles d'accès à l'école, les programmes d'enseignement, la langue utilisée, et en définitive le taux de scolarisation, tout fut différent⁶³.

C'est ce modèle d'apprentissage et cette idéologie que les Belges, tout comme les Français et les Anglais, développeront et imposeront dans leurs colonies. Le déséquilibre évident que cela a pu créer entre les garçons et les filles ne s'est pas encore estompé. D'autre part, le critère sélectif introduit par l'école coloniale (le choix des enfants à scolariser se faisait parmi ceux des notables et autres chefs de villages) et le coût exorbitant des frais de scolarité ont renforcé l'écart entre les enfants issus des classes aisées et ceux des classes démunies. Ce scénario n'a guère varié :

À bien des égards cependant, l'école postcoloniale se révèle beaucoup moins performante que l'école coloniale. Certes, les effectifs ont augmenté de manière significative et des établis-

62 Cathrine Coquery-Vidrovitch, *op. cit.*, p. 229.

63 *Ibid.*, p. 228-229.

sements d'enseignement supérieur sont nés. Malheureusement, on a continué, aujourd'hui comme hier, à valoriser les bien-portants, les plus nantis, les plus doués. L'accès à notre système éducatif ne s'est point démocratisé [...]. Le matériel didactique est pratiquement inexistant. Chaque enfant, c'est-à-dire chaque parent doit acheter les fournitures scolaires indispensables. Conséquence, les mieux nantis sont privilégiés; les enfants des milieux urbains sont relativement mieux équipés. De plus en plus, se développe une véritable bataille pour se faire admettre dans l'une ou l'autre école. L'école postcoloniale est dangereusement malthusienne⁶⁴.

L'inadéquation des programmes scolaires constitue encore un des graves problèmes du système éducatif des pays africains; dans ces pays, les besoins réels des populations ne concordent guère avec la formation d'une élite majoritairement urbaine qui dépend de l'état pour l'emploi et à laquelle on n'a pas inculqué des notions comme la libre entreprise. Le fossé entre cette école imposée et les valeurs culturelles de ces sociétés est loin d'être comblé :

Avec la colonisation apparaît une école de type occidental située quelque peu en marge de la société. Le terme «école des Blancs» qui est encore utilisé de nos jours, montre bien que l'école est demeurée une structure non intégrée à l'environnement de l'enfant. Et rien, dans la conception comme dans le fonctionnement de l'école nouvelle ne favorise véritablement son intégration dans le milieu africain. L'école et ses produits sont restés, à bien des égards, des valeurs juxtaposées aux valeurs du terroir⁶⁵.

64 Ambroise Kom. *op. cit.*, p. 92.

65 *Ibid.*, p. 90.

Pour en revenir à la scolarisation des filles, ce n'est que bien plus tard que des écoles destinées aux filles verront le jour. Selon le témoignage d'Aoua Kéita, la première école de filles de Bamako (Mali) n'ouvre ses portes qu'en 1923; d'abord réservée aux métisses (l'école porte le nom de «L'Orphelinat des Métisses»), elle finira par accepter les filles d'origines diverses : «L'unique classe de la première école de filles de Bamako contenait 32 élèves proposées par les différents quartiers de la ville. J'appris plus tard que j'ai commencé à fréquenter l'école le 3 octobre 1923⁶⁶ .»

Cette inégalité de chances dès le départ ne sera évidemment pas à l'avantage des femmes africaines et si l'on ajoute à cela, les fondements socio-culturels de leurs sociétés dans lesquelles les femmes ont une place bien à part, on comprend aisément pourquoi elles n'étaient pas aux côtés des hommes sur la scène littéraire. L'instruction est un préalable essentiel à toute prétention à l'écriture. Or, comment les femmes, exclues du processus de scolarisation et confinées aux limites de la maison paternelle, puis du foyer, auraient-elles pu accéder à l'écriture? Il est tout à fait surprenant à ce propos que Maryse Condé (elle-même écrivaine et critique guadeloupéenne) et bien d'autres critiques ne

66 Aoua Kéita, *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même*. Paris, Présence Africaine, 1975, p. 24.

reconnaissent pas la non-scolarisation des filles comme une cause de la venue tardive des femmes à l'écriture :

The educated woman is becoming such a common feature in Africa (University lecturers, doctors, members of parliament, a function which does not necessarily accompany education though, and civil servants of all ranks) that it seems very superficial to attribute this female silence to the educational gap between girls and boys. When so many women can stand up and shout slogans for emancipation or deliver political addresses for the benefit of the ruling parties, what prevents them from taking a pen and writing about themselves⁶⁷ ?

Cet article est paru en 1972, soit exactement douze ans après les indépendances africaines; les femmes instruites n'étaient pas très nombreuses; ce n'était donc pas un phénomène banal, voire une évidence comme le laisse entendre Maryse Condé. Le pourcentage des filles scolarisées à cette époque tournait autour de 2 à 10 % dans la plupart des pays africains au sud du Sahara⁶⁸ alors qu'il atteignait jusqu'à 71 % chez les garçons pour le seul Sénégal. Cette scolarisation se limitait dans bien des cas au niveau du primaire : «Pour les Africains, l'école devait se réduire à l'école élémentaire ou tout au plus à ce qu'on a appelé par anachronisme, «école primaire supérieure» d'où sont sortis nombre de dignitaires des régimes postcoloniaux⁶⁹.» Catherine Coquery-

67 Maryse Condé, «Three Female Writers in Modern Africa : Flora Nwapa, Ama Ata Aidoo and Grace Ogot», *Présence Africaine*, n° 82, 1972, pp. 132-133.

68 Selon les chiffres établis par la Banque mondiale en 1988.

69 Ambroise Kom, *op. cit.*, p. 92.

Vidrovitch mentionne le lent progrès qui s'est opéré tout en insistant sur le sort des filles :

Le code de l'éducation de 1948 introduisit, pour la première fois et pour les garçons seulement, la possibilité de faire six ans d'enseignement secondaire, et favorisa, à côté de l'enseignement confessionnel, la création d'écoles primaires et secondaires publiques [...]. Le fait est qu'à l'indépendance il n'y avait aucune étudiante⁷⁰.

Cet exemple du Congo belge (ex-Zaïre, actuelle République démocratique du Congo) n'est guère différent des autres pays africains; on pourrait alors se demander d'où Maryse Condé tire ses affirmations. Et pouvoir tenir des discours dans les universités ou dans les assemblées (comme elle le dit) n'implique pas forcément qu'on soit capable d'écrire. Le processus de l'écriture est trop complexe pour être réduit à la simple maîtrise d'un talent d'orateur! La critique nigériane Obioma Nnaemeka affirme que l'exclusion des filles de la scolarisation constitue bien un facteur explicatif du retard des femmes dans la littérature :

The sexual politics and Victorian ideals of colonial education created a hierarchy privileging men by virtually erasing any meaningful female presence. This issue has been extensively researched and so well documented (see Boahen, Kelly and Elliot, and Uchendu) that it is surprising to note the refusal of some critics to acknowledge the imbalances and injustices of

70 Catherine Coquery-Vidrovitch, *op. cit.*, p. 231.

colonial education as valid reasons for the late arrival of African women in the arena of creative writing⁷¹.

Ce statut particulier accordé aux femmes autant par les missionnaires que par les sociétés traditionnelles n'a pas du tout favorisé leur accessibilité à l'instruction. Comment ces femmes non scolarisées auraient-elles pu échapper au joug des traditions qui leur interdisaient pratiquement tout et prétendre à cet espace de liberté qu'est la pratique de l'écriture?

Considérées comme les gardiennes du temple des traditions, dépositaires de pratiques séculaires à transmettre aux générations futures, elles ne pouvaient pas se détacher de cet univers qui leur collait presque à la peau et envisager une existence hors de ce cercle. L'éducation des filles en milieu traditionnel se limitait à l'acquisition de quelques rudiments pour être une épouse soumise et une bonne mère de famille qui évoluerait dans l'ombre de son seigneur et maître, c'est-à-dire son époux. Tout ce qu'on leur apprenait dès leur jeune âge, c'était comment faire la cuisine, la vaisselle, la lessive; en somme, savoir tenir un ménage. Cette éducation traditionnelle n'est guère différente de celle dispensée par les missionnaires :

Les fillettes, éduquées par les religieuses, devaient développer des qualités de docilité, de douceur et pratiquer des activités ménagères; le but était d'en faire de bonnes mères de famille

71 Obioma Nnaemeka, «From Orality to Writing : African Women Writers and the (Re) Inscription of Womanhood», *Research in African Literatures*, hiver 1994, vol. 25, n° 4, p. 137.

prêtes à transmettre les valeurs chrétiennes à leurs enfants tout en restant à la maison⁷².

Les mères elles-mêmes s'avéraient les farouches défenseurs de cet ordre social et les opposantes à tout changement. Aoua Kéita nous raconte l'attitude de sa mère à son égard quand elle commença à fréquenter l'école :

Pour ma mère, c'était un scandale d'envoyer une fille en classe. Aussi était-ce avec peine qu'elle me voyait quitter la maison deux fois par jour surtout en compagnie de garçons, alors que toutes les filles de la famille étaient occupées aux travaux ménagers. Ne pouvant manifester sa colère à mon père, toute sa colère retombait sur moi. Pour me retenir à la maison, de menus travaux domestiques m'étaient confiés : laver la vaisselle et les ustensiles de cuisine, balayer la case, la cuisine, tirer l'eau du puits, remplir les trois canaris, etc. Lorsqu'elle constata que je m'arrangeais pour exécuter tout cela avant l'heure de la rentrée des classes, elle employa un autre moyen. Cela consistait à me priver de ses caresses et des petites gâteries. Deux ou trois fois elle m'empêcha carrément d'aller à l'école⁷³.

Les mères, élevées dans la voie des traditions, ne saisissaient pas l'utilité de l'école et ne pardonnaient pas à leurs filles d'y aller. Ces mères réagissaient comme si en allant à l'école, leurs filles les trahissaient et s'opposaient à elles. Le témoignage d'Aoua Kéita à cet égard est émouvant :

Après trois absences, mon père informé voulut me donner une correction. Ayant très peur de ce genre de chose, je dénonçai ma mère en précisant que j'aimais bien l'école. Alors une dis-

72 Catherine Coquery-Vidrovitch, *op. cit.*, p. 229.

73 Aoua Kéita, *op. cit.*, p. 24.

cussion très vive s'engagea entre mes parents. À partir de ce jour, quoique mécontente, ma mère n'essaya plus de me retenir. Mais pendant toute la première année je fus très malheureuse. Ma mère me négligea. Elle gâtait mes soeurs outre mesure pour me faire de la peine. Les jours non ouvrables, lorsque je m'approchais d'elle pour profiter de ses leçons de cuisine, elle me renvoyait en ces termes : « Va-t'en t'occuper de tes papiers et crayons, c'est ce que tu donneras à manger à l'homme malheureux qui acceptera de te prendre. » Ma mère ne manquait aucune occasion pour me décourager. D'un naturel doux, elle le faisait sans violence, il est vrai mais avec fermeté, voire méchanceté⁷⁴.

Ces mères, gardiennes des traditions, sont nombreuses sous la plume des romanciers africains qui dénoncent ce conservatisme. Cet exemple, tiré du roman phare de Mongo Beti, l'atteste :

Elle y opposa longtemps cet enthousiasme exclusif et ostentatoire pour la vie scolaire qui ulcérait sa mère, vieille africaine quasi illettrée, parce qu'à ses yeux, cela faussait l'ordre naturel des choses : pour une femme, l'école n'est qu'un jeu auquel la mode et les moeurs modernes contraignent les petites filles, et non l'assise sur laquelle bâtir une vie [...]. Perpétue m'inquiète, disait cette mère quand, après des congés, l'enfant avait regagné Ngwa-Ekeleu; cette fillette me navre avec ses livres, son école, cette femme docteur. Voilà bien des idées étranges pour une petite fille de chez nous⁷⁵.

C'est la confrontation de deux mondes, de deux logiques comme le montrent les paroles de cette grand-mère à sa petite fille : « A quoi ça sert le toubabou (français) pour une femme? Une bonne mère n'en a que faire. Dans

⁷⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁵ Mongo Beti, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet / Chastel, 1974, p. 97.

ma lignée qui est aussi celle de ton père, personne ne parle le toubabou et personne n'en est mort!⁷⁶ »

On constate dans l'exemple d'Aoua Kéita que la mère est plus conservatrice que le père qui a pris l'initiative d'inscrire sa fille à l'école : «Je remercie Dieu par la grâce duquel les Français ont créé une école de filles à Bamako. Je vais de ce pas t'inscrire. À l'ouverture de cette école, tu iras en classe⁷⁷ ». C'est presque une révolution: contrairement aux pratiques répandues de l'époque, ce père avec d'autres, prit la grave décision de faire étudier leurs filles :

Chez le chef, nous trouvâmes trois filles et trois pères. Il me sembla qu'on n'attendait que nous car, dès notre arrivée le chef se leva et appela sa fille Diarra dite Ténin [...]. Alors, les cinq pères et les cinq filles se dirigèrent vers l'école régionale, actuel ministère de l'éducation nationale⁷⁸.

Mais ils ne sont pas légion ces pères révolutionnaires. Le témoignage d'Aoua Kéita est tiré de son expérience de vie qui est assez exceptionnelle pour l'époque. Première diplômée de l'école de médecine de Dakar, elle sera la première sage-femme d'Afrique et aussi la première femme député. Elle le reconnaît quand elle lui rend l'hommage qu'il mérite : «Je me dois de rendre un hommage particulier à cet homme qui malgré son siècle était un progressiste

⁷⁶ Ousmane Sembène, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1960, p. 18.

⁷⁷ Aoua Kéita, *op. cit.*, p. 23.

⁷⁸ *Loc. cit.*

dans son genre⁷⁹ .» L'exemple de son père est un modèle. Les romanciers vont peindre des personnages dotés de cet esprit progressiste mais les exemples dans la vraie vie n'abonderont pas vraiment. De nombreuses oeuvres littéraires dont les auteurs sont des hommes, dénoncent avec force les traditions rétrogrades comme la polygamie, la dot et le mariage forcé dont les femmes sont victimes. C'est le cas notamment de Mongo Beti, Ousmane Sembène, Seydou Badian, Guillaume Oyono⁸⁰ qui s'élèvent contre ces pratiques dépassées et réclament pour leurs soeurs et mères plus de considération. Mongo Beti a toujours accordé une place très importante dans ses romans à la condition des femmes :

À la place de l'auréole idéalisante qui entourait la femme de la négritude, Beti nous propose une autre réalité. En effet, au Sud-Cameroun, il y avait peu de place pour ces femmes auxquelles nous avions habitués écrivains malinké, sérère ou wolof de la première période de la littérature africaine. Impossible d'idéaliser celle qui était de toute évidence opprimée⁸¹ .

Mongo Beti lui-même explique sa vision de la situation des femmes :

Je suis féministe au niveau politique mais je suis un écrivain réaliste... alors forcément qu'il y a des femmes-objets comme la fille dans *Mission terminée*, mais je ne crois pas que ce soit

79 *Ibid.*, p. 27.

80 Mongo Beti, *op. cit.*; Ousmane Sembène, *Xala*. Paris, Présence Africaine, 1973, 171 p.; Seydou Badian, *Sous l'orage*, Paris, Présence Africaine, 1973, 183 p.; Guillaume Oyono, *Trois prétendants... un mari*, Yaoundé, Clé, 1969, 123 p.

81 Eloïse Brière, «Mutisme et prise de parole : le personnage féminin chez Mongo Beti», *Présence Francophone*, n° 42, 1993, p. 74.

le même problème dans *Le pauvre Christ de Bomba* : il y a toute une protestation sur la manière dont les femmes sont exploitées dans cette institution... qui s'appelle la sixa⁸².

Si aller à l'école pour une femme est déjà perçu comme un fait saugrenu par sa société, comment qualifierait-on son désir d'écrire quand même parler en public lui est interdit? : «Dans ce monde, les lots des femmes ont trois noms qui ont la même signification : résignation, silence, soumission⁸³ .»

Monique Ilboudo, qui s'est interrogée dans un article sur l'existence d'une littérature féminine, trouve qu'après l'instruction, la seconde cause expliquant l'absence des femmes dans la création littéraire est «la division sexuelle des tâches et des responsabilités qui influe sur la création à deux niveaux : l'inspiration et la disponibilité⁸⁴ ».

Pour écrire, il faut avant tout savoir de quoi on veut parler et pouvoir mettre en oeuvre son imagination afin de trouver quelque chose d'intéressant qui accrochera le lecteur potentiel. Cette imagination se nourrit de la réalité

82 Mongo Beti, cité par Eloïse Brière, art. cité, p. 73. Brière donne également une note explicative du mot «sixa» qui revient dans les romans de Mongo Beti où il est notamment question de la condition des femmes à l'époque coloniale : «La *sixa* (déformation du mot anglais, *sister*, désignant une religieuse) fut créée par les missions catholiques pour transformer la jeune fille – dès ses fiançailles – en épouse chrétienne. Tout en apprenant les rudiments de la religion, de la lecture et des tâches ménagères, elle accomplissait les nombreux travaux – surtout agricoles – qui permettaient aux énormes entreprises qu'étaient les missions au Cameroun de se maintenir en autarcie.», p. 85.

83 Ahmadou Kourouma, *Monné, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990, p. 130.

84 Monique Ilboudo, «Y a-t-il une littérature féminine?», *L'observateur paalga*, n° 3451, 7 juillet 1993, p. 5.

quotidienne et d'expériences vécues. Or, à quelles sources, ces femmes, prisonnières des limites imposées par l'ordre social ancien et missionnaire, auraient-elles pu puiser sinon en elles-mêmes? Voilà pourquoi, la plupart de celles qui briseront le tabou, publieront comme première oeuvre des autobiographies.

Cette division sexuelle des tâches confère aux femmes moins de temps parce que c'est bien souvent à elles que reviennent les tâches ménagères, sans compter leur travail extérieur (comme c'est le cas même dans les sociétés dites modernes et civilisées). Dans ces circonstances, à quel moment trouveront-elles le temps pour écrire quand on sait que la création nécessite énormément de temps, de concentration et de tranquillité?

Une autre cause, quelque peu reliée aux précédentes et que nous avons évoquée plus haut, est le poids tenace des traditions qui pèse toujours sur les femmes. Une femme qui écrit ne semble pas être «normale» comme le souligne Simone Kaya :

Une femme qui présente un manuscrit ressent beaucoup d'ironie à son égard. *Le Prix d'une vie* a été très lu par des femmes de tous les âges [...]. Toutefois, bien des hommes m'ont exprimé leur gêne et, à la sortie du livre, certains journalistes m'ont presque insultée⁸⁵.

⁸⁵ Simone Kaya, interviewée par Jean-Marie Volet et Beverley Ormerod, *Romancières africaines d'expression française. Le sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 81-82.

Leur statut de femmes devient ainsi pour ces écrivaines un véritable handicap. À la question de savoir si le fait d'être femmes les a handicapées dans l'exercice de leur métier, elles répondent en majorité, par l'affirmative⁸⁶. La rareté des maisons d'édition et l'absence d'une véritable politique de diffusion des oeuvres qui obligent les braves ayant franchi le pas à s'autoéditer et à assurer elles-mêmes la diffusion de leurs oeuvres, ne peut pas favoriser vraiment une grande émergence: disons tout de même qu'à ce niveau, les hommes ne sont pas logés à meilleure enseigne mais les préjugés sont plus tenaces à l'égard des femmes : «Presque tout le monde prend les femmes écrivains pour une plaisanterie ou pire encore. Ceci comprend aussi bien les éditeurs, les agents littéraires que tous ceux qui profitent de notre labeur⁸⁷ .»

La dernière cause de leur retard est l'étrange silence de la critique. Étrange parce qu'on ne s'explique pas le peu de cas qui est fait des femmes dans les anthologies et les ouvrages critiques. Ignorées des programmes scolaires et universitaires, elles n'existent tout simplement pas pour la plupart des critiques qui ne citent que les hommes encore et toujours. Les grands de la littérature africaine sont toujours, «comme par hasard, des hommes⁸⁸ ».

86 Tancilla Boni, Simone Kaya, Thérèse Kuoh-Moukoury, Khadi Fall interviewées par Jean-Marie Volet et Beverley Ormerod, *op. cit.*, pp. 50, 81, 89, 71.

87 Ama Ata Aidoo, citée par Irène Assiba et Sion Hamou, «L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir», *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991, p. 42.

88 Voir Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou, art. cité, pp. 41-50.

Cependant, il faut rendre justice à quelques critiques comme Ambroise Kom, Locha Mateso, Jacques Chevrier, Ngandu Nkashama qui, sans s'y attarder, consacrent quelques pages aux femmes écrivains. Ambroise Kom, dans son *Dictionnaire...*, fait découvrir dix-neuf oeuvres de femmes; c'est impressionnant, vu le silence ambiant de l'ensemble de la critique!

Dans *Littératures africaines* de Pius Ngandu Nkashama, vingt-deux pages sont consacrées aux auteurs femmes sur six cent soixante-douze. L'*Anthologie de la poésie d'Afrique noire d'expression française*⁸⁹ de Locha Mateso réserve huit pages sur cent quatre-vingt-onze aux femmes. *Littérature africaine. Histoires et grands thèmes*⁹⁰ de Jacques Chevrier et de Tidiane Traoré ouvre quatre de ses pages aux femmes sur quatre cent quarante-sept.

Que dire alors de *Poésie d'un continent*⁹¹ de Paul Dakeyo et de Martine Bauer qui n'ont que deux pages pour les femmes sur cinq cent trente-quatre (dont l'une porte sur Kiné Kirama Fall et l'autre sur une poétesse algérienne d'origine française), quand on sait que les africaines publient en poésie depuis 1965?

89 Locha Mateso, *Anthologie de la poésie d'Afrique noire d'expression française*, Paris, Hatier, 1987, 96 p.

90 Jacques Chevrier et Tidiane Amadou Traoré, *Littérature africaine. Histoires et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1987, 447 p.

91 Paul Dakeyo et Martine Bauer, *Poésie d'un continent*, Paris, Silex, 1983, 534 p.

Quant à Théophile Obenga, pourrait-on vraiment lui en tenir rigueur quand on note (simple hasard certainement, mais sûrement révélateur) que son *Essai sur la poésie négro-africaine* (qui ne parle d'aucune poétesse) a pour titre principal, *Sur le chemin des hommes?* Il justifie son corpus ainsi :

Nous avons retenu quelques poètes négro-africains : Nicolas Guillen, Agostinho Neto, Edouard Glissant, Tchicaya U Tam'si, René Depestre, Edouard Maunick, William Syad, Joseph Miézan Bognini, Mukala Kadima-Nzuji, David Diop, pour être à l'écoute d'une inscription poétique selon l'histoire et selon le coeur, sur le chemin des hommes. Ils sont grands. De la grandeur de la poésie⁹².

Mohamadou Kane n'a pas non plus trouvé de références provenant de romans écrits par des femmes pour illustrer son *Roman africain et traditions*. Alors que premières victimes de ces traditions, les femmes qui ont écrit n'ont pas manqué de traiter de ce thème (Annette M'Baye d'Ermeville, Mariama Bâ, Aminata Sow Fall, Nafissatou Diallo, Angèle Rawiri⁹³, etc.). Il consacre pourtant une petite partie de son travail à la condition de la femme, au féminisme et à la femme victime.

92 Théophile Obenga, *op. cit.*, p. 11.

93 Annette M'Baye D'Ermeville, *Poèmes africains*, Paris, Centre national français, 1965, 20 p.; Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, NEA, 1979, 131 p.; *Un chant écarlate*, Dakar, NEA, 1981, 251 p.; Aminata Sow Fall, *La grève des bâtu*, Dakar, NEA, 1979, 131 p.; Nafissatou Diallo, *Le fort maudit*, Paris, Hatier, 1980, 125 p.; Angèle Rawiri, *Flonga*, Paris, Éditaf, 1980, 261p.; *G'amerakano*, Paris, ABC, 1983, 188 p.

Si tous ces facteurs évoqués sont externes, il faut reconnaître qu'il existe aussi des causes internes, inhérentes aux femmes elles-mêmes. Et la principale est sans conteste, le manque de confiance des femmes en elles. Combien laissent-elles mourir leur ambition d'écrire simplement parce qu'elles n'ont pas confiance en leurs capacités et leurs talents? Combien d'entre elles avant même d'avoir essayé, décrètent qu'elles sont incapables d'écrire?

Tout se passe pour elles comme si elles avaient constamment besoin d'être rassurées par quelqu'un, les hommes en l'occurrence, au sujet de leurs propres capacités. Ce phénomène pourrait s'expliquer par le conditionnement socioculturel, puisque tout converge vers l'homme, tout lui semble acquis; la femme qui reçoit une éducation dans laquelle elle se sent inférieure à l'homme, ne pourra que développer un tel complexe et douter d'elle-même.

Quelques noms s'illustrent tout de même : les femmes de la Harlem Renaissance, les soeurs Nardal dans la *Revue du monde noir*, Suzanne Césaire à travers *Tropiques* (pour ce qui est de l'Amérique et des Antilles), Aoua Kéita (pour l'Afrique). Celle-ci militera activement dans le parti du Rassemblement démocratique africain (R.D.A.) qui mènera la plupart des pays africains à l'indépendance.

Il est très important d'insister sur le silence de la critique que nous avons évoqué plus haut car ce silence peut occulter l'existence de faits historiques et

fausser ainsi même toute réinterprétation de l'histoire. L'histoire littéraire africaine intègre le mouvement de la Négro-Renaissance: mais jamais, dans l'évocation des écrivains de ce mouvement, il n'a été question d'une quelconque présence de femmes⁹⁴, à tel point que la critique africaine semble avoir tenu pour acquis que ce mouvement n'a été mené que par des hommes : Langston Hughes, Claude Mac Kay, Countie Cullen, Sterling Brown, etc. Pourtant, le très célèbre ouvrage d'Alain Locke⁹⁵, qui a permis de découvrir ces poètes de la Négro-Renaissance, analyse les oeuvres de femmes et leurs apports à la poésie noire américaine ainsi que la plupart des ouvrages portant sur l'histoire littéraire afro-américaine. Cheryl Wall, qui vient de publier un ouvrage sur le sujet, *Women of the Harlem Renaissance*⁹⁶, confirme que non seulement des femmes ont fait partie de ce mouvement mais qu'elles ont également contribué à faire connaître des poètes comme... Langston Hughes, Countee Cullen et Claude Mac Kay!

94 Voir à ce propos les chapitres consacrés au mouvement de la Négro-Renaissance dans *Anthologie négro-africaine* (pp. 20-34) et *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* (pp. 63-82) de Kesteloot; *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française* (pp. 17-26) de Makouta; *Littérature nègre* (p. 19-20) de Chevrier; *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture* (pp. 18-27) de Kimoni.

95 Alain Locke, *The New Negro : An Interpretation*, New York, Albert and Charles Boni, 1925, 446 p (nous utiliserons l'édition de 1968).

96 Cheryl Wall, *Women of the Harlem Renaissance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 246 p. Voir également de Lorraine Elena Roses and Ruth Elizabeth Randolph, *Harlem's Glory : Black Women Writing, 1900-1950*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1996, 538 p.

Etant donné que ces écrivaines ont été noyées dans les abîmes de l'oubli et que l'histoire littéraire ne fait pas mention de leur présence dans l'historique de ce mouvement, nous avons décidé de mentionner ces femmes, précurseurs comme leurs homologues masculins du mouvement de la Négritude, dans la rubrique des «Grandes Absentes»; ces femmes sont doublement absentes : leur pratique artistique enfouie dans les méandres de l'histoire et leur participation méconnue sont un double reniement de leur existence en tant que femmes et écrivaines.

II. 3.2 Les femmes de la Harlem Renaissance

Menacées par le racisme de l'Amérique des années 1920, ces écrivaines auraient-elles eu le malheur en plus de leur couleur, d'être des femmes? Ou leur oubli, par la critique africaine surtout, se justifierait-il par le fait que certaines d'entre elles n'ont pas été des militantes actives?

L'ouvrage d'Alain Locke cité mentionne pourtant le nom de quelques femmes qui, par leurs écrits, ont ouvert d'une certaine façon, la voie à la future génération des poètes noirs aux Etats-Unis. De Phyllis Wheatley, poétesse du XVIII^e siècle, rattachée à la tradition des poètes panégyristes de l'esclavage⁹⁷

⁹⁷ Margaret Just Butcher a établi dans *Les Noirs dans la civilisation américaine* une liste de cinq courants littéraires. Ainsi, Phyllis Weatley, Jupiter Hammon et Paul Dunbar Laurence appartiennent à la tradition des panégyristes de l'esclavage tandis qu'Angelina Grimke et Georgia Douglas font partie de la tradition romantique. Il y a donc le courant panégyriste, le

à Gwendolyn Brooks, en passant par Angelina Grimke et Anne Spencer, un certain nombre de préjugés et de tabous ont dû être franchis pour permettre plus tard l'éclosion de cette écriture nouvelle dont le mouvement de la Négro-Renaissance se fera le chantre à Harlem et dans le reste de l'Amérique. Comme l'écrit Alain Locke : « Avec Georgia Johnson, Anne Spencer et Angelina Grimke, apparaît de façon significative la poésie féminine noire. Georgia Johnson a particulièrement bien traduit dans un esprit poétique, le cri lyrique de la féminité noire⁹⁸ ».

Il faut cependant nuancer les éloges d'Alain Locke, car ces poétesses, à l'exception de Gwendolyn Brooks, n'étaient pas des militantes d'une quelconque cause sociale. Elles revendiquaient avec certains de leurs collègues masculins le droit sinon le privilège en tant que poètes noirs dans cette Amérique ségrégationniste et raciste des années 1920, d'écrire en transcendant les préoccupations raciales, d'écrire en se libérant de toute conscience raciale ou régionale :

Des poètes tels William Stanley Braithwaite, Angelina Grimke et Georgia Johnson écrivaient dans une pure veine lyrique. Ils cultivaient le conventionnel ton mélancolique des romantiques du XIX^e siècle et étaient habités des thèmes de la mort, des rêves et des interrogations de la nature⁹⁹.

courant abolitionniste, le courant régionaliste, le courant romantique et le courant de la nouvelle poésie auquel sont rattachés les Mac Kay, Jean Toomer, Countee Cullen, Langston Hughes et Sterling Brown.

98 Alain Locke, *op. cit.*, p. 39.

99 Margaret Just Butcher, *op. cit.*, p. 123.

Sont-ce l'étiquette romantique de ces poètes et leur manque d'engagement à l'endroit de la cause noire qui justifient leur absence des grilles de lecture des historiens de la littérature africaine? Tout comme ces écrivains africains du XIX^e siècle oubliés parce que leurs oeuvres n'avaient pas été jugées militantes pour l'époque? Si ces poétesses, à cause de leur choix artistique, n'ont pas été reconnues dignes de figurer parmi les chantres de l'école de la Nègro-Renaissance, d'où leur absence de l'histoire littéraire, qu'en est-il de celles qui ont animé et porté haut le flambeau de cette école de pensée? Jessie Redmon Fauset, par exemple, proche collaboratrice de Du Bois, a fait publier les premiers poèmes de Jean Toomer, Countee Cullen, Langston Hughes dans la revue *The Crisis* que dirigeait celui-ci. Elle-même poétesse et romancière, elle les conseille dans leurs écrits et contribue à leur promotion littéraire en recommandant leurs manuscrits à des éditeurs, en lisant leurs poèmes lors de ses conférences sur «la nouvelle poésie nègre». Gwendolyn Brooks a particulièrement marqué cette époque par le ton engagé de sa poésie et la touche rêveuse de ses toiles. Elle affectionne particulièrement les métaphores de la nuit et du voyage. La métaphore du voyage est récurrente dans la poésie des femmes du mouvement de la Renaissance noire. Gwendolyn Brooks voyage aussi bien à travers son écriture, sa peinture que de façon effective. Elle rencontre à

Paris Matisse, Hemingway et d'autres grands noms des arts et des lettres. Ses réflexions sur la revalorisation de l'identité noire ont produit un grand effet sur des poètes comme Countee Cullen, Langston Hughes, Zora Neale Hurston et Claude Mac Kay. C'est son compte rendu du roman de ce dernier, *Home to Harlem*, dans la revue prestigieuse *Opportunity*¹⁰⁰, qui lui confère le succès fulgurant qu'on lui connaît. Son écriture interpelle encore les consciences noires :

Tout poète noir a quelque chose à dire. Simplement parce qu'il est noir, il ne peut pas ne pas avoir des choses à dire. Son corps, à lui tout seul est éloquent. Sa démarche tranquille dans les rues est un discours au peuple. C'est un reproche, une supplique, une leçon¹⁰¹.

Le mouvement de la Renaissance noire de Harlem ne concernait pas uniquement la littérature mais aussi la musique. Le nouvel élan créateur et l'affirmation de la fierté noire se manifestent dans tous les arts. Bessie Smith jouit d'un succès populaire dans le domaine du «blues»; elle compose et chante des thèmes liés à la question de l'identité, au problème de la ségrégation raciale qui sévit violemment au Sud (oppression, exploitation économique); elle suscite ainsi un sentiment de solidarité et de compassion des autres Noirs qui ont

100 Revue littéraire de grande audience éditée dans le Harlem des années 20-30.

101 Gwendolyn Brooks, cité par Makouta-Mboukou, *Les grands traits de la poésie négro-africaine*, p. 169.

quitté cette région mais gardent tout de même des liens avec leur terre de naissance. Il y a d'autres femmes qui ont contribué au rayonnement de ce mouvement dont Zora Neale Hurston et Nella Larsen. Leur participation à une redéfinition de l'identité noire, à l'affirmation des valeurs culturelles du monde noir a été considérable et il est regrettable que l'histoire les ait oubliées. L'ouvrage de Cheryl Wall les réhabilite en quelque sorte en rappelant leur immense apport à ce mouvement précurseur de la Négritude.

En guise de conclusion à ce chapitre, nous pouvons dire au regard de ce qui précède que la période 1930-1960 a été très marquée dans son ensemble par ce qu'on pourrait appeler «le discours patriarcal».

Ce sont en effet des voix d'hommes qui se sont fait entendre. Les femmes n'ont cependant pas moins participé aux luttes de revendications mais les structures traditionnelles sont telles que ce sont toujours les hommes que l'on voit au-devant de la scène politique et sociale. Des écrivains vont dénoncer une telle situation et contribuer à la prise de conscience des femmes elles-mêmes. Comme le note si bien le critique sénégalais Mohamadou Kane, une forme de féminisme commence à prendre forme :

D'une façon générale, la contestation de la condition de la femme est dévolue à la jeunesse qui n'a plus foi ni dans les anciens ni dans le groupe [...]. Tous ressentent la tradition précisément en relation avec les problèmes de la femme, comme un système vétuste et un carcan. On comprend que parallèlement aux diverses formes de contestation passées en re-

vue, se développe un féminisme de plus en plus accentué et qui épouse la forme même du militantisme prônée par le romancier. Ce féminisme, rarement le fait des femmes elles-mêmes, reste implicitement lié, c'est l'évidence, à la critique au nom du progrès des institutions matrimoniales traditionnelles par le biais de la dot et de la polygamie¹⁰².

C'est ainsi que nous retrouvons sous la plume de Mongo Beti, Ousmane Sembène, Seydou Badian et Guillaume Oyono, une dénonciation acerbe des pratiques anciennes telles que la dot, le mariage forcé, la polygamie et une prise de position ferme à l'égard de la libération des femmes.

À la faveur de l'instruction à laquelle certaines auront la chance d'accéder, un changement lent va s'opérer et elles prendront enfin la plume pour parler elles-mêmes de leurs problèmes. Le chapitre suivant analyse ce nouveau discours des femmes.

Enfin, nous tenons à préciser qu'il ne s'agissait pas pour nous dans cette sous-partie de faire le procès des anthologistes. Nous savons que tout processus d'écriture sous-tend une idéologie qui implique des choix forcément arbitraires; nous avons été simplement interpellée par le constat général de l'absence d'écrivains femmes dans ces différents ouvrages dont les titres semblent pourtant englober toutes les pratiques littéraires du continent, qu'elles soient l'oeuvre d'hommes ou de femmes. En outre, puisque ces anthologistes n'indiquaient pas de paramètres expliquant l'exclusion des femmes, il nous a

102 Mohamadou Kanc, *op cit.*, p. 403.

paru tout à fait légitime de nous interroger sur ce silence et de chercher à en comprendre les motivations.

Chapitre trois : La parole aux femmes!

La seconde période : 1970-1990

Tout comme la période précédente, les années 1970-1990 constituent un moment important pour les pays d'Afrique au sud du Sahara mais pour des raisons différentes. Au cours de cette période, on notera la venue en force des femmes à l'écriture; ce sera graduellement le temps des remises en question des systèmes de gouvernements hérités de la colonisation. Une décennie plus tard, la désillusion des indépendances sera à la mesure de l'euphorie suscitée par ces moments d'optimisme et de rêves.

1990 verra naître l'ère des démocraties. L'Afrique amorce un nouvel élan pluraliste. Les notions de liberté d'expression et de respect d'opinions contraires semblent s'installer dans les mentalités; les oppositions aux gouvernements sont tolérées, même si l'arbitraire règne toujours; une certaine libéralisation de la presse se fait sentir. C'est encore le temps des espoirs.

III. 1. Une civilisation dite de l'oralité

Les sociétés africaines sont reconnues comme étant des sociétés à civilisation orale. Contrairement aux idées répandues faisant état de l'introduction de l'écriture dans ces sociétés par le biais de la colonisation, des études sérieuses menées par des chercheurs africains (notamment les travaux de l'égyptologue sénégalais Cheikh Anta Diop, du Gabonais Théophile Obenga, du linguiste et critique littéraire zaïrois, Pius Ngandu) et occidentaux (Alain Ricard, Albert Gérard) ont montré que l'écriture était déjà présente sur le continent bien avant la pénétration coloniale. En Ethiopie, une littérature religieuse écrite en langue guèze existait déjà aux III^e et IV^e siècles : «L'Ethiopie est le premier pays d'Afrique sub-saharienne à avoir produit de manière continue une littérature écrite depuis les premiers siècles de la chrétienté jusqu'à nos jours¹ .» «Au niveau des productions littéraires, des oeuvres maîtresses apparaissent dans les domaines de l'histoire, de la théologie et du roman² .»

Des vestiges de textes anciens datant des XV^e et XVI^e siècles ont été retrouvés à Tombouctou (ville historique du Mali qui abrita la première université de l'Afrique sub-saharienne au XV^e siècle), dans le nord-Ghana, au Nigeria et au Sénégal. De Tombouctou, Léon l'Africain a écrit : «Il y a dans

1 Alain Ricard, *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, p. 67.

2 Pius Ngandu Nkashama, *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992, p. 78.

Tombouctou de nombreux juges, docteurs et prêtres, tous bien appointés par le roi. Il honore grandement les lettres³ .» L'historien Joseph Ki-Zerbo ajoute dans le même sens : «De véritables universités existaient dans ces cités, bénéficiant du mécénat et de la déférence des princes et du commun du peuple⁴ .»

Ces pratiques de l'écriture se sont perdues parce qu'elles étaient uniquement le fait d'élites composées de membres de confréries religieuses plus soucieuses de diffuser la parole et les préceptes du prophète contenus dans le Coran (pour les régions islamisées), de prêcher la bonne nouvelle du salut (pour les régions christianisées), que de répandre l'usage de l'écrit à une plus grande échelle de la population. L'interdiction systématique qui frappait ces langues africaines sous l'administration coloniale n'a pas non plus aidé à leur survie. Comme le fait remarquer Pius Ngandu : «L'écriture, à cette époque-là, était un privilège réservé au Clergé et à la haute Noblesse dans la hiérarchie sociale [...]. Des ouvrages produits à cette époque sont conservés précieusement dans les églises monolithiques, et gardés à l'abri des regards indiscrets des profanes⁵ .»

L'influence de l'islam justifie l'utilisation de la langue arabe dans l'écrit (puisque c'est l'alphabet arabe qui est utilisé pour transcrire ces langues):

3 Léon l'Africain, cité par Pius Ngandu Nkashama, *op. cit.*, p. 120

4 Joseph Ki-Zerbo, cité par Pius Ngandu Nkashama, *op. cit.*, p. 120

5 Pius Ngandu Nkashama, *op. cit.*, p. 91.

néanmoins, des langues africaines comme le guèze, l'amharique, le haoussa, le peul, le swahili et le wolof passent de l'oral à l'écrit et des littératures dans ces langues africaines naissent; cependant, cette pratique ne se développa pas à cause de la méfiance des islamistes qui craignaient de voir l'arabe (qu'ils considéraient comme une langue sacrée) disparaître au profit de langues dites vernaculaires.

Plus tard, afin de légitimer leur mission civilisatrice, les colons, dans l'application de leur politique de la table rase, auront tôt fait de déclarer et de répandre que l'Afrique ne connaissait pas l'écriture, et que ce bienfait était à mettre à leur seul crédit; tous ces facteurs conjugués pourraient expliquer, en partie, la si grande fortune de la thèse selon laquelle les sociétés africaines sont essentiellement orales. Ce statut ne constitue pas une tare en soi mais il pérennise une inexactitude au plan historique, et légitime un certain discours paternaliste qui part toujours du postulat qu'avant la colonisation, l'Afrique n'était rien, n'avait rien.

Nous ne contestons pas la qualité d'oralité attribuée aux sociétés africaines mais nous voulons faire remarquer que ces sociétés ne sont pas essentiellement orales, qu'elles ont connu des pratiques scripturaires anciennes qui, si elles ne se sont pas développées pour diverses raisons et ont fini par se perdre,

ne signifient pas pour autant qu'elles n'ont pas existé. Ces commentaires sont assez éloquents :

Si l'on se félicite à juste titre de l'intérêt que maints chercheurs portent de plus en plus aux littératures orales d'Afrique noire, on ne saurait trop insister sur la nécessité de bien noter que, dans les sociétés nigéro-soudanaises islamisées, l'oeuvre littéraire n'est pas nécessairement orale à l'origine. Des recherches ultérieures, entreprises dans les différentes nationalités nigéro-soudanaises, nous permettront certainement, dans les années à venir, de déterminer, grâce à l'inventaire systématique et à l'exploitation des manuscrits disponibles, la dimension exacte et la portée des littératures écrites⁶.

La place importante de l'oralité dans les sociétés africaines ainsi que sa dynamique dans la compréhension des structures sociales et culturelles ont forgé l'expression galvaudée de *littérature orale* qui regroupe l'ensemble des genres oraux (contes, proverbes, mythes, légendes), tout comme la littérature écrite possède ses genres (poésie, nouvelle, roman, théâtre). Elle se définit comme « l'ensemble de tout ce qui a été dit, généralement de façon esthétique, conservé et transmis verbalement par un peuple et qui touche la société dans tous ses aspects⁷ ». Ces genres oraux ont une fonction à la fois didactique et distrayante. La littérature orale ou « l'oraliture » (pour reprendre le néologisme

6 *Ibid.*, p. 104.

7 Alain Kam Sié, « Littérature orale africaine », Université de Ouagadougou, 1987 (notes de cours).

de l'écrivain kenyan Ngugi wa Thiong'o⁸) possède ses règles, son esthétique: elle constitue une source non négligeable d'inspiration pour les écrivains qui y trouvent matière à leur pratique écrite. Cette littérature orale puise elle-même dans un grand registre qui est la tradition orale comprise comme l'ensemble des us et coutumes, des valeurs culturelles et religieuses des sociétés à civilisation dite orale. L'art de la parole rythme le quotidien de ces sociétés, nourrit l'imaginaire collectif, préside à la création.

Un fait remarquable de cette littérature orale est le rôle accordé aux femmes. Elles sont en effet très présentes dans la production et la transmission des genres oraux. Les écrivains africains (hommes ou femmes) reconnaissent leurs dettes à l'égard de ces créatrices de l'ombre⁹. Les femmes, qui ont pris la plume comme on prend les armes, ne manquent pas de mentionner le rôle primordial de ces auteurs féminins de la littérature orale dans leur processus d'écriture : «African women writers have often acknowledge their indebtedness to «mothers» who were great story-tellers [...]. Grace Ogot claims that she was influenced by her grandmother. In the same vein, Buchi Emecheta pays tribute

8 Ngugi wa Thiong'o, *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*, London, James Currey, 1986, 114 p.

9 La notion d'auteur dans le cadre précis de la littérature orale est un peu floue et se confond à l'anonymat étant donné que les créations appartiennent à la collectivité et ne sont pas reconnues comme propriétés individuelles contrairement à l'écrit.

to her «Big mother»¹⁰ .» «It is significant that in their autobiographies, African Writers such as Nafissatou Diallo, Aoua Kéita, and Kesso Barry emphasize the role played by their mothers and grandmothers as transmitters of orature.¹¹ »

Ces marques de reconnaissance à l'endroit des mères et des grand-mères montrent le rôle central qu'elles ont pu jouer dans l'éveil de la conscience de ces auteurs à travers l'éducation qu'elles leur ont assurée et ce, grâce à la transmission des valeurs sociales véhiculées par la littérature orale. Elles laissent percevoir les influences que ces éducatrices ont exercées dans leur choix de l'écriture. Fascinées par ces mères et grand-mères, elles ont eu envie de leur ressembler comme le laisse entendre Buchi Emecheta : «It was a result of those visits to Ibuza, coupled with the enjoyment and information those stories used to give us, that I determined when I grew older that I was going to be a story teller, like my Big mother.¹² »

Obioma Nnaemeka, qui a étudié la question de la forte présence des femmes dans la littérature orale, écrit :

In African oral tradition, women were very visible not only as performers but as producers of knowledge, especially in view

10 Obioma Nnaemeka, «From Orality to Writing : African Women Writers and the (Re) Inscription of Womanhood», *Research in African Literatures*, vol. 25, n° 4, hiver 1994, p. 143.

11 Irène Assiba d'Almeida, *Francophone African Women Writers : Destroying the Emptiness of Silence*, Gainesville, University Press of Florida, 1994, p. 2.

12 Obioma Nnaemeka, art. cité, p. 143.

of oral literature's didactic relevance, moral (izing) imperatives and pedagogical foundations. Researchers in the field of African oral tradition have documented the active participation of women, at professional and nonprofessional levels, in the crafting, preservation, and transmission of most forms of oral literature¹³.

La grande place qu'occupent les femmes dans la littérature orale contraste terriblement avec leur absence dans la production écrite. Cette grande visibilité dans l'oral est certainement due au fait que les femmes, considérées comme gardiennes des traditions, ne continuent en fait que leur rôle d'éducatrices en transmettant par le biais de ces genres, les valeurs morales édictées par la société traditionnelle. Ce qui apparaît comme un privilège, si on compare avec le cadre de l'écrit, peut se révéler à l'examen n'en être pas un, puisqu'il a été noté que les femmes sont exclues de la pratique de certains genres oraux réservés uniquement aux hommes :

As mentioned above, women were vocal in orature, but only in certain genres – poetry, for instance. And even within these genres, only specific forms, such as praise or satirical poetry, were allotted to women. The forms that were canonized, such as epic or divination poetry, were the preserve of men¹⁴.

Ainsi, même dans la sphère de l'oralité où elles semblent occuper les premiers rangs, les femmes sont également victimes d'ostracisme. Cela ne fait que prouver si besoin en était encore, que les hommes sont les véritables maî-

13 *Ibid.*, p. 138.

14 Irène Assiba d'Almeida, *op. cit.*, p. 5.

tres d'oeuvre. Le pouvoir véritable est toujours détenu par ces derniers qui fixent les règles du jeu et entretiennent l'illusion d'une grande présence ou d'une visibilité importante accordée aux femmes. Dans ce sens, l'incipit d'Obioma Nnaemeka n'est-il pas dérisoire : «In the beginning was Africa/ orality/ the word and the word was women's¹⁵ »? Cette façon d'entretenir l'illusion d'un pouvoir féminin décisif, d'une présence féminine forte, est très remarquable dans le quotidien africain. Dans la littérature, ce seront des chants nostalgiques à la femme et à la mère confondues avec l'Afrique; un mélange de mythes et de symboles où la femme devient l'Afrique et vice versa (Senghor, Camara Laye); au niveau économique, on dira que ce sont les femmes qui possèdent le réel pouvoir économique alors que nul n'ignore qu'elles détiennent le taux de pauvreté le plus élevé dans la société; au plan politique, elles serviront de simples faire-valoir pour accommoder des programmes politiques. Il y a comme un désir des hommes de se donner bonne conscience en rassurant à tout prix les femmes, en les dissuadant par des discours illusionnistes, de contester l'ordre établi, comme l'a si bien noté d'Almeida : «When women were not flat, secondary characters, they were placed on a pedestal and idealized to such an extreme as to neutralize their existence as real people¹⁶ .»

15 Obioma Nnaemeka, art. cité, p. 137.

16 Irène Assiba d'Almeida, *op. cit.*, p. 8.

Tout se passe dans le contexte africain comme si les hommes et les femmes vivaient dans deux univers complètement opposés, comme s'il y avait une réalité vécue par les femmes qui échappait aux hommes. C'est certainement cela qui explique l'attitude de la plupart des critiques qui ne comprennent pas qu'on puisse même s'interroger sur le silence régnant autour de la production des femmes. Ce silence est un phénomène si habituel pour eux qu'il ne paraît plus du tout remarquable. C'est plutôt la remise en question de ce silence qui les intrigue. Des critiques femmes, qu'elles soient francophones ou anglophones, font la même remarque quant à un tel silence. Odile Casenave y revient à plusieurs reprises dans son récent ouvrage : «Or, si certains travaux critiques des dix dernières années se sont attachés à analyser l'évolution du roman africain d'expression française, le silence continue à se faire pour une large part sur le rôle des écrivains femmes à cet égard¹⁷ ». Ailleurs, elle souligne la contribution des critiques femmes pour tenter de corriger cette insuffisance : «À cet effet, plusieurs critiques femmes se sont attachées à rajuster les perspectives sur ce mode d'écriture et à combler le silence sur la production littéraire féminine¹⁸ .» C'est le constat de Carole Boyces Davies et d'Elaine Savory Fido : «The writing of women of this generation, which was educated

17 Odile Casenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, p. 9.

18 *Ibid.*, p. 12.

in colonial schools and came to maturity at about the time of Independence and early post-Independence in their various countries, has received much less attention than that of men¹⁹ .»

III. 2. Un silence oppressant

S'il y a un phénomène notable dans le monde de la critique littéraire africaine, c'est bien cet étrange silence qui entoure la production des femmes comme nous le montre ce commentaire de critiques femmes :

Bien que numériquement faible, la proportion de femmes écrivains n'est cependant pas négligeable. Elle passe pourtant inaperçue dans les anthologies et les revues critiques. Le monde feutré de l'édition n'a la part que trop belle, grâce à la censure de *facto* qu'il exerce à l'occasion sur les publications pour s'assurer d'un corpus canonique à l'homogénéité presque univoque²⁰ .

Ce constat rejoint celui de Lloyd Brown, l'un des rares critiques masculins à avoir reconnu dès les années 80, cette occultation institutionnelle dont les femmes font l'objet : «Women writers of Africa are the other voices, the un-

19 Carole Boyce Davies et Elaine Savory Fido, «African Women Writers : Toward a Literary History», *A History of Twentieth-Century African Literatures* (édité par Oyekan Owomoyela). Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1993, p. 316.

20 Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou, «L'Écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir», *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991, p. 42

heard voices, rarely discussed and seldom accorded space in the repetitive anthologies and the predictably male-oriented studies in the field.²¹ »

Ce silence, s'il a pu être justifié par l'absence des femmes de la scène littéraire, amenant Roseann Bell à écrire son fameux «The absence of the african woman writer²² » en 1978 (date à laquelle on comptait pourtant déjà un nombre appréciable de livres écrits par des femmes), le serait difficilement aujourd'hui car, depuis cette date, la production féminine s'est considérablement accrue en quantité et en qualité. On a pu ainsi découvrir autant dans la sphère anglophone que francophone, des noms de romancières et de poétesses comme Flora Nwapa, Ama Ata Aidoo, Buchi Emecheta, Annette M'Baye, Thérèse Kuoh-Moukoury, Mariama Bâ, Aminata Sow Fall, Clémentine Nzuji, Véronique Tadjo, et aussi des critiques telles Irène Assiba d'Almeida, Leslie-Molara Ogundipe, Obioma Nnaemeka²³.

Ces livres contestent le bâillement imposé par un ordre séculaire. Ces femmes exigent que le voile du silence se lève enfin pour laisser voir un art porteur d'espérances mais aussi des marques indélébiles laissées par tant

21 Lloyd Brown, *Women Writers in Black Africa*, Westport, Greenwood Press, 1981, p. 67

22 Roseann Bell, «The absence of the african woman writer», *C. I. A. Journal*, vol. 21, 1978, pp. 491-498.

23 Irène Assiba d'Almeida, *op. cit.*, 222 p.; Leslie-Molara Ogundipe, *Re - creating ourselves : African women and critical transformations*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, 1994, 262 p.; Obioma Nnaemeka, *Sisterhood, Feminisms and Power in Africa*, New Jersey, Africa World Press, 1995, 250 p.;

d'années de mutisme. Irène Assiba d'Almeida, justifiant le sous-titre de son ouvrage, écrit :

The metaphor of silence figured in the title of this book recurs frequently in feminist discourse. Silence represents the historical muting of women under the formidable institution known as patriarchy, that form of social organization in which males assume power and create for females an inferior status. Reiterating the concern with women's silence acknowledges the fact that if women have made significant social advances by challenge and accommodation, by opposition, resistance, and subversion, their enforced silence – in particular the denial or limitation of their literate expression – remains nonetheless a common and painful reality²⁴.

La métaphore du silence est récurrente dans le discours critique et l'écriture des femmes parce qu'elle s'articule à deux niveaux : historique (les femmes étaient exclues du lieu public de la parole) et actuel (la critique a tendance à ignorer leur écriture). En effet, le cadre géographique et culturel dans lequel prend forme leur acte d'écriture a ceci de particulier que les sphères décisionnelles sont en majorité détenues par les hommes : « par l'acte même d'écrire, la femme prend très vite conscience qu'elle pénètre dans un monde fermé, depuis longtemps modelé par et pour les hommes²⁵ ». Les femmes écrivains et critiques ressentent cette exclusion comme une atteinte à leurs efforts personnels : « Je ne peux porter plus longtemps cette secrète terreur que

24 Irène Assiba d'Almeida, *op cit.*, p. 1.

25 Irma Garcia, *Promenade féminière, recherches sur l'écriture féminine*, tome I, Paris, Edition des Femmes, 1981, p. 28.

ces critiques ont engendré dans mon âme. Je suis véritablement effrayée par le pur poids originel de ces attaques [...]. En dehors de la peur, j'éprouve aussi de la rage²⁶ .»

Confortés dans leur statut par des idéologies et des pratiques qui n'avaient jamais accordé une réelle importance à celles qui, de tout temps, avaient joué les seconds rôles, les hommes ont continué d'agir comme si ces dernières étaient toujours à l'arrière-scène ou les observaient en spectatrices. Or, de spectatrices, ces femmes sont devenues actrices de leur devenir: d'objets d'écriture, elles ont décidé d'être les sujets de leur propre histoire, mettant en scène leurs vies, leurs ressentiments d'être muselées depuis si longtemps. Elles n'ont plus attendu que les hommes veuillent bien leur accorder un jour le droit à la parole; elles l'ont arrachée en imposant la force et l'impétuosité de leur écriture. Mais l'oppressant silence se perpétue, et ce qu'on est en droit de qualifier de «culte des célébrités mâles» ne semble pas en voie de disparaître.

«Détruire le vide du silence» est devenu un impératif pour réparer les préjudices subis par tant d'années d'occultation et d'exclusion; c'est certainement cette motivation qui explique le nombre de plus en plus important d'ouvrages critiques publiés par des femmes sur les travaux d'autres femmes ces

26 Ama Ata Aidoo, citée par Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou, art. cité, p. 42

dernières années et spécialement en 1994 avec des titres majeurs²⁷. Ces ouvrages confirment l'existence d'autres écritures, celles des femmes du continent, posent les jalons d'une problématique de l'écriture au féminin au sein d'une institution qui cherche encore à les ignorer. Mais cette exclusion n'empêche guère les femmes de continuer à écrire, parce qu'elles ont compris que l'écriture est une arme efficace pour tuer ce silence qui les oppresse : «Writing is like killing, because it takes a lot of courage, the same courage as when you kill, because you are killing ideas, you are killing injustices, you are killing systems that oppress you²⁸ .»

Il n'est pas toujours évident d'affronter les tabous et de se révéler tel qu'on est, se montrer à soi-même d'abord et aux autres ensuite, comme le reflet du miroir renvoie une image de soi. En se décidant à prendre la plume, les femmes ont brisé l'étau de leurs propres peurs, elles ont rompu le pacte tacite du silence : «L'écriture en tant qu'institution et non en tant que pratique ne s'of-

27 Voir Leslie-Molara Ogundipé, Obioma Nnaemeka, Irène Assiba d'Almeida (note 23, p. 12); Sonia Lee, *Les Romancières du continent noir*, Paris, Hatier, 1994, 208 p. À ces ouvrages critiques de femmes, il faut ajouter ceux, également récents, d'Adrien Huannou, *Anthologie de la littérature féminine d'Afrique noire francophone*, Abidjan, Bognini, 1994, 350 p. et de Jean-Marie Volct, *La parole aux Africaines ou l'idée du pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1993, 367 p. Ce dernier a publié en collaboration avec sa collègue Beverley Ormerod, *Romancières africaines d'expression française : le sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994, 159 p. Odile Casnavé vient d'ajouter un titre à cette liste : *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, 349 p.

28 Irène Assiba d'Almeida, *op. cit.*, pp. 1-2.

fre jamais à la femme. Elle doit dévier, biaiser, saper cet énorme bloc gris à la base pour pouvoir obtenir droit de cité²⁹. » Rien n'est acquis d'avance et ces femmes ont compris que «ce qu'elles ne pouvaient dire ou faire, elles pouvaient l'écrire³⁰ ».

Écrire, dans ce contexte, devient une véritable thérapie qui permet de se sentir exister, de se sentir libéré des angoisses du regard de la société, du regard de ceux qui imposent et contrôlent les interdits. C'est d'ailleurs dans cette perspective que la plupart d'entre elles perçoivent leur pratique de l'écriture et c'est également sous cet angle qu'Odile Casenave analyse la prise de parole des femmes africaines³¹. Tannela Boni, à la question de savoir pourquoi elle écrit, répond : «Je n'en sais rien. Peut-être pour ne pas mourir³² ».

Écrire permet à ces femmes de questionner même ce silence et de montrer leur farouche détermination à ne plus collaborer à sa pérennisation, car, en laissant pendant longtemps aux hommes le soin de les décrire, les femmes ont, d'une certaine manière, contribué à la détérioration de leur image. Leur entrée en scène a permis de donner une autre version de l'histoire et non plus une interprétation idéalisée à l'extrême qui occultait une bonne part de la réalité. Ce

29 Irma Garcia, *op. cit.*, p. 33.

30 Irène Assiba d'Almeida, *op. cit.*, p. 11.

31 Voir Jean-Marie Volet et Beverley Ormerod, *op. cit.*; Odile Casenave, *op. cit.*, chapitre II : «Rôle politique de l'écriture : pour une thérapie de choc», pp. 299-327.

32 Tannela Boni, citée par Jean-Marie Volet et Beverley Ormerod, *op. cit.*, p. 49.

long silence a évidemment influencé d'une manière décisive le discours des femmes; parler à partir du silence, produire un discours fondé sur le ressentiment consécutif à l'exclusion, laisse forcément des traces :

La position inconfortable, à laquelle elles sont très tôt confrontées, rend malaisé l'accès à l'écrit. Les contraintes qu'elles subissent ont de tout temps conditionné le comportement et par là même la parole des femmes. Vouloir ignorer ce problème fausserait et dévierait toute analyse possible car l'écriture est profondément enracinée dans ce système culturel³³.

Le discours issu du silence qui se heurte encore au silence (celui de l'institution culturelle) prend les contours d'un discours de la marginalité et c'est certainement là l'une des caractéristiques de l'écriture des femmes africaines. C'est un discours à part, produit de la périphérie et adressé au centre qui, bien évidemment, ne l'entend pas.

Pour appréhender ce discours, le saisir dans sa globalité avec ses contradictions et ses ambiguïtés, il faut d'abord analyser le contexte de création, précisément le lieu d'où émerge ce discours, en l'occurrence, ici, la marginalité, la périphérie. C'est dans ce sens que la suggestion d'Obioma Nnaemeka nous intéresse :

To understand why and how African women write what they write, we must examine the specific location in which they are situated; but because any specific location/positionality is circumscribed by gender realities and cultural boundaries, we need to revisit the issue of marginality to reexamine the site

33 Irma Garcia, *op. cit.*, pp. 28-29.

where they women are silent and where they break their silence. Can one speak from the locus of silence? What kind of speech can emanate from it?³⁴

Le discours des femmes va se bâtir sans aucun doute sur leurs interrogations, leurs préoccupations. Leur démarche prendra la forme d'une quête, celle de leur identité; la quête d'un parcours rude fait de renoncements et de mutisme : «C'est pourquoi, en aucun cas, la femme n'aborde l'écriture aisément, elle sent confusément les résistances qui s'opposent à elle. Être acceptée en tant qu'être-écrivain s'avère aussi difficile que d'être acceptée dans la société³⁵ ». Leur discours va se modeler à contre-courant du discours hégémonique qui les a exclues.

Ainsi pourrait se présenter de manière schématique, le lieu d'énonciation du discours des femmes, le topos du silence, d'où germera le discours de la marginalité empreint des marques de l'ostracisme. Ce lieu du silence est comme un moule dans lequel va se forger leur parole. Il fonctionne comme un leitmotiv : c'est du silence que s'élabore leur parole, confrontée, à l'arrivée, à un autre silence, celui de l'institution. La parole issue du silence va devenir au fur et à mesure une voix forte, une voix qui refuse de se laisser étouffer. C'est encore là une autre caractéristique de l'écriture féminine africaine, la détermina-

34 Obioma Nnaemeka, *op. cit.*, p. 141.

35 Irma Garcia, *op. cit.*, p. 33.

tion dans le ton, la détermination dans la volonté de survivre, la détermination comme unique voie de salut.

III. 3. L'affirmation d'une écriture

- Le corpus

Notre corpus d'analyse porte sur huit poétesses de trois pays de l'Afrique francophone au sud du Sahara que sont le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire et le Sénégal. Nous avons estimé qu'il serait utile de donner quelques indications sur le choix de ce corpus composé de douze recueils aux thèmes et aux styles variés et également de nous arrêter sur quelques repères géographiques, historiques, politiques et sociaux avant d'entreprendre son étude proprement dite.

Sur le plan strictement littéraire, les pays choisis sont, de notre point de vue, ceux où l'écriture poétique au féminin est la plus rayonnante, ceux où on note une effervescence de la pratique poétique et littéraire de la part des femmes dans la région francophone d'Afrique. Le Sénégal est, à cet effet, pour nous, le berceau de l'écriture féminine dans l'ouest africain francophone, suivi de très près par la Côte d'Ivoire et le Burkina faso.

La Côte d'Ivoire, le Sénégal et le Burkina Faso sont situés dans l'ouest du continent; les deux premiers sont des pays côtiers, le troisième est en pleine zone sahélienne. Le Sénégal, bien que côtier, partage une zone sahélienne avec

le Mali et la Mauritanie notamment, ses voisins les plus immédiats. Ces trois pays ont en commun l'usage du français comme langue de travail et langue officielle, héritage de la colonisation française.

Le Sénégal et la Côte d'Ivoire possèdent la particularité, à cause de leur situation sur la côte, d'avoir été des comptoirs de commerce au temps de l'esclavage, et également des colonies de peuplement pour la France qui y déversait ses administrateurs, missionnaires, marchands et militaires en vue d'accomplir sa soi-disant mission civilisatrice; certaines régions du Sénégal (les quatre communes que sont Gorée, Rufisque, Saint-Louis et Dakar) avaient le statut de territoires d'outre-mer, et leurs ressortissants étaient considérés comme des citoyens français.

Cette situation explique le développement des institutions scolaires dans ces pays. On y retrouve en effet des écoles célèbres comme William Ponty de Gorée, l'école des sages-femmes d'état de Dakar, l'école normale des jeunes filles de Rufisque (Sénégal) ou l'école primaire supérieure de Bingerville, l'école normale supérieure de Dabou (Côte d'Ivoire) qui ont formé les premières élites africaines.

Le fort taux d'alphabétisation en Côte d'Ivoire et au Sénégal s'explique par l'accent déployé autour de la mise en place de structures adéquates favorables à l'essor de l'école, d'abord pour le bénéfice des Français eux-mêmes, puis

des Africains. Il n'est donc pas étonnant que ces pays se distinguent aujourd'hui comme ceux où se comptent le plus d'écrivains en Afrique; et ce n'est certainement pas un hasard si c'est encore de ces pays que proviennent la majeure partie des auteurs.

De par leur position géographique privilégiée sur la côte, qui a rendu la pénétration coloniale plus aisée, la Côte d'Ivoire et le Sénégal ont été plus perméables aux valeurs venues d'ailleurs avec des chantres tels Léopold Sédar Senghor, apôtre du métissage culturel, et Houphouët-Boigny, tous deux, grands admirateurs de De Gaulle et de la France. Cela dit, nous ne prétendons pas que le Burkina Faso soit resté «pur» mais simplement que ce pays est plus conservateur, plus traditionaliste culturellement que la Côte d'Ivoire et le Sénégal. Dans ces derniers pays, se retrouvent les défenseurs les plus acharnés de la langue française; l'assimilation à la culture française a été plus poussée qu'ailleurs dans la région, à tel point que des boutades comme «les Ivoiriens et les Sénégalais sont plus français que les Français» sont monnaie courante parmi les populations de l'ouest africain. Le syndrome de la mère patrie a cruellement atteint les habitants de ces pays où la jeunesse, dans son ensemble, ne se reconnaît que dans les modèles français, ne rêve que de vivre en France. Le mythe de la France est encore très vivace dans ces pays, où tout ce qui vient de la France est estampillé du sceau de la vérité, où proclamer sa connaissance

de la France est un gage de valeur et de reconnaissance sociales. La France, dans l'imaginaire social collectif est une référence; c'est même l'unique référence valable. Cela est très notable en Côte d'Ivoire surtout, au Sénégal sûrement. Signalons que le Sénégal, bien que très islamisé (il compte un pourcentage de 91 % de musulmans contre 44 % au Burkina Faso, 25 % en Côte d'Ivoire, et est membre de la ligue des pays islamiques), est néanmoins très occidentalisé et plus précisément «francisé» :

Le Sénégal étant reconnu comme la plus vieille colonie africaine, les observateurs ont présumé qu'il est le pays qui a le mieux assimilé la culture et la vie politique françaises. Un des principaux résultats de cette situation fut la création au Sénégal d'une élite privilégiée qui profita de l'application de doctrines assimilationnistes tout au long de l'histoire de la colonie³⁶.

Le Burkina Faso, pour sa part, amorce un rapprochement vers la France après les dures années de la révolution pendant lesquelles son divorce avec elle avait été plus ou moins consommé. Réputé gauchissant à cause de ses régimes militaires successifs et de ses «accointances» avec Moscou, Cuba et Tripoli, le Burkina Faso a toujours eu maille à partir avec la France qui ne lui pardonnait pas ses liaisons estimées «dangereuses³⁷». Même si toute l'économie est con-

36 Charles-Robert Ageron et Marc Michel (Sous la direction de), *I. Afrique noire française l'heure des Indépendances*, Paris, CNRS Edition, 1990, p. 25.

37 Il faut dire que la France ne s'est jamais départie de sa tendance protectionniste à l'égard de ses ex-colonies qu'elle considère toujours comme ses chasses gardées; elle veut toujours tout contrôler, de la politique à l'économie, sans oublier la culture. Le Burkina, qui a voulu se dé-

trôlée par des intérêts français, même si les ficelles de la politique sont tirées par la France, même si des pans entiers de l'institution culturelle sont aux mains de la France par le biais de programmes de coopération culturelle, il n'en demeure pas moins que la société burkinabé, dans son ensemble, reste encore très ancrée dans son passé: c'est une société où les mentalités évoluent à un rythme très lent; une société très conservatrice en regard de son patrimoine et de ses valeurs culturelles et sociales. La tradition, bonne ou mauvaise, y a longue vie; elle franchit difficilement le cap vers un mode de vie nouveau (moderne) comme l'ont fait sans hésiter ou sans grandes difficultés la Côte d'Ivoire et le Sénégal. Il se manifeste comme une réticence à sortir du passé, de la tradition pour intérioriser complètement ce modèle nouveau avec ses avantages mais aussi ses vices et ses perversions. La tradition sert de rempart, inconsciemment peut-être, à l'invasion culturelle étrangère.

Le premier constat, lorsque l'on parcourt tout le corpus, est que le Sénégal fait office de pionnier en matière d'écriture féminine en général (pas seulement en poésie, même si la camerounaise Marie-Claire Matip avait déjà publié en 1958, son premier roman, *Ngonda*³⁸). En effet, la publication en 1965

tacher du piège français, en a payé chèrement le prix et a dû revenir à la case départ: cependant, la politique d'assimilation a encore du mal à s'y implanter à un degré identique à celui observé en Côte d'Ivoire ou au Sénégal.

38 Marie-Claire Matip, *Ngonda*, Paris, Bibliothèque du jeune Africain, 1958, 47 p.

du recueil *Poèmes africains*³⁹ d'Annette M'Baye D'Erneville est suivie d'autres publications sénégalaises alors qu'après le roman de Marie-Claire Matip, il faut attendre plus d'une décennie pour voir une autre oeuvre de femme sur le marché du livre camerounais (*Rencontres essentielles*⁴⁰ de Thérèse Kuoh-Moukoury en 1969). Nous voulons signifier par là que par son action de publier, Annette M'Baye d'Erneville a ouvert la voie à ses consœurs, même si dix ans se sont écoulés entre ses premières publications de 1965 et 1966, et la sortie du recueil de Kiné Kirama Fall en 1975, *Chants pour la rivière fraîche*⁴¹, ou du roman de Nafissatou Diallo, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*⁴². Le processus de publication est continu et permanent au Sénégal, au contraire du Cameroun où le phénomène apparaît dispersé, étalé et sporadique. La publication d'oeuvres littéraires par des femmes, pour l'époque qui nous concerne, semble presque relever du simple hasard au Cameroun alors qu'elle apparaît au Sénégal comme un phénomène très notable, perceptible, mesurable. On pourrait plus aisément tracer une sorte de continuum de 1965 aux années 1990 pour le Sénégal que pour le Cameroun. Cela n'enlève rien à

39 Annette M'Baye d'Erneville, *Poèmes africains*, Paris, Centre national français, 20 p.

40 Thérèse Kuoh-Moukoury, *Rencontres essentielles*, Yaoundé, Clé, 1969, 127 p.

41 Kiné Kirama Fall, *Chants pour la rivière fraîche*, Dakar, NEA, 1975, 64 p.

42 Nafissatou Diallo, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, Dakar, NEA, 1975, 133 p.

la qualité des oeuvres publiées par les Camerounaises; ce constat vise seulement à montrer le caractère prolifique de la production des Sénégalaises.

Le discours des femmes obéit à des normes comme tout discours; il véhicule des modes de penser, des convictions; il stigmatise, blâme ce que les auteures jugent injuste ou inadéquat, défend des points de vue. Il est basé sur une idéologie qui est combattue ou tolérée, selon le camp dont on se réclame, mais qui ne laisse pas indifférent : le féminisme.

III. 4. Le discours féministe

Qu'elles s'en réclament ou s'en méfient, le discours féministe est un substrat sur lequel repose la démarche scripturaire des femmes. Il traverse, parcourt, imprègne le mode de penser, façonne le processus d'écriture, influence de manière consciente ou inconsciente le cheminement créatif des femmes.

Controversé, voué aux gémonies autant par les hommes que par les femmes, le mouvement féministe ne connaît plus l'enthousiasme des années post-Première et Seconde Guerres mondiales; il fait peur aux hommes qui le perçoivent comme une menace, et est méprisé par les femmes qui le trouvent dépassé, anachronique. Se réclamer aujourd'hui de ce mouvement dans certains milieux requiert un certain courage tellement le sentiment de mépris, de rejet et d'ostracisme est manifeste.

Pourtant, les femmes ont remporté des victoires importantes grâce aux luttes menées par les leaders du mouvement féministe au cours des dernières décennies. Le droit de vote, le droit au divorce, le droit à l'avortement, le droit à l'éducation, le droit à l'exercice de fonctions traditionnellement réservées aux hommes en sont quelques exemples.

S'il est difficile de définir exactement le lieu et la date de naissance du mouvement féministe, parce que les femmes ont de tout temps et en tout lieu lutté pour l'amélioration de leurs conditions de vie, on peut par contre retenir la date de quelques événements historiques qui peuvent servir de repères. Déjà au début du XIX^e siècle, en Amérique, le mouvement abolitionniste contre l'esclavage inspire certaines femmes qui se mettent à tracer des parallèles entre leur situation et celle des esclaves. Des manifestations de femmes pour le droit de vote se tiennent à partir de 1848; le mouvement des suffragettes était né et allait s'affirmer tout au long comme une force avec laquelle il fallait compter. Le 8 mars 1857, les ouvrières du textile en grève affrontent la police de New York. Le déclenchement de la Première Guerre mondiale qui entraîne l'absence des hommes partis au front et dont la plupart ne reviennent pas, conduit les femmes de plus en plus sur le marché du travail, particulièrement dans les usines où leur main-d'oeuvre est plus que jamais indispensable pour faire fonctionner l'économie; conscientes de leur poids, elles s'organisent et exigent

des conditions de travail plus humaines. Des générations de suffragettes américaines vont se passer le relais du combat jusqu'à obtenir gain de cause en 1920, soit après soixante-douze ans de lutte acharnée; le droit de vote leur est enfin accordé. Huit ans plus tard, en 1928, c'est au tour de leurs consœurs anglaises d'être les premières en Europe à bénéficier de ce droit. Les Françaises devront attendre vingt-huit ans avant que ce droit de vote et d'éligibilité ne leur soit accordé. En Afrique, c'est seulement à partir de 1960, année des indépendances, qu'hommes et femmes pourront disposer de leur autonomie et exercer leurs droits de citoyens.

La Seconde Guerre mondiale vient consolider le rôle déterminant des femmes dans la production et la gestion des biens économiques. Les victoires acquises donnent de l'impulsion et un regain de vitalité au mouvement qui se structure de mieux en mieux. Au cours de la décennie 50-60, l'audience de ce mouvement se trouve redoublée en Europe par la publication en 1949 du *Deuxième sexe*⁴³ de Simone de Beauvoir; la décennie 1960-70 voit la publication, par l'Américaine Betty Friedan, en 1963, de son ouvrage *The feminine Mystique*⁴⁴ traduit sous le titre français de *La femme mystifiée*; deux livres majeurs qui contribuent à redéfinir et à resituer le mouvement féministe dans

43 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949. 2 volumes, 1014 p

44 Betty Friedan, *The feminine Mystique* [*La femme mystifiée*], Paris, Gonthier, 1971, 430 p.

son ensemble. Ces ouvrages, en examinant la question de la condition sociale des femmes, et en revendiquant aussi radicalement leur liberté, ont suscité chez ces dernières une prise de conscience de leur sort. Cela a eu pour effet de déclencher la révolte féministe qui allait poser les cadres d'une réflexion pertinente quant à la place qu'elles méritaient réellement dans la société et élaborer ainsi les bases d'une théorie féministe revendicatrice.

Il importe de signaler qu'il y a plusieurs sortes de féminismes selon l'idéologie dont on se réclame, comme l'affirme Leslie-Molara Ogundipé :

Feminism, an ideology of woman; any body of social philosophy about women. This definition of feminism gives us enough leeway to encompass various types of feminisms : right-wing, left-wing, centrist, left of center, right of center, reformist, separatist, liberal, socialist, marxist, non-aligned, islamic, indigenou, etc. Believe me, all these feminisms exist. Nawal el Saadawi is an Islamic socialist feminist⁴⁵.

Sans vouloir mettre en doute l'assertion de Molara Ogundipé, nous allons examiner de façon rapide, les deux formes de féminisme qui se laissent percevoir globalement dans le contexte qui nous intéresse dans le cadre de cette étude : le féminisme dit occidental, pur et dur dans lequel des Africaines affirment ne pas se reconnaître, et le féminisme dit modéré.

Le féminisme perçu comme pur et dur (selon ses détracteurs, en Afrique surtout) serait celui qui aurait cours en Occident, qui prônerait des thèses radi-

45 Leslie-Molara Ogundipé, *op. cit.*, p. 222.

cales, qui ne semblerait ouvert à aucun compromis et donnerait l'impression d'être une révolution dirigée contre les hommes. Cette forme du féminisme poserait comme préalable que la racine du mal se trouverait dans la domination masculine, la gestion du monde par les hommes. Cette expression du féminisme est perçue par les hommes comme une opposition à leur égard, un combat contre eux. Ils en ont peur et essaient de se protéger en perpétuant un discours menaçant, intimidant (comme nous le verrons par la suite avec les assertions de Femi-Ojo Ade ou de Taban lo Liyong). Cette forme d'expression du féminisme a tendance à s'essouffler; les ralliements ne se font plus à une grande échelle; les manifestations tonitruantes de rues s'estompent d'autant plus que les femmes elles-mêmes ne se sentent plus vraiment concernées. Ces propos de celle qui fut considérée comme le leader incontesté du mouvement féministe américain des années 50-60, Betty Friedan, sont assez révélateurs du malaise généralisé observable au sein même des troupes féministes : «Je suis fatiguée des batailles pragmatiques, terre-à-terre, du mouvement des femmes, fatiguée de la rhétorique. J'ai envie de vivre ce qui me reste de vie⁴⁶ ».

Le dépit est perceptible, l'essoufflement, total, à travers cette affirmation de l'un des plus farouches défenseurs du mouvement féministe. Les jeunes générations qui ont bénéficié des acquis obtenus par les combattantes de la

46 Betty Friedan, *Femmes : Le Second souffle*, Paris, Hachette, 1982, p. 12.

première heure du mouvement, ne trouvent plus utile et nécessaire de continuer à lutter; elles pensent que les résultats obtenus sont largement suffisants et qu'il faut s'en tenir à cela. Ces jeunes générations oublient que le sacrifice d'autres femmes leur permet aujourd'hui de jouir de ce qu'elles perçoivent comme un ordre naturel : «Ces filles qui maintenant vieillissent, travaillent si dur, déterminées à ne pas être piégées comme l'ont été leurs mères [...] et qui tiennent pour acquises les chances qui leur sont offertes et pour lesquelles nous avons dû lutter⁴⁷ »; mais peut-on vraiment exiger d'elles plus d'engagement quand l'épuisement est partout notable, même chez les féministes les plus radicales?

La seconde forme de féminisme, dite plus modérée, est issue des élites féminines noires; elle est manifeste en Afrique, au sein de la diaspora féminine noire, aux Etats-Unis. Elle est l'oeuvre de militantes noires qui ont réinséré le mouvement dans le contexte social, politique et culturel des femmes noires en allant jusqu'à contester l'origine occidentale du mouvement. En effet, le féminisme est perçu généralement au sein des classes noires (hommes et femmes confondus) comme une valeur négative occidentale, comme un mal importé, une dépravation de moeurs. C'est pour la plupart, un fléau à combattre, un problème purement occidental dont les Noirs et spécialement les femmes noires n'ont que faire, car c'est un luxe pour occidentales privilégiées; d'où cette

47 *Loc. cit.*

tentative des militantes noires d'impliquer leurs consocurs et confrères en adoptant un ton modéré, conciliant.

Ce féminisme est dit plus modéré parce qu'il ne proclame pas une radicalisation à l'égard des hommes; il prône plutôt une collaboration avec ces derniers et mentionne qu'il ne s'oppose pas à eux de façon systématique: il recherche la participation des hommes en stipulant que le féminisme n'est pas uniquement l'affaire des femmes, mais aussi celle des hommes :

It is very often said that feminism is not relevant to Africa or relevant to African men or to the diaspora. It is this belief that makes the organization WIN (Women in Nigeria), of which I am a founding member, advocate the membership of men in its constitution, and men do participate in the organization. There are male feminists who are members of WIN. The feminist agenda everywhere in the world must include men and mobilize men in order for us to attain a more successful completion of the work of humanizing society⁴⁸.

Ce féminisme se veut participatif, il inclut tout le monde, ne répond pas à l'exclusion par l'exclusion. Il rejette le stéréotype de l'homme oppresseur et de la femme éternelle victime, sans nier l'existence de conditions de vie particulières et difficiles pour elle. Il soutient dans les mêmes termes que ceux de la féministe noire américaine Bell Hooks, que la domination et l'exploitation ne sont pas des défauts propres aux seuls hommes, que même des femmes peuvent aussi perpétuer pareilles attitudes, et qu'il importe alors de combattre

48 Leslic-Molara Ogundipé, *op. cit.*, p. 230.

l'opresseur potentiel en chacun de nous, peu importe que nous soyons homme ou femme :

This speculation does not place women outside the practice of domination, in the exclusive role of victim. It centrally names women as agents of domination, as potential theoreticians [...]. Emphasizing paradigms of domination that call attention to woman's capacity to dominate is one way to deconstruct and challenge the simplistic notion that man is the enemy, woman the victim, the notion that men have always been the oppressors. Such thinking enables us to examine our role as women in the perpetuation and maintenance of systems of domination. To understand domination, we must understand that our capacity as women and men to be either dominated or dominating is a point of connexion, of commonality⁴⁹.

Cette tendance à attirer l'attention sur le fait que la domination n'est pas forcément, uniquement et toujours mâle, ne vise pas à dissuader les femmes et les hommes de s'engager dans le combat féministe mais plutôt à signifier que la lutte pour la fin de toute domination patriarcale ou autre, concerne autant les femmes que les hommes, parce que la domination patriarcale est la base de toutes les formes d'oppression. Bell Hooks postule en effet que le sexisme sous-tend et détermine les relations de pouvoir d'abord au sein de la famille, ensuite dans la vie privée; la seule façon, selon elle, de mettre fin à cette oppression touchant spécifiquement les femmes, est de commencer par enrayer toutes les autres formes d'oppression comme le racisme par exemple :

49 Bell Hooks, *Talking back. Thinking feminist. Thinking black*, Toronto, Between the Lines, 1988, p. 20.

Feminist struggle to end patriarchal domination should be of primary importance to women and men globally [...]. Feminist effort to end patriarchal domination should be of primary concern precisely because it insists on the eradication of exploitation and oppression in the family context and in all other intimate relationships [...]. We must understand that patriarchal domination shares an ideological foundation with racism and other forms of group oppression, that there is no hope that it can be eradicated while these systems remain intact⁵⁰.

Elle insiste tout comme Leslie-Molara Ogundipé sur la particularité et la complexité de l'expérience des femmes noires principalement, dans laquelle s'imbriquent des notions non seulement de sexe (féminin), mais aussi de race (noire) et de classe (pauvre).

Mais cette recontextualisation, ce remodelage du féminisme radical, cette atténuation ne changent rien à la phobie des hommes (en Afrique surtout) qui y voient toujours une menace à leurs intérêts; cela ne les rassure aucunement; le seul fait de mentionner le terme même de «féminisme» suffit à attiser leur méfiance et à renforcer leur sentiment d'insécurité face au mouvement :

I hope that at the end of the day we will still have African motherhood intact and African sisterhood intact so that at least even after all the problems they will still bring up another child who will still remember the mother and the sister who brought him up. I am trying to say this because I suspect that feminism may destroy that which up to now has enabled Africa to withstand all the buffeting from others cultures. I think I should appeal to us to keep the African house-hold intact at the end of the day, otherwise we may have our younger sisters

50 *Ibid.*, pp. 21-22.

going off and joining in dances in Lapland which concern the people of Lapland only⁵¹.

Même la ruse de la modération ne fonctionne pas comme peuvent le montrer ces propos moqueurs et méprisants; le sentiment d'insécurité, de menace est toujours perceptible chez certains Africains qui manifestent à l'égard du mouvement, un rejet définitif. Donc que des écrivaines comme Aminata Sow Fall prennent leurs distances par rapport au féminisme en affirmant qu'elles n'écrivent pas du point de vue de la femme mais de la citoyenne ou qu'elles se proclament, comme Buchi Emecheta⁵², féministe avec un petit «f» ne changent rien à la perception qu'en ont les hommes : à savoir une chose ignoble qu'il faut exterminer à tout prix des modes de penser ou des comportements des femmes dans les sociétés africaines. Les commentaires suivants du critique nigérian Femi Ojo-Ade, résumant à merveille l'intolérance des hommes envers ce mouvement en Afrique :

Feminism, an occidental phenomenon like many others, has spread ever so slowly but steadily to the forbidden land of Africa. Forbidden, because the continent where man supposedly first surfaced prides herself on her tradition and resilience against foreign cultural intrusion. Such «aberrations» as feminism are abhorred by many who are, however, the very

51 Taban lo Liyong, cité par Obioma Nnaemeka, art. cité, p. 153.

52 Buchi Emecheta, «Feminism with a small «f», *Criticism and Ideology*, Second African Writers Conference, Stockholm, 1986, Uppsala, Scandinavian Institute of African Studies, 1988, pp. 173-185.

purveyors of the bastardization of that culture whose contents remain confusing to their civilized minds⁵³.

Dans un tel cadre, il y a plusieurs attitudes qui se développent, et on peut relever au moins cinq catégories de comportements en Afrique : une première, émanant des hommes qui, pour les trois quarts, manifestent une intolérance marquée à l'égard du féminisme (ce sont les opposants farouches). Une seconde est celle des femmes qui ont peur de se faire taxer de «féministes» et se tiennent à bonne distance du mouvement sans même se donner la peine de chercher à savoir ce qu'il renferme (ce sont les apeurées indifférentes). Une troisième, composée de sympathisantes plus ou moins convaincues du bien-fondé de la démarche, mais qui, apeurées, ne veulent pas qu'on les identifie ou les assimile au mouvement (ce sont les sympathisantes tièdes). Une quatrième regroupe les hommes qui tolèrent le mouvement, se montrent même compréhensifs, le défendent quand ils peuvent (ce sont les sympathisants anonymes). Enfin, la dernière, composée des ardentes défenseurs du mouvement, qui, envers et contre tout, maintiennent leurs convictions, se réclament et s'affichent «féministes» sans sourciller (ce sont les militantes convaincues). Ces dernières constituent presque une manne rare en Afrique. Le plus souvent, ce sont des

53 Femi Ojo-Adc, «Still a Victim? Mariama Bâ's *Une Si Longue Lettre*», *African Literature Today* 12, 1982, p. 72.

universitaires, des enseignantes, des avocates, des étudiantes, des écrivaines ou des critiques. Celles-ci (écrivaines, critiques) vivent en Afrique ou en dehors, ont un contact permanent avec le continent et la réalité de la situation des femmes; leurs études, leurs travaux, leurs publications s'inscrivent dans le champ d'une critique féministe. Citons, à ce propos, Leslie-Molara Ogundipé, Filomina Chioma Steady, Irène Assiba d'Almeida, Obioma Nnaemeka, Ama Ata Aïdo, Micere Mugo, Ifi Amadiume, Mariama Bâ, Angélique Savané (leader du mouvement féministe sénégalais «Yewwu Yewwi») et Calixthe Beyala.

Ces féministes africaines comme Leslie- Molara Ogundipé et Filomina Chioma Steady ont essayé de prouver que cette conception répandue du féminisme comme valeur importée de l'Occident était fausse et que, nonobstant les structures traditionnelles féodales, les femmes, en Afrique, ont toujours été féministes à cause de leur implication dans la lutte pour la reconnaissance de leurs droits en tant qu'êtres à part entière de ces sociétés, à cause de leurs combats pour une amélioration de leurs situations de vie sociale et économique.

Leslie-Molara Ogundipé écrit ainsi :

African women have always been feminists in the sense that they have always been concerned with women's rights in society, their rights as people. They also knew that they were members of a community and they always insisted on their rights, so there were indigenous feminisms. They always re-

cognized that they were women and they had their own women's world and they did not want that world shattered⁵⁴.

Elle insiste sur la nécessité pour les Africaines de définir les axes théoriques d'un féminisme africain : «In the final analysis though, African women, I think, must theorize their own feminisms⁵⁵ ». C'est ce que fait Filomina Chioma Steady dans son ouvrage⁵⁶ lorsqu'elle démontre que des formes de féminisme ont déjà existé dans certaines sociétés africaines, surtout celles à filiation matrilineaire. Elle soutient en outre que le «véritable féminisme» conçu comme le refus de l'éternelle protection mâle et la détermination de s'auto-réaliser et de s'auto-affirmer est manifeste au sein de la majorité des femmes noires d'Afrique et de la diaspora. Abondant dans le même sens que Leslie-Molara Ogundipé, Irène Assiba d'Almeida⁵⁷ conseille de resituer le féminisme dans le contexte africain afin de tenir compte des réalités vécues par les femmes du continent à l'intérieur de chaque pays. Cette reconceptualisation pourrait se faire à travers la littérature et la théorie tout comme dans la pratique.

Leslie-Molara Ogundipé mettra en pratique cette recommandation en inventant un nouveau concept, le «Stiwanism». Ce néologisme est anglais et

54 Leslie-Molara Ogundipé, *op. cit.*, p. 12.

55 *Ibid.*, p. 208.

56 Filomina Chioma Steady, *The Black Woman Cross-Culturally*, Cambridge, Sckenkman Publishing, 1981, pp. 7-36.

57 Irène Assiba d'Almeida, *op. cit.*, p. 19.

dérive d'un acronyme de l'auteur, «Stiwa» qui signifie : **Social Transformation Including Women in Africa**. Elle justifie l'élaboration de ce néologisme par la nécessité de préserver les énergies que les militantes africaines dépensent constamment à répondre aux accusations d'imiter les femmes occidentales avec l'usage du terme «féminisme», ce qui les détourne du véritable problème des conditions de vie des femmes en Afrique. Ensuite, étant donné la mauvaise fortune du mot «féminisme» qui suscite une répulsion généralisée et un embarras certain pour les hommes sensibles à la cause, Leslie-Molara Ogunipé a estimé que «Stiwanist» conviendrait mieux. Sa démarche vise à amener les hommes à sortir de leur phobie, de leur «mal du féminisme»; son souhait, son espoir sont qu'ils parviennent à se convaincre que rien dans le développement du continent ne pourra se faire sans la participation réelle des femmes et qu'il importe pour cela de les libérer de toutes les formes d'oppression. La lutte pour cette libération doit se faire conjointement, car il ne s'agit pas pour les femmes d'attendre que les hommes viennent les sauver, ni que celles-ci leur déclarent unilatéralement la guerre. Il s'agit d'une action commune, d'une prise en considération par les hommes de leurs droits en tant qu'êtres à part entière, de leur rôle dans l'édification d'une société prospère pour tous.

Cette tentative de redéfinir le mouvement féministe dans le contexte africain connaît un succès assez mitigé : s'ils sont prompts à rappeler la bra-

voure d'illustres combattantes africaines qui ont marqué leur histoire, les Africains sont moins enclins à admettre que le féminisme ait pu être aussi africain. En somme, le féminisme reste dans l'imaginaire populaire, une notion étrangère, un mal occidental comme peuvent le laisser entendre ces propos de l'écrivaine nigériane Buchi Emecheta : «I will not be called a feminist, because it is European. It is as simple as that. I just resent that⁵⁸. » La peur d'être considérées comme féministes conduit les femmes à s'autocensurer pour éviter l'exclusion sociale. L'opposition au mouvement féministe n'émane pas uniquement des hommes mais provient également des femmes; qu'elles appartiennent à la catégorie des «apeurées indifférentes» ou des «sympathisantes tièdes», elles sont les pires ennemies du mouvement comme le souligne Leslie-Molara Ogundipé :

One of the greatest opponents to the feminist movement in Africa is the group of women I will call «The Married Women Incorporated». These married women are afraid to shake the status quo; they are afraid and want security through men; they are harsher on other women than men are; they cling to the vanishing respectability of being married⁵⁹.

Une telle attitude de la part des femmes relève de la mauvaise interprétation, des préjugés. De ce fait, celles qui auront le courage d'affronter

58 Buchi Emecheta, *African Voices : Interviews with thirteen African Writers*, Sydney, Dangaroo Press, 1989, p. 19.

59 Leslie-Molara Ogundipé. *op. cit.*, pp. 210-211.

l'exclusion sociale en affichant leurs convictions de féministes seront considérées comme différentes, mises à part, sinon en quarantaine comme des pestiférées. Le malaise de l'acceptation du féminisme dans les sociétés africaines réside en grande partie dans la méconnaissance, sinon l'ignorance des principes qui sous-tendent ce mouvement; en outre, le postulat fondamental du mouvement, qui est la reconnaissance des droits des femmes, la réalisation de soi, l'émancipation individuelle, l'affirmation de sa personnalité, s'oppose aux traditions communautaires africaines.

Ces traditions, qui marginalisent les femmes vivant seules et celles incapables de concevoir, ne pouvaient admettre une idéologie prônant l'épanouissement social par le choix d'une carrière professionnelle plutôt que par des considérations matrimoniales. Le choix de réussir sa carrière et d'être financièrement autonome était perçu comme une attitude occidentale. Même si les mentalités ont beaucoup changé à ce niveau et que les femmes sont libres d'accorder la priorité à leurs carrières plutôt qu'aux préoccupations matrimoniales, il n'en demeure pas moins que l'exclusion sociale vis-à-vis des femmes qui travaillent et qui n'ont pas pu concilier leurs carrières avec la vie de famille ou qui, pour d'autres raisons, sont célibataires avec ou sans enfants, est encore très tenace.

L'ostracisme social à l'égard des sympathisantes du féminisme fonctionne exactement dans le même schéma conceptuel que celui à l'égard des écrivaines. Le processus est identique car écrire pour une femme dans le contexte africain est perçu comme une anomalie tout comme se proclamer féministe. Ce sont des comportements occidentaux non conformes à la sacro-sainte tradition africaine :

Some of the domestic pressures on women writers easily explain gaps in writing. Women may stop writing because their male relatives feel they are being immoral or disloyal by telling too much about issues considered private. Husbands have been known to threaten to take actions such as leaving the marriage or establishing other relationships if their wives do not stop writing. Buchi Emecheta writes about her husband's destruction of her manuscript in her autobiographical *Second-Class Citizen*⁶⁰.

De fait, écrire et être féministe devraient aller de pair pour les Africaines, étant donné que les deux itinéraires conduisent à la même situation : la marginalisation, l'exclusion et le silence. Alors, voir ou entendre des écrivaines africaines renier le féminisme par peur de l'exclusion paraît tout à fait ridicule dans la mesure où les deux états produisent les mêmes effets et qu'être féministe en définitive ne signifie rien d'autre que l'acceptation du simple fait d'être femme, d'avoir conscience de vivre dans un monde d'hommes et de tra-

60 Carole Boyce Davies et Elaine Savory Fido, art. cité, p. 312.

vailer à faire reconnaître sa place au sein de cette société comme un membre à part entière.

L'appel de la très active militante féministe Leslie-Molara Ogundipé concerne autant les femmes que les hommes. Son optimisme débordant réside dans sa conviction que les hommes et les femmes, particulièrement en Afrique, sont condamnés à travailler ensemble à l'avènement d'une société juste et égalitaire pour tous. Elle affirme avec d'autres consœurs telles Filomina Chioma Steady (Sierra Leone), Ama Ata Aidoo (Ghana), Micere Mugo (Kenya), Miriam Tlali (Afrique du sud), Ifi Amadiume (Nigeria) que leur féminisme se situe, s'insère dans des notions complexes de race, de classe et d'ordre économique international. Ces féministes insistent sur le fait que leur vision du féminisme ne s'oppose pas à leur féminité ou à leur maternité. Elles brandissent ces attributs comme étendards et objets de fierté pour marquer leurs différences d'avec un certain féminisme occidental pur et dur qui est apparu aux yeux de l'opinion publique comme un syndicat de femmes voulant ressembler aux hommes à tous les points de vue comme le souligne Micheline de Sève :

Certaines féministes des années soixante ont avancé une éthique du refus de la féminité : Plus question d'être la femme de, la mère de, la douce moitié ou l'égérie du grand-homme. Il s'agissait d'acquérir l'identité «d'homme» à part entière, quitte à balancer par-dessus bord les oripeaux méprisés de la féminité pour rejoindre la partie «noble» de l'humanité pensante. Le programme de ce féminisme dur, fondé sur la négation de toute spécificité féminine, biologique ou sociale, a permis à de nom-

breuses femmes de gagner du galon, qu'il s'agisse d'accéder à l'éducation supérieure, de devenir professionnelle ou femme d'affaires ou de postuler les plus hautes charges publiques [...]. Cette logique de négation de la différence a abouti à isoler les femmes émancipées, soucieuses de se montrer des hommes comme les autres, de leurs consœurs «féminines», toujours empêtrées dans les soins du ménage et de la marmaille⁶¹.

C'est cet aspect du mouvement féministe, à savoir le refus de la féminité, la tendance à ressembler aux hommes qui a été et est toujours la cause de la méfiance et du mépris qu'il continue de susciter. Betty Friedan a bien analysé ce malaise, cette distorsion :

Il nous faut comprendre et dépasser la réaction contre la famille qui a caractérisé et dénaturé la première étape du mouvement des femmes [...]. L'image populaire (et impopulaire) de la nouvelle féministe était celle d'une «super-femme» de carrière passée maîtresse dans l'art de battre les hommes sur leur propre terrain, ou d'une jeune «femme libérée» s'agitant contre le mariage, la maternité, la famille, l'intimité sexuelle avec des hommes et chacun des atouts avec lesquels les femmes plaisaient aux hommes ou les attiraient par le passé⁶².

Cette étiquette négative qu'on colle à tort ou à raison aux dos des féministes a longue vie et la phobie que déclenche le mouvement provient en grande partie de cette remise en question de la nature spécifique des femmes, la féminité et la maternité. Fort conscientes de ce danger, les féministes africaines et noires en général s'empressent de lever toute équivoque là-dessus quand

61 Micheline de Séve, *Pour un féminisme libertaire*, Montréal, Boréal Express, 1985, p. 10

62 Betty Friedan, *op. cit.*, pp. 41-42.

on sait l'importance de ces questions dans les structures socioculturelles traditionnelles, dans les mentalités, les modes de penser, les habitus. Elles réaffirment donc que le féminisme qu'elles prônent et défendent ne s'oppose pas aux hommes mais les inclut et les implique; elles revendiquent la maternité comme une force et insistent sur le fait que l'idéologie féminine a besoin d'être redéfinie dans le contexte précis de la race et de la lutte des classes dans lequel le continent africain est tout entier engagé. De telles revendications dans un programme féministe peuvent paraître curieuses et contradictoires pour les partisans du féminisme pur et dur mais, comme elles ne cessent de le souligner, les leaders de ce féminisme modéré africain ont perçu la nécessité de prendre en compte les paramètres du contexte social et des aspirations de ceux et celles à qui elles s'adressent.

Ce contexte étant à présent bien défini et circonscrit, le discours féministe africain peut désormais s'élaborer et épouser les contours des déterminants socioculturels propres à ce contexte. Ce discours qui émerge est chargé sur le plan idéologique des attributs politiques, culturels, sociologiques et économiques du contexte qui l'a modelé. Nous verrons que toutes les écrivaines ne souscrivent pas à ces préceptes malgré cette redéfinition. La critique littéraire féministe (comme théorie d'analyse littéraire) intègre ce discours idéologique dans son analyse de l'imaginaire féminin. Sa lecture des oeuvres

s'efforce de dévoiler la place qu'occupent les femmes dans la société. Sa préoccupation est centrée sur cette question essentielle du rapport entre les femmes et les sociétés dont elles sont issues.

Dans ce chapitre, nous avons essayé de retracer le contexte dans lequel les femmes africaines sont venues à l'écriture. Ce contexte d'émergence renferme un topos, celui du silence, délimite un espace, celui de la marginalité. Le discours des femmes qui s'élabore après une trop longue période de silence, porte les marques de l'ostracisme et s'affirme sur un ton résolu, déterminé. Il est modelé par le discours féministe et se confronte au discours hégémonique patriarcal.

En faisant enfin entendre leurs voix, les femmes africaines attirent l'attention sur leur existence, sur la présence d'une autre parole, d'un autre discours; elles imposent leur écriture composée de multiples quêtes : leurs identités de femmes, de mères, d'écrivaines et de citoyennes. Elles définissent une problématique nouvelle, celle d'une écriture féminine africaine dans l'arène littéraire africaine auparavant réservée aux seuls hommes.

La seconde grande partie de notre thèse s'attachera à mettre en relief les caractéristiques de ce discours féminin, les spécificités de l'écriture des femmes à travers l'analyse de leurs oeuvres.

DEUXIÈME PARTIE : ÉTUDE DU CORPUS

Deuxième partie : Étude du corpus

Chapitre I : La rhétorique

La rhétorique est dotée d'une double fonction herméneutique et persuasive et use des figures stylistiques comme moyens de décodage de la symbolique du discours.

I. 1. Les formes de l'écrit

Il est évident que nous ne pourrions analyser de façon systématique toutes les figures de rhétorique contenues dans notre corpus de douze recueils. Par le fait même, nous avons décidé de regrouper les différentes figures choisies sous des termes génériques. La grande variété des figures de rhétorique justifie la difficulté sinon l'impossibilité d'en établir un inventaire complet dans le cadre d'une telle étude. Annick Morel, qui a examiné la question, note :

Nous avons tenté ici de souligner, à travers les différentes approches des rhétoriciens et des linguistes, non seulement la variété des figures répertoriées, mais surtout la complexité des facteurs dont il faut tenir compte pour mener à bien cette étude, variété et complexité qui expliquent, à nos yeux, que personne jusqu'à ce jour n'ait réussi à présenter un cadre permettant de traiter exhaustivement de l'ensemble des figures¹.

1 Mary-Annick Morel, «Pour une typologie des figures de rhétorique», *Documentation et Recherche en linguistique allemande*, n° 26, 1982, p. 1.

Nous n'avons pas opté pour une classification particulière dans la pléthore de celles proposées par les spécialistes de la question; nous allons combiner les approches mises de l'avant par Morier, Fontanier, le groupe μ , Reboul, Morel, Suhamy. Nous tenons à signaler également que les poèmes que nous aurons à étudier sont écrits en vers libres et ne prennent donc pas en compte les règles classiques de la versification française.

Communément appelées figures de style, les figures de rhétorique sont souvent perçues comme un écart par rapport à une norme; sous un autre angle, elles apparaissent comme de simples ornements pour embellir le discours. Perelman et Olbrechts-Tyteca distinguent sous cet angle, figure argumentative et figure de style :

Nous considérons une figure comme argumentative si, entraînant un changement de perspective, son emploi paraît normal par rapport à la nouvelle situation suggérée. Si, par contre, le discours n'entraîne pas l'adhésion de l'auditeur à cette forme argumentative, la figure sera perçue comme ornement, comme figure de style².

La rhétorique, au cours de son évolution, a franchi plusieurs étapes et certainement que les harangues de l'époque des agoras nécessitaient le recours à des artifices pour plaire et séduire l'auditoire suspendu aux lèvres des rhéteurs.

² Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *Traité de l'argumentation*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, p. 229.

Cependant, il ne s'agissait pas en ces lieux de plaire uniquement pour remporter la bataille judiciaire; il fallait arriver à convaincre, à emporter l'adhésion des foules; les figures n'étaient plus alors de simples artifices mais participaient de la force argumentative du discours. Leur définition varie donc autant que leur nombre :

Reboul: «Qu'est-ce qu'une figure? Un procédé de style permettant de s'exprimer d'une façon à la fois libre et codée [...]. La figure n'est rhétorique que lorsqu'elle joue un rôle persuasif³ .»

Perelman et Olbrechts-Tyteca : «Deux caractéristiques semblent indispensables pour qu'il y ait figure : une structure discernable, indépendante du contenu, c'est-à-dire une forme (qu'elle soit, selon la distinction des logiciens modernes, syntaxique, sémantique ou pragmatique) et un emploi qui s'éloigne de la façon normale de s'exprimer et, par là, attire l'attention⁴ .»

Morel : «La reconnaissance d'une figure comporte obligatoirement le repérage d'une forme qui surprend par son emploi inhabituel dans une situation de discours donné⁵ .»

Si la plupart des théoriciens reconnaissent la fonction argumentative de la figure comme élément déterminant de son statut de «figure rhétorique» ou

3 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 121.

4 Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.* : p. 227.

5 Mary-Annick Morel, art. cité, p. 23.

«figure de style», d'autres, par contre, tout en ne la niant pas totalement, établissent la différence entre «figures rhétoriques» et «figures de style», en se basant justement sur cette fonction argumentative. Ainsi, pour Perelman et Olbrechts-Tyteca :

Une figure dont l'effet argumentatif n'est pas réussi, tombera au rang de figure de style [...]. Si les auteurs qui se sont occupés des figures ont eu tendance à ne percevoir que leur côté stylistique, cela tient donc, pensons-nous, à ce que, à partir du moment où une figure est détachée du contexte, mise dans un herbier, elle est presque nécessairement perçue sous son aspect le moins argumentatif⁶.

Nous ne nous attacherons pas à cette nuance de dénomination et nous emploierons indifféremment l'une pour l'autre, car qu'elle soit stylistique ou rhétorique, l'importance de la figure réside dans son statut de procédé littéraire jouant une fonction dans le discours. Les différents traités et dictionnaires ne s'en tiennent pas à cette différence d'appellation, et, comme le mentionne Reboul : «Quand les Anciens parlent des figures, c'est pour évoquer le plaisir qu'elles procurent [...]. La figure serait donc une prime de jouissance, un agrément stylistique pour faire passer l'argument⁷ .»

6 Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, p. 231.

7 Olivier Reboul, *op. cit.*, pp. 121-122.

La classification des figures rhétoriques, ainsi que nous l'avons mentionné, est multiple et diverse, variant selon les auteurs; il est difficile de trouver deux classifications qui soient en tout point identiques. Nous avons essayé de combiner plusieurs approches pour mieux saisir les figures majeures et courantes utiles à notre analyse, car comme le dit Morel : «On peut railler la longueur de la liste des figures de rhétorique (plus de deux mille entrées dans le *Gradus* de Dupriez), ainsi que la diversité et la barbarie de certaines étiquettes qui leur sont accolées⁸ .» Et Henri Suhamy a raison d'affirmer qu'«en présence des *chleuasmes*, des *homéotéleutes*, des *anantapodotons*, des *prospoièses*, ou des *épanorthoses*, on ne devine pas toujours s'il s'agit de figures de style, ou d'animaux préhistoriques ou de maladies osseuses et autres calamités⁹ ».

Dans cet amalgame de dénominations, nous avons opté pour une classification qui nous paraît moins confuse.

I. 1.1. Les figures de répétition

Les figures de répétition qui apparaissent dans notre corpus sont l'anaphore, le pléonasmе, la redondance, l'assonance, la paronomase, l'allitération, l'homéotéleute.

⁸ Mary-Annick Morel, art. cité, p. 1.

⁹ Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1981, pp. 13-14.

La répétition peut concerner des mots, des idées, des sonorités.

Mille ans de terre
 De peine et de boue
 Mille ans de champs
 De gosses et de torchons
 Mille ans de casseroles de canaris
 De couteaux de maïs
 Mille ans... mille ans...¹⁰

Dans cet extrait de *Labyrinthe* de Tanella Boni, le type de répétition utilisée est l'**anaphore**. Nous retrouvons cette même figure dans les extraits suivants tirés de *Quote-Part* de Bernadette Sanou, *Latérite* de Véronique Tadjou, *Filles du soleil* de Ndèye Coumba Mbengué Diakhaté, *Chants de la rivière fraîche* et *Les Élans de grâce* de Kiné Kirama Fall.

Je ravale ma peine
 Je ravale ma haine
 Je ravale mes armes
 Je ravale mes larmes¹¹

Il est mon ombre
 Mon pas à pas
 Mon regard furtif
 Il est mon peut-être
 Mon désir naissant
 Il est ma force
 Et ma faiblesse¹²

10 Tanella Boni, «Exhortation», *Labyrinthe*, Lomé, Akpagnon, 1984, p. 34.

11 Bernadette Sanou, «Merci et Demain», *Quote-Part*, Ouagadougou, Imprimerie nationale, 1992, p. 18

12 Véronique Tadjou, *Latérite*, Paris, Hatier, 1984, p. 42.

Fou heureux : fou d'amour.
Fou de haine : fou furieux.

Fou rêveur : débonnaire.
Fou de cour : qui amuse¹³.

Qui peut Tout,
Qui sait Tout,
Qui voit Tout,
Qui donne Tout
Si ce n'est Vous, Seigneur?¹⁴

J'aime tes rives calmes tes élans fougueux
J'aime te voir éveillé ou endormi
J'aime jusqu'à tes colères sauvages¹⁵

Comme le montrent ces exemples, l'anaphore consiste en une répétition de mots au début de plusieurs vers, et dans un cas, à la fin. Elle suggère l'insistance, le désir de capter l'attention en martelant le même mot, la même phrase. Dans le dernier exemple cité, si Fall avait écrit: «J'aime tes rives calmes, te voir éveillé et jusqu'à tes colères sauvages», elle aurait moins attiré notre attention qu'en répétant trois fois de suite le syntagme : «J'aime». Le rythme dans ce cas-ci diffère bien de celui où «J'aime» n'aurait pas été ainsi repris. Les vers suivants de Tanella Boni sont un exemple d'anaphore et de son inverse, l'épi-

13 Ndèye Coumba Mbengué Diakhaté, *filles du soleil*, Dakar, NEA, 1980, p. 41

14 Kiné Kirama Fall, *Chants de la rivière fraîche*, Dakar, NEA, 1975, p. 20.

15 *Idem.*, *Les Élans de grâce*, Yaoundé, Clé, 1979, p. 14.

phore, figure non habituelle qui consiste à répéter un mot à la fin de plusieurs membres successifs :

On aurait souhaité
 Qu'elles tremblent qu'elles frémissent
 Qu'elles tremblent qu'elles frémissent
 On aurait souhaité
 Qu'elles tremblent qu'elles jaunissent
 Qu'elles tremblent qu'elles jaunissent¹⁶

La répétition peut concerner des idées comme c'est le cas dans le **pléonasme** défini ainsi par Morier : «Le pléonasme est la répétition oiseuse d'une idée déjà contenue dans un autre mot de la même proposition¹⁷ » :

J'ai tué la mort
 Je l'ai tuée à bout portant¹⁸

Tes mains flambent la vie
 Tes mains tuent la mort...¹⁹

Je demeure
 Attristée
 De ma tristesse²⁰

Une mort pleinement tuée²¹

16 Tanella Boni, «Les Feuilles d'un arbre», *op. cit.*, p. 13.

17 Henri Morier, *op. cit.*, p. 858.

18 Bernadette Sanou, «J'ai tué la mort...en vain», *Quote-Part*, p. 15

19 Tanella Boni, «Tes Mains», *op. cit.*, p. 76.

20 Picrrette Kanzić, *Les Tombes qui pleurent*, Ouagadougou. Imprimerie nouvelle du centre, 1987, p. 32.

21 *Ibid.*, p. 40.

Souvent confondue avec le pléonasme, la redondance n'est pourtant pas identique à celui-ci : «La redondance garde la même idée sous plusieurs formes. Elle ajoute toujours une nuance²² » :

Dans cette poubelle où
S'entassent des **ordures malodorantes**²³.

La poubelle est le dépotoir de tout ce qui ne sert plus, les déchets, les rebuts. On ne peut s'attendre à y humer un parfum odoriférant. La mauvaise odeur est la caractéristique des saletés, des ordures. «Ordures malodorantes» est une redondance tout comme «misérables de misère», «pesants et lourds», «nudité et nus» dans ces vers de Fall et « mer salée» dans ceux de Tadjou :

Inexistants **misérables de misère**
Ils ressemblent aux pierres dures²⁴

Secs sans vie
Pesants et lourds²⁵

La **nudité** de nos deux coeurs **nus**²⁶

Et la **mer salée** ne lui donnait-elle pas autant de plaisir?²⁷

22 Henri Suhamy, *op. cit.*, pp. 67-68.

23 Tanella Boni, «Surimpression», *op. cit.*, p. 24.

24 Kiné Kirama Fall, «Terre blessée», *Les Éilans de grâce*, p. 32.

25 *Loc. cit.*

26 Kiné Kirama Fall, «Nos Instants», *Les Éilans de grâce*, p. 21.

27 Véronique Tadjou, *op. cit.*, p. 55.

Il y a également la répétition de sonorités identiques. Elle peut porter sur la voyelle finale accentuée à l'intérieur ou la fin du vers; c'est l'assonance :

Ton poids est comme ta foi
Comme une romance en soi²⁸

Je voudrais être foudre et éclair
Avoir pouvoir de mettre
L'espoir où l'espoir manque²⁹

Recherche d'un sens
Un centre
Une absence³⁰

La rime diffère de l'assonance par le fait qu'elle est une «homophonie de la dernière syllabe accentuée du vers³¹ ». Les exemples de rime dans ce corpus sont très rares et cela se comprend étant donné que les poèmes privilégient les vers libres. On en trouve néanmoins quelques-unes chez Ndèye Coumba Mbengué Diakhaté :

Et à l'aube, crânait, en son air héroïque,
Le griot magicien, au tam-tam magique...
Ce sorcier m'a confié : Bourdaaly, vaillant roi,
Ses rivaux, soumettra. Mon tam-tam, dans le bois
Attend, pour transmettre le lourd message de guerre³².

28 Kiné Kirama Fall, «Ta Douccur», *Les Filans de grâce*, p. 37.

29 *Ibid.*, p. 38 («Enfant de mon peuple»).

30 Tanella Boni, «Chaos initial», *op. cit.*, p. 28.

31 Henri Morier, *op. cit.*, p. 959.

32 Ndèye Coumba Mbengué Diakhaté, «Le Secret du griot», *op. cit.*, p. 42.

La paronomase, quant à elle, est le rapprochement de mots aux sonorités voisines mais au sens différent: elle concerne les syllabes, et Morier la considère comme un cas particulier de l'assonance :

De chaleur humaine
Comprimée
Compressée³³

Au seuil de la porte de **Mélanie**
Mélancolie chemine
Broie foudroie en plein coeur
 Une étoile de mer
 Qui frémit gémit sans raison
 Emportée par le venin des **abîmes sublimes**³⁴

L'odeur de la brise qui nous **grise**³⁵

Et j'ai alors su et **vu**³⁶

Très proche de la paronomase, il y a l'allitération qui est la répétition de phonèmes identiques à l'initiale ou à l'intérieur de plusieurs mots :

Tu cures la crasse dévorante
Du cuir caillouteux
 Que **tu récures**
 Comme tes **casseroles amies**³⁷

Il te faudra **tuer**
Pour prouver que tu aimes
 Et **détruire de tes mains**
Les années de patience

33 Tanella Boni, «Bidonvilles», *op. cit.*, p. 46.

34 *Ibid.*, p. 64 («Rêves d'eau»).

35 Kiné Kirama Fall, «La Beauté qui inspire», *Les Élans de grâce*, p. 44

36 *Ibid.*, p. 49 («C'était»).

37 *Idem*, «Peigne», *Labyrinthe*, p. 51.

Étouffer ta faiblesse
 Jusqu'au bout de ta peur
 Et supporter encore³⁸

Et tu me dis
 Que mes émotions restent et reviennent en toi
 Que tu rebois nos moments comme du miel
 Retisses comme un pagne nos expressions
 Quand dans les rivages où mes élans abordent³⁹

nos mots de feu nos gerbes de maux
 au pied du mur de la Mort le monument à crever⁴⁰

elle portera dans l'immensité du désert comme
 un pagne de fête toutes les couleurs de la
 Terre elle portera tatouées sur sa
 sa peau toutes les lignes du Temps comme
 un livre ouvert à la page de la Vie majuscule⁴¹

L'homéotéleute est le «retour de sonorités semblables à la fin de mots ou de membres de phrase assez rapprochés pour que la répétition soit sensible à l'oreille⁴² ». Il est distinct de la rime et de l'assonance que Morier classe comme des cas particuliers d'homéotéleute :

Ce lieu sans **foi** ni **loi**⁴³

Aujourd'hui tu **vois**
 L'émotion a déformé ma **voix**⁴⁴

38 Véronique Tadjo, *op. cit.*, p. 76.

39 Kiné Kirama Fall, «Nos Instants», *Les Élans de grâce*, p. 22.

40 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *Grains de sable*, p. 60.

41 *Ibid.*, p. 61 («Cordes de femmes»).

42 Henri Morier, *op. cit.*, p. 516.

43 Tanella Boni, «Surimpression», *Labyrinthe*, p. 24.

44 Kiné Kirama Fall, «Nos Instants», *Les Élans de grâce*, p. 23.

Ton poids est comme ta foi
Comme une romance en soi⁴⁵

L'épanalepse est de l'avis d'Olivier Reboul, «la figure de répétition pure et simple⁴⁶ » :

Des mots des mots des mots
Et encore des mots⁴⁷

Je sens en moi,
Je sens en moi,
Venir le Souvenir,
Le lointain souvenir⁴⁸

Etre ou ne pas être mais voir voir voir⁴⁹

Voir le feu brûler la peau voir le soleil
flamber ses rayons sur la terre voir
la lune rêver du satellite-avenir voir le
ciel étancher sa soif voir la terre se
réveiller dans la dureté de la vie dans
la boue de la ville la vie dure qui vous
rend dure la vie comme un caillou à casser
le temps comme une machine à mâcher les
mots⁵⁰

À partir de ces divers exemples, nous pouvons constater que la répétition a un effet d'insistance. Elle peut marquer la surprise, exprimer le ressen-

45 *Ibid.*, p. 37 («Ta Douceur»).

46 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 133.

47 Tanella Boni, «Parlons plus fort», *Labyrinthe*, p. 49.

48 Pierrette Sandra Kanzić, *op. cit.*, p. 47.

49 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *Cirains de sable*, p. 58.

50 *Loc. cit.*

timent, l'amour, la joie, etc. Cette figure variée est très présente dans les recueils de notre corpus. Son fréquent usage dénote son importance dans l'argumentation et répond ainsi à la fonction même des figures, à savoir leur force argumentative. Irma Garcia soutient que la répétition dans les oeuvres des femmes s'inscrit dans une optique nouvelle d'écriture et de lecture et « crée le temps de l'écriture⁵¹ » :

Le jeu de la mémoire provoque de telles résonances dans certains récits, qu'il fait complètement éclater la chronologie linéaire du temps comme celle de l'histoire. Ce sont les retours de mémoire, les répétitions, les reprises de mêmes mots qui vont concourir à créer un nouveau rythme, un mouvement lent et circulaire qui se rapproche de celui de la femme. Par ces continuels renvois, la femme désarticule le récit en lui insufflant une nouvelle dimension et motivant une autre lecture [...]. Ce jeu de répétitions, stagnant et prudent, crée le temps de l'écriture⁵².

Ainsi la répétition joue un rôle précis dans le poème et cette impression de « stagnation » que crée la reprise des mêmes vers et des mêmes images nous oblige à nous arrêter sur ce que nous lisons, à revenir sur ce qui précède pour mieux nous en imprégner.

51 Irma Garcia, *op. cit.*, p. 235.

52 *Ibid.*, pp. 234-235.

I. 1.2. La métabole

Sous ce générique, Morier regroupe l'inversion, l'hypallage et l'hyperbole. Il la définit ainsi : «Ce terme générique désigne toute espèce de changement soit dans les mots, soit dans les phrases. La métabole regroupe l'inversion, l'hypallage, l'hyperbole⁵³ .» On pourrait ajouter à cette liste, l'hyperbate. À la définition de Morier peut convenir en effet, la nature de l'inversion, de l'hypallage, de l'hyperbole et de l'hyperbate dans la mesure où ces quatre figures, de par leur structure, opèrent des changements, des déplacements. L'inversion change l'ordre de construction syntaxique. L'hyperbole consiste en un emploi volontairement exagéré d'une expression pour mettre en relief une idée; l'exagération contenue dans l'hyperbole change la portée du message que cette figure exprime, étant donné qu'elle opère une transposition du réel. L'hyperbole repose, selon Olivier Reboul, sur une métaphore ou une synecdoque. L'hypallage, quant à elle, «est un déplacement d'attribution⁵⁴ ». Là également, il y a un processus de changement dans le fait de reporter des éléments sur d'autres auxquels ils devraient normalement se rapporter. Très proche de l'inversion et entraînant souvent la confusion avec celle-ci, l'hyperbate «désigne

⁵³ Henri Morier, *op. cit.*, p. 666.

⁵⁴ Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 131.

les transferts de mots et les constructions réellement insolites qui contribuent à la mutation artistique du langage⁵⁵ ».

Ah si le pouvoir d'un ange m'était donné de Dieu
Je mettrais dans chaque coeur
Une montagne de joie⁵⁶

Le troisième vers de cette strophe est un exemple d'hyperbole qui repose sur une métaphore. Kiné Kirama Fall veut signifier ainsi l'ampleur de la joie qu'elle aurait voulu répandre. Cette joie est tellement ineffable que seule la grandeur, l'immensité de la montagne peut l'exprimer, en donner une idée. Tanella Boni use du même procédé pour exprimer un sentiment contraire, la colère :

Voici le passant déchaîné
Qui flambe ses chaînes au bout du doigt
[...]
La fureur règne à mort⁵⁷

Pierrette Kanzié, elle, veut signifier la tristesse :

Femme !
O femme !
Le faix de ton coeur est lourd
Le poids des douleurs, atroce;
On a cessé de recueillir
Des larmes amères,
Les larmes de ces mondes.

55 Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 84.

56 Kiné Kirama Fall, «Un Matin», *Chants de la rivière fraîche*, p. 14.

57 Tanella Boni, «Labyrinthe», *Labyrinthe*, pp. 70-71.

Mon coeur pleure⁵⁸

Les tombes,
Des tombes juvéniles pleurent⁵⁹ ;

Véronique Tadjo s'en sert pour prédire un bonheur regorgeant de plénitude :

Tu verras
 Je suis une sorcière
 Si tu écoutes ma parole
La rivière coulera en toi⁶⁰ .

C'est ce même sentiment qui transparait à travers ces vers de Tanella Boni :

Murmures
 Pleurs du vent
 Je suis ici-bas
Les mains pleines de rayons de soleil
 Il fait jour dans ma mémoire⁶¹

Le changement qu'opère l'usage de l'hyperbole est perceptible dans ces exemples. Si les poétesses avaient simplement écrit : «Je mettrais dans chaque coeur une joie», «La fureur règne», l'attention du lecteur n'aurait pas été attirée de la même façon, son imagination n'aurait pas été frappée avec la même intensité. L'hyperbole est, ainsi que la définit Annick Morel citant Fontanier, une «figure qui joue sur la perception du récepteur, dans le but non de tromper mais d'amener à la vérité même et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce

58 Pierrette Kanzić, *op. cit.*, p. 58.

59 *Ibid.*, p. 56.

60 Véronique Tadjo, *op. cit.*, p. 51.

61 Tanella Boni, «Méditation», *Labyrinthe*, p. 15.

qu'il faut réellement croire⁶² ». «Une montagne de joie» et «La fureur règne à mort» nous font respectivement percevoir l'ampleur de la joie et l'intensité de la colère.

Figure courante, parce que très utilisée dans le langage, au point où Morier la considère comme la moins intéressante des figures de style, l'hyperbole n'est pas très présente dans ce corpus.

Dans l'exemple de Tanella Boni, l'expression «à mort», est employée dans le parler populaire ivoirien particulièrement et africain en général. «À mort», «Tuer» sont récurrents dans le langage pour exprimer la grandeur, l'ampleur, l'intensité d'un sentiment, d'une situation donnée : «Il l'aime à mort» (grand amour). «Je le déteste à mort» (haine viscérale). «Il peut me tuer» (admiration sans faille).

L'inversion constitue une figure de cette catégorie de la métabole opérant des transferts, des changements :

Inconsolable sera mon coeur
Si je ne puis vous plaire,
Noyé dans la joie
Sera mon coeur
Si votre regard se pose sur moi⁶³ .

62 Mary-Annick Morel, art. cité, p. 9.

63 Kiné Kirama Fall, «Des Louanges nouvelles», *Chants de la rivière fraîche*, p. 59

Il y a plusieurs types d'inversions. Celle-ci, extraite du poème de Kiné Kirama Fall, concerne l'échange d'ordre entre le verbe et le sujet. C'est la plus habituelle. Kiné Kirama Fall est presque la seule poétesse du corpus à beaucoup utiliser cette figure de style.

Il est dans la chaleur que **sent mon coeur**
 [...]
 Il est dans le murmure des vagues **qu'amène la mer**⁶⁴

Quand mes rêves brisés se meurent
 Que **s'évanouissent mes songes**⁶⁵

Les caprices du temps que je n'ai pas subis
 Me font naître et renaître
 Comme **renaissent les secondes**⁶⁶

Chaque pleur
 Chaque douleur
 Chaque plainte
Impuissante je suis⁶⁷

Il y a également l'inversion du complément ou hyperbate .

Aujourd'hui c'est le printemps
 Et à tous les instants
Par Toi enfin je vis⁶⁸

Que dis-tu en effet de ce flair mystique
Qui tes pas mène vers
 Les fleurs qui meurent

64 *Ibid.*, p. 58 («Le Sentiment caché»).

65 *Ibid.*, p. 52 («Qui es-tu?»).

66 Kiné Kirama Fall, «Nos Instants», *Les Éclats de grâce*, p. 23

67 *Ibid.*, p. 33 («Terre blessée»).

68 *Ibid.*, p. 22 («Nos Instants»).

Étouffées par l'eau ou le soleil?⁶⁹

J'étais venue là guidée par le jour
Le soleil m'avait suivie **fidèle**⁷⁰

Mes yeux se sont posés **inquiets**⁷¹

Le transfert de mot qu'opère l'hyperbate ne change pas le sens de la phrase. Dans cet exemple-ci, on aurait pu mettre «fidèle» et «inquiets» avant ou tout juste après «Le soleil» et «Mes yeux». Le déplacement de «fidèle» et «inquiets» crée un effet insolite certes mais n'affecte pas la syntaxe en elle-même, ce qui est le contraire de l'hypallage. Tout comme l'inversion, nous la retrouvons souvent dans les écrits de Kiné Kirama Fall :

Les vagues avaient inondé tout le bord de la plage
Balayant les fleurs qui **s'étaient assises** sur le sable
Mes yeux se sont posés inquiets
Sur les rochers **étalés** à mes pieds⁷²

«Qui s'étaient assises» ne se rapporte pas normalement aux fleurs dans la mesure où étant des végétaux, elles ne peuvent être animées; il en est de même dans le vers quatre de cette strophe. Le rapprochement de «s'étaient assises»

69 *Loc. cit.*

70 *Ibid.*, p. 16 («La Voix de la mer»).

71 *Loc. cit.*

72 *Loc. cit.*

avec fleurs et «étalés» avec rochers crée un effet de surprise. L'effet stylistique recherché est ainsi atteint.

J'entendais dehors le vent fougueux hurler avec rage
 Jusqu'à faire gémir le toit de ma maison
 [...]
 Les tiges les feuilles **violées** dansaient avec les branches⁷³

Je déposerai,
 Un bouquet de fleurs,
 Ni blanches
 Ni roses,
 Je déposerai sur ta tombe,
 Un bouquet
 De **fleurs noires**⁷⁴.

Il est dans la chaleur que sent mon cœur,
 Dans mes rêves, le soir **endormie**⁷⁵

Des bords du **fleuve noir**, un soir, elle est venue⁷⁶

I. 1.3. Les figures d'opposition

Sous ce vocable, nous regroupons l'oxymore, l'ironie (appelée aussi antiphrase) et l'antithèse. Elles sont ainsi désignées parce que toutes trois comportent dans leur énoncé une certaine incompatibilité, un certain conflit, une

73 *Ibid.*, p. 12 («Le Vent fougueux»).

74 Pierrette Kanzié, *op. cit.*, p. 14.

75 Kiné Kirama Fall, «Le Sentiment caché», *C'hants de la rivière fraîche*, p. 58

76 Annette M'Baye d'Erneville, «Nocturne», *Poèmes africains*, Paris, Centre d'art national français, 1965, p. 14.

idée d'opposition. Examinons les définitions proposées par Henri Morier et Olivier Reboul :

L'oxymore :

«L'oxymore est une sorte d'antithèse dans laquelle on rapproche deux mots contradictoires, l'un paraissant exclure logiquement l'autre⁷⁷ .»

«L'oxymore est la plus étrange des figures; elle consiste à joindre deux termes incompatibles en faisant comme s'ils ne l'étaient pas⁷⁸ .»

L'ironie :

«Elle se rattache aux figures d'opposition comme l'antiphrase ou l'oxymore qui peuvent devenir ses auxiliaires⁷⁹ .»

«Dans l'ironie, on se moque en disant le contraire de ce qu'on veut faire entendre. Sa matière est l'antiphrase, son but la moquerie⁸⁰ .»

L'antithèse :

«En tant que procédé littéraire et surtout poétique, l'antithèse ne consiste pas à confronter dialectiquement des théories opposées, mais plus simplement à jouer sur les contrastes, et à les exprimer par des tournures compactes et bipolaires⁸¹ .»

77 Henri Morier, *op. cit.*, p. 828.

78 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 131.

79 Henri Morier, *op. cit.*, p. 804.

80 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 138.

81 Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 79.

«On appelle antithèse soit une opposition philosophique de thèses, soit une opposition rhétorique⁸² .»

La notion de conflit et de contraste dans l'énoncé est explicite dans ces définitions. Qu'en est-il des illustrations?

Mon pays si riche de pauvreté
 Cette vaste natte de pauvreté
 Etalée sur ton sol sec qui me fend le talon
 Mon cher pays si riche de vide
 Un large pagne de vide t'enveloppe et te noie⁸³ .

La richesse exclut la pauvreté, ou du moins, on peut le supposer; l'oxymore permet à Bernadette Sanou de rapprocher ces deux extrêmes, ces contraires. Ce faisant, elle attire l'attention sur la pauvreté criarde de son pays. Le lien insolite, inattendu déclenche un mouvement de surprise chez le lecteur ou le locuteur dont l'imagination peut saisir, une fois la surprise passée, l'ampleur de la situation présentée, à savoir une pauvreté extrême, un dénuement plus que total. Cette impression est renforcée par le vers suivant; avec le vide, on ne peut tisser de pagne, encore moins s'en envelopper. Le large pagne de vide qui enveloppe ce pays révèle encore plus pathétiquement la nudité de ce pays, le néant qui l'entoure et qui finit par le noyer. Les qualificatifs choisis : «riche», «vaste», «large», contrastent avec la pauvreté qui s'annonce. Le lec-

82 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 134.

83 Bernadette Sanou, «Mon Pays», *Parturition*, p. 15

teur se serait attendu à ce que ces adjectifs qualifient l'immensité, la quantité, la plénitude, la richesse au lieu de la pauvreté. Leur choix accentue la description de l'état de la pauvreté; l'étendue déserte et sèche, qui fend le talon de la poétesse, fend également le cœur du lecteur qui comprend que la pauvreté dont il s'agit est liée aux ressources naturelles, à l'aridité du sol, au vide finalement, au néant presque. « Cette vaste natte de pauvreté étalée sur un sol sec enveloppé d'un large pagne de vide » suggère un pays sans grandes ressources naturelles, un pays situé dans une zone très sèche où l'eau manque terriblement : « harmattan froid et sec, tourbillons de poussière, ciel torride d'Avril-Mai, pluies violentes si passagères et si insuffisantes, quête vaine d'un souffle frais de la Grande Eau si lointaine⁸⁴ ». C'est un pays enclavé, sans aucun débouché sur la mer : « Grande Eau si lointaine ». C'est la patrie de la poétesse :

Mon pays si riche de pauvreté
 Mon cher pays si riche de vide
 Ma patrie au sol si sec
 Mon cher Faso au nom si unique
 « Le plus pauvre du monde⁸⁵ »

L'oxymore est une figure à la substance considérable. L'examen de son alliance inattendue des contraires recèle de riches informations qui permettent de comprendre finalement sa structure contradictoire. Les contrastes les plus

⁸⁴ *Loc. cit.*

⁸⁵ *Loc. cit.*

marqués se fusionnent harmonieusement; l'attention du lecteur est interpellée grâce à eux :

Les bouches n'ont plus de voix
Les rires saignent⁸⁶

Des rires qui saignent, on ne sait plus s'il faut en rire ou en pleurer; un choix est à faire; on rit de joie, on en pleure aussi, mais quand le rire saigne, c'est que la joie a disparu. Et la suite du poème nous renseigne sur le contexte précis qui s'articule autour de circonstances tristes, douloureuses :

Les rires saignent
 Les vies sont en sursis.
 Fils !
 O Fils!
 Cesse
 Les sanglots.
 Les morts,
 Ne pleurent plus.
 Les âmes sont en deuil!⁸⁷

Dans ce contexte de douleur, s'élabore une philosophie de la survie empreinte quelque peu de fatalisme. On prend les choses comme elles viennent, on finit par s'en accommoder, à défaut de pouvoir les changer. La mort, inéluctable, frappe quand elle veut, peu importe le lieu, les circonstances, les moyens mis en oeuvre pour y échapper. Alors, quand on prend conscience de son impuissance face au destin implacable, c'est la résignation totale et en ce moment,

86 Pierrette Kanzić, *op. cit* , p. 9.

87 *Ibid.*, pp. 9-10.

tout peut fusionner, les contraires comme les opposés, le possible et l'impossible :

**Des coeurs qui souffrent
Les rires appellent les pleurs⁸⁸ .**

**Prends,
Prends ce désespoir,
Pour
Espoir⁸⁹**

**Ecoutez la voix,
La voix du silence⁹⁰ .**

**Dis aux ancêtres,
La mort est
Dans la vie⁹¹ .**

Le dialogue muet de nos deux coeurs⁹²

Ce sablier clair-obscur⁹³

Dans le même schéma d'opposition contenue dans l'énoncé, il y a l'ironie mais au contraire de l'oxymore, l'ironie présente une volonté affichée de se moquer, de railler tout en faisant passer son message. L'ironie use de la subtilité comme procédé (puisqu'on affirme le contraire de ce l'on pense) pour justement mas-

88 *Ibid.*, p. 11.

89 *Ibid.*, p. 15.

90 *Ibid.*, p. 18.

91 *Ibid.*, p. 19.

92 Kiné Kirama Fall, «Sur le chemin où je vais», *Chants de la rivière fraîche*, p. 46.

93 Tanella Boni, «Le Sablier», *Labyrinthe*, p. 42.

quer cette volonté délibérée de rire de l'autre, de le persifler. Elle est très courante dans le langage mais assez rare dans notre corpus :

Tu étais un homme stérile
Comme tous les hommes-tyrans
O divin Socrate
Toi qui le verbe vide enfanta
Sur l'enfantement⁹⁴

Tanella Boni ne veut nullement signifier ici son admiration sans faille pour le philosophe grec; elle l'apostrophe ironiquement en l'affublant du qualificatif «divin». La stérilité et le vide n'enfantent rien, tandis que le divin possède la qualité du merveilleux, la capacité de créer à partir du néant, du vide; en attribuant à Socrate (qu'elle traite de «stérile» et d'«homme-tyran») la qualité du divin, la poétesse, d'évidence, se moque de lui.

L'antithèse est une opposition rhétorique; elle révèle des contrastes :

Elle passe elle ne passe pas
Elle pense elle ne pense pas
Elle tombe elle ne tombe pas⁹⁵

Petit chanteur aux pas de géant⁹⁶

Dans leur vie sans vie⁹⁷

Et tu me dis
[...]

94 *Ibid.*, p. 16 («Délire des sens»).

95 *Ibid.*, pp. 61-62 («Métaphysique»).

96 *Ibid.*, p. 32 («Pas de danse»).

97 Kiné Kirama Fall, «Terre blessée», *Les Élans de grâce*, p. 33.

Que je suis ta seule faiblesse
Et pourtant ta force⁹⁸

Dans tes petits gestes
Que de grandes tendresses⁹⁹

Et se délient de par le monde
Des tas de bourses et autres coffres-forts
Qui en gonflent d'autres
Au rythme du souffle saccadé
De mon frère mourant de faim...¹⁰⁰

Les rideaux des vies
Sont
Couleur-caméléon.
Les feuilles verdissent.
Les fleurs prennent
Un teint merveilleux.
Mais l'arbre de vie,
L'arbre de vie,
Est court¹⁰¹.

La vie
Est reconnaissante
Mais ingrate¹⁰².

Nous allons tous les deux
Sans pouvoir nous aimer
Nous mourrons tous deux
Sans mourir jamais¹⁰³.

98 *Ibid.*, p. 22 («Nos Instants»)

99 *Ibid.*, p. 36 («Un Jour de brume»).

100 Bernadette Sanou, «Ces pauvres qui font tant d'argent», *Parturition*, p. 36.

101 Pierrette Kanzić, *op. cit.*, p. 12.

102 *Ibid.*, p. 17.

103 Annette M'Baye d'Erneville, *op. cit.*, p. 10.

Ces exemples explicitent le sens du contraste que comporte l'antithèse. Elle se rapproche beaucoup de l'oxymore mais diffère de celle-ci par le fait qu'elle contient dans son énoncé, un signe qui marque l'opposition comme des adverbes ou des conjonctions (mais, pas, sans). Le contraste de l'antithèse est moins marqué, moins fort que celui de l'oxymore.

I. 1.4. Les figures de substitution

Il s'agit de la métaphore, de la synecdoque et de la métonymie. Ces figures sont aussi appelées tropes. Dans le fonctionnement de ces figures, se substitue un signe 2 à un signe 1 normalement attendu. Pour comprendre, le récepteur doit remplacer le signe 2 exprimé par le signe 1 auquel il renvoie.

Elles constituent les figures reines vu le nombre d'études, de travaux, d'ouvrages qui leur ont été consacrés. Elles sont les seules figures de style autour desquelles semble régner une certaine unanimité de la part des rhétoriciens quant à leur définition. Les théoriciens du groupe μ classent ces figures parmi les métasémèmes (figures sémantiques) et les considèrent comme des figures centrales. Reboul les aborde en termes de «trois figures de sens dont dérivent toutes les autres¹⁰⁴ » et Suhamy les qualifie de «véritables tropes¹⁰⁵ ».

104 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 128.

105 Henri Suhamy, *op. cit.*, p. 29.

Ces figures, certainement à cause de leur complexité, ont toujours exercé une sorte de fascination sur les stylisticiens qui n'ont cessé de les étudier (Du Marsais, Groupe μ , Fontanier, Morier, Dupriez, Meyer). Considérés comme les figures poétiques par excellence, « tant il est vrai qu'on ne saurait concevoir la poésie sans la métaphore, la synecdoque et la métonymie¹⁰⁶ », ces trois tropes occupent toujours dans les traités de style et les études de textes poétiques, une place privilégiée. Utilisant l'image comme élément principal de leur fonctionnement, ces tropes majeurs constituent pour le langage poétique, une ressource essentielle. Plus que de simples ornements, ils concourent à renforcer sa fonction argumentative. Que pouvons-nous retenir de leurs définitions et comment se présentent-ils dans notre corpus?

La métaphore :

«La métaphore désigne une chose par le nom d'une autre ayant avec elle un rapport de ressemblance¹⁰⁷ .»

«La métaphore est considérée comme une comparaison elliptique. Elle opère une confrontation de deux objets ou réalités plus ou moins apparentées, en omettant le signe explicite de la comparaison¹⁰⁸ .»

106 Mary-Annick Morel, art. cité, p. 15.

107 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 129.

108 Henri Morier, *op. cit.*, p. 670.

De ces deux définitions, ressort un rapport de similitude dans la nature de la métaphore :

Ton sourire odeur de palme
Amour¹⁰⁹

Or, à première vue, cet exemple de Fall ne nous indique aucune ressemblance, aucune similitude entre ces deux réalités, à savoir «le sourire» et «l'odeur de palme». Là, intervient la nuance qu'apportent respectivement Reboul et Morier dans cette notion de similitude : «La ressemblance qui est à la base de la métaphore porte sur des termes hétérogènes, qui n'ont pas de matière commune ni de commune mesure¹¹⁰»; «En réalité, la comparaison exige qu'il existe à la fois, entre les objets comparés, ressemblance et différence¹¹¹ .»

Ainsi, cette métaphore de Fall se fait moins ambiguë et nous fait saisir le talent créatif de la poétesse car le lien qu'elle établit entre le sourire de l'être aimé et l'odeur de la palme est inattendu, original. Le sourire est habituellement apaisant, rassurant. La palme, de par ses feuilles, ses fruits, son écorce possède des vertus apaisantes. La feuille de palme est un symbole de paix, d'honneur et de réjouissance. Les dattes et les noix de coco sont délicieuses. Le lait de coco éteint la soif et sert comme onguent. Dans certaines régions

109 Kiné Kirama Fall, «Sa ma kole», *Les Filans de grâce*, p. 19.

110 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 129.

111 Henri Morier, *op. cit.*, p. 674.

d'Afrique au sud du Sahara (Côte d'Ivoire), on utilise l'huile de palme pour enduire le corps des femmes qui viennent d'accoucher, car on lui attribue des propriétés apaisantes, tonifiantes. On saisit mieux à présent, grâce à ces éléments, le rapport établi par Fall entre le sourire de l'être aimé et l'odeur de la palme. Le sourire de l'être aimé est comme l'odeur de la palme qui apaise et revivifie. Les principes communs au sourire et à la palme sont la douceur, la paix, la sérénité. Si nous reprenons cet exemple de Fall, le comparé (A) est le sourire et le comparant (B), l'odeur de palme.

Entre ces deux éléments, peuvent s'établir plusieurs relations ou confrontations selon le terme de Morier. On aura ainsi :

- L'apposition : (A, B ou B, A) : Ton sourire, odeur de palme / Odeur de palme, ton sourire.
- La juxtaposition directe ou parataxe : (AB ou BA) : Ton sourire-odeur de palme / Odeur de palme-ton sourire.
- L'assimilation : (A=B) : Ton sourire d'odeur de palme.
- L'attribution au comparé de la vertu symbolique du comparant : (B à A) : L'odeur de palme de ton sourire.
- L'effacement du comparé : (B) : Ton odeur de palme.

Il ne reste plus à présent que le comparant et nous retrouvons la métaphore «Ton odeur de palme» qui laisse au lecteur le soin de voguer au gré de son imagination.

Il existe évidemment plusieurs types de métaphores. Leur classification varie également selon l'approche et les buts visés¹¹². On parle en effet de la métaphore morte ou usée, de la métaphore figée¹¹³, de la métaphore filée ou tissée¹¹⁴, de la métaphore expressive ou affective¹¹⁵, de la métaphore *in praesentia*, de la métaphore *in absentia*¹¹⁶, etc. Nous signalerons d'autres exemples de métaphores contenues dans le corpus sans faire une étude approfondie de chacune d'elles.

Ta voix de miel amour
Ta voix lait de corosol¹¹⁷

112 Morier, par exemple, consacre plus de soixante-dix pages à la métaphore dans son *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (pp. 670-742) et répertorie sept sortes de métaphores (pp. 679-717). Il a tellement bien étudié cette figure qu'il lui a même trouvé «des maladies et des infirmités» (selon ses propres termes) qui vont du «vieillessement» au «cliché populaire» (voir p. 720).

113 Voir, pour davantage de précisions sur la définition de ces deux types de métaphores, Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1981, p. 44.

114 *Ibid.*, p. 45 et Jean Marie Klinkenberg, *op. cit.*, pp. 131-132, ainsi que Michel Riffaterre, «La métaphore filée dans la poésie surréaliste», *Langue française*, n° 3, 1969, pp. 46-60.

115 Hans Adank y a consacré tout un livre : *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Genève, Union, 1939, 191 p. (Morier reprend une grande partie des analyses d'Adank sur le sujet).

116 Olivier Reboul, *La Rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», p. 46. et Groupe μ , *Rhétorique générale*, p. 49.

117 *Loc. cit.*

Le Lac courtise la Lune,
Ondulant du corps et dansant pour lui plaire¹¹⁸.

La nature est un labyrinthe¹¹⁹

Femme-espace
Tu es le voile illuminé¹²⁰

Ma réponse,
Je te rejoindrai,
Quand l'aube
Aura des dents blanches¹²¹.

La métaphore enrichit le discours poétique par le recours à l'image. Langage allégorique par excellence, la poésie a besoin de la métaphore pour exister, ce qui explique qu'on la définisse comme un «métaphorisme constant et original¹²²». Le pouvoir argumentatif de la métaphore réside dans sa richesse de création, de suggestion, d'évocation mais aussi de mutation d'une réalité au moyen de l'image.

La tendance à rapprocher, voire à assimiler la métaphore à la comparaison («la métaphore est considérée comme une comparaison elliptique¹²³»), justifie sa réduction à un processus de similitude alors que son schéma de

118 *Ibid.*, p. 18.

119 Tanella Boni, «Petit lézard», *Labyrinthe*, p. 59.

120 *Ibid.*, p. 36 («Mirabelle»).

121 Pierrette Kanzić, *op. cit.*, p. 59.

122 Hans Adank, *op. cit.*, p. 174.

123 Henri Morier, *op. cit.*, p. 670.

fonctionnement est plus complexe que cela. Puisque nous évoquons la comparaison, signalons que plusieurs stylisticiens n'établissent pas de différence réelle entre la comparaison et la métaphore. Suhamy, par exemple, écrit que :

Il est légitime d'inclure métaphores et comparaisons sous une même rubrique, car la différence formelle qui les sépare ne doit pas faire oublier leur appartenance à un mode de perception et de pensée similaire. Elles forment la catégorie des images. D'autre part, les écrivains cultivent ces figures avec une telle abondance et une telle variété de techniques qu'on ne distingue pas toujours les unes des autres¹²⁴.

Quelques exemples de comparaisons :

L'incertitude plonge
Comme dans un océan infini¹²⁵.

Mon passé revenu
Du fond de ma mémoire
Comme un serpent totem¹²⁶

La voie du soleil est comme une carte¹²⁷

À travers les visages endeuillés
Se dessinent
Des larmes claires,
Comme
L'eau du torrent¹²⁸

124 Henri Suhamy, *op. cit.*, pp. 29-30.

125 Kiné Kirama Fall, «Le Sentiment caché», *Chants de la rivière fraîche*, p. 58.

126 Véronique Tadjou, *op. cit.*, p. 30.

127 Tanella Boni, «Petit lézard», *Labyrinthe*, p. 59.

128 Pierrette Kanzić, *op. cit.*, pp. 52-53.

Si la métaphore est vue sous l'angle de la similitude, la synecdoque tout comme la métonymie sont abordées dans un schéma de relations, de connexions et de correspondances.

La synecdoque :

«Figure qui opère dans un ensemble extensif en nommant l'un des termes d'un rapport d'inclusion pour exprimer l'autre¹²⁹ .»

«La synecdoque repose sur la superposition de deux signifiés dont l'un est en relation d'inclusion par rapport à l'autre¹³⁰ .»

De ces deux définitions, ressort la notion de remplacement d'un élément par un autre. Habituellement résumée sous la formule de «la partie pour le tout», «le genre pour l'espèce», «le singulier pour le pluriel» ou inversement, la synecdoque est considérée par certains stylisticiens comme une métonymie. En attendant, examinons quelques exemples de synecdoque :

Les bouches
 Ne cessent
 De chanter les refrains,
 Les refrains du chagrin¹³¹ ;

129 Henri Morier, *op. cit.*, p. 1102.

130 Mary-Annick Morel, art. cité, p. 53.

131 Pierrette Kanzić, *op. cit.*, p. 36.

Nous avons là une synecdoque de la partie pour le tout; «La bouche» servant ici à désigner la personne. Il y a remplacement d'un signe 1 (les personnes, les gens) par un signe 2 (les bouches).

Synecdoque du déterminé pour l'indéterminé :

Dans ta pulpe suave
 Au goût pétillant de **mille soleils**¹³²

Synecdoque du genre pour l'espèce ou antonomase :

Tu ouvres les mains de l'enfer
 Les mains du paradis
 Étincelle ou test de **Lucifer**
 [...]
 Tu es la frayeur faite figure
 Le souffle du démon¹³³

Se rattache à cette synecdoque du genre, celle du pluriel pour le singulier. C'est le cas du pluriel de modestie que nous employons dans le cadre d'un travail scolaire par exemple.

Synecdoque de l'espèce pour le genre :

Alors berce,
 Berce mon **âme**
 Par la chanson de l'oubli¹³⁴

La fureur des contraintes
 Ne me retiendra;

132 Tanella Boni, «Melon», *Labyrinthe*, p. 33.

133 *Ibid.*, p. 23 («Étonnement»).

134 Pierrette Kanzié, *op. cit.*, p. 54.

Le coup des **esprits** déshonorés
Ne me déroutera¹³⁵

À la synecdoque de l'espèce, est rattachée celle du singulier pour le pluriel :

Espace ô espace
[...]
L'abîme est infini
Et je butte
Contre un pan de falaise-tradition¹³⁶

Mais l'arbre est toujours là
Planté devant la maison
Ses feuilles murmurent et verdissent
La tranquillité
L'équilibre
La non-tradition
Le non-troupeau
La femme!¹³⁷

La synecdoque implique un rapport de connexion, d'inclusion entre deux signifiés (la partie pour le tout, le genre pour l'espèce, le déterminé pour l'indéterminé, le singulier pour le pluriel et inversement). Dans la synecdoque, il s'agit de comprendre, de percevoir, dans ce qui est dit un peu plus ou un peu moins. Très analogue à la synecdoque, la métonymie est confondue avec elle ou distinguée d'elle, selon le courant auquel on se rattache.

135 *Ibid.*, p. 59.

136 Tancella Boni, «Chute libre», *Labyrinthe*, p. 10.

137 *Ibid.*, p.14 («Les Feuilles d'un arbre»).

La métonymie :

«Figure consistant à désigner un objet par le nom d'un autre ayant avec lui un lien habituel¹³⁸ .»

«Une métonymie consiste en un déplacement d'un nom, d'un mot [...]. La métonymie ne repose en aucun cas sur un rapport de ressemblance entre les deux réalités qu'elle met en jeu [...]. Le rapport qui unit le terme propre au terme métonymique est un simple rapport de voisinage ou de contiguïté¹³⁹ » :

Pourquoi?
Mais pourquoi donc
Briser les cordons ombilicaux¹⁴⁰ ?

Le terme de «cordons ombilicaux» désigne le lien entre la mère et l'enfant. Couper le cordon ombilical, c'est rompre ce lien, briser la parfaite harmonie qui unissait ces deux êtres. Cet emploi est métonymique car est substitué à un signe 2 normalement attendu (le lien maternel, l'amour maternel), un signe 1 (cordons ombilicaux). Les vers précédents sont explicites :

Pourquoi
Mais pourquoi donc
Séparer les coeurs
Déjà liés du sang maternel?
Pourquoi?
Mais pourquoi donc
Briser les cordons ombilicaux¹⁴¹ ?

138 Olivier Reboul, *op. cit.*, p. 236.

139 Patrick Bacry, *Les figures de style*, Paris, Éditions Bclm, 1992, pp. 84-85.

140 Pierrette Kanzić, *op. cit.*, p. 54.

141 *Loc. cit.*

La synecdoque signifie le plus ou le moins, établit un rapport de connexion ou d'inclusion entre les éléments qu'elle réunit tandis que la métonymie établit un rapport de correspondance, de voisinage. Même si d'emblée, le schéma de fonctionnement des deux figures semble analogue, elles ne sont pas tout à fait identiques au point où il faille les assimiler. Cependant, François Moreau n'a pas tort d'affirmer que «les limites théoriques entre la métonymie et la synecdoque sont bien tracées. Dans la pratique, les limites sont beaucoup plus difficiles à préciser, et certains critiques considèrent qu'il n'existe pas de frontière bien précise entre les deux catégories¹⁴² ». Il est en effet plus aisé d'établir la différence entre ces deux tropes sur le plan théorique qu'en pratique où les exemples ne concordent toujours pas et où la confusion est parfois inévitable.

Conclusion partielle

Ce repérage des formes de l'écrit nous a permis de voir que les figures de répétition et la métaphore sont de loin les plus utilisées chez les poétesses de notre corpus, certainement à cause de leur effet d'insistance, de martèlement, d'emphase pour les premières et poétique, pour la seconde. Propres à transmettre toutes sortes d'émotions, elles interpellent de manière vive, forte. L'anaphore, principalement, possède cette force d'interpellation grâce au retour

142 François Moreau, *op. cit.*, p. 73.

du même mot ou groupe de mots en début de strophe ou de vers. La redondance et le pléonasmе, en coordonnant des mots synonymes, créent une certaine surprise et ne manquent pas d'attirer ainsi l'intérêt du lecteur.

La métaphore, considérée comme la figure poétique par excellence, à cause de sa forme imagée et de ses nombreuses ressources stylistiques, connaît une forte occurrence dans notre corpus ainsi que la comparaison qui se rapproche beaucoup d'elle. La métaphore donne de la vivacité à la pensée; elle l'embellit. Elle possède comme un pouvoir de séduction.

Les figures de la métabole, notamment l'inversion, l'hyperbate et l'hypallage influent énormément sur le rythme des vers. L'hypallage crée en plus un effet d'étrangeté. Viennent ensuite les figures d'opposition; l'alliance des contraires et la fusion des contrastes les plus étonnants intriguent. Cet effet intrigant, étrange, tout en éveillant la curiosité, permet d'attirer l'attention du lecteur sur le message véhiculé par une telle opposition. L'antithèse et l'oxymore jouent à merveille ce rôle. Quant à l'ironie, le fait qu'elle use d'un ton railleur permet de marquer durablement l'attention du lecteur.

La synecdoque et la métonymie sont les figures les plus rares du corpus.

En mentionnant la présence de ces formes de l'écrit, nous avons voulu signifier leur importance dans l'articulation des poèmes. Nous nous sommes intéressée à la manière dont les poétesses les utilisaient pour faire ressortir

leurs préoccupations. Ces figures sont autant significatives pour la compréhension de la thématique des poèmes que celles relevant des formes orales que nous allons à présent aborder.

I. 2. L'influence des formes de l'oralité

Dans le chapitre précédent, nous avons vu que les sociétés africaines avaient, pour la plupart, développé une culture de l'oralité dont la richesse et l'importance n'étaient plus à démontrer. Cette oralité se manifeste sur le plan langagier par le recours à certaines formes d'expression, par l'usage de modes spécifiques. Quels sont ces éléments et comment apparaissent-ils dans le discours poétique féminin?

I. 2.1. Les symboles et images

Le riche patrimoine de la tradition orale constitue une source abondante d'inspiration pour la littérature écrite. Les écrivains ont de tout temps puisé dans ce trésor ineffable dont les ressources n'ont pas encore été entièrement exploitées.

Bercés par la mélodie d'une oralité toujours vivante où l'imaginaire social recrée et adapte le passé au goût du quotidien, les écrivains en deviennent d'une certaine façon les interprètes et on peut retrouver les notes de cette mélodie à travers leurs écrits.

Nous avons mentionné au chapitre précédent le rôle important joué par les femmes dans la création, la transmission et la survie de la littérature orale. Véritables courroies de transmission de par leur statut social, ces gardiennes du patrimoine culturel oral transmettent tout naturellement leur savoir-faire à leurs filles. L'influence de «l'école des mères» va se refléter dans l'écriture de ces dernières. Le contexte social sub-saharien accorde une importance considérable aux symboles. Les langues elles-mêmes procèdent par symbole. La poésie étant le langage de l'image par excellence, il va sans dire que l'écriture poétique issue de ce contexte particulier de symboles en sera fortement imprégnée.

L'image constitue un support important et puissant de l'expression poétique. Elle permet de traduire avec force et vitalité les idées du poète, d'exprimer la réalité telle qu'il la perçoit, de transmettre sa vision du monde. La poésie africaine au sud du Sahara, enracinée dans l'oralité, marquée à son tour par le recours à l'image et au symbole, foisonne d'images. Cette forte présence de l'image rend la compréhension de la poésie africaine très complexe aux yeux de certains critiques. Son approche n'est pas évidente et c'est la difficulté de la saisir amplement qui justifie la réputation d'hermétique que bien des critiques surtout occidentaux lui ont collée. On se souviendra de la réponse cinglante de Senghor à Henri Hell reprochant à Césaire la trop grande fréquence des images dans le *Cahier d'un retour au pays natal* :

Henri Hell nous permet de poser le problème, en donnant l'exemple d'une critique qui ne veut pas comprendre, qui se refuse à la *sym - pathie* [sic]. Revenons aux images. Si le critique parle du «jaillissement incessant et incontrôlé des images» et de leur «gratuité», c'est qu'il n'en a pas pénétré le sens. Son excuse est qu'il lui aurait fallu posséder la double culture du poète, française et nègre. Plus grave, il n'a pas vu que, chez Césaire, les images sont plus qu'ambivalentes: *multivalentes*, et doublement. La même-idée-sentiment s'y exprime par toute une série d'images, et chaque image y vit sa propre vie, rayonnant de toutes ses facettes de sens comme un diamant¹⁴³.

Le recours à l'image n'est pas gratuit. Sa présence dans le langage quotidien et dans la poésie obéit à une logique d'un imaginaire social spécifique où tout a valeur de symbole. La parole est dotée d'un pouvoir presque démiurgique : «Ce pouvoir du verbe apparaît déjà et mieux dans les langues africaines où presque tous les mots sont descriptifs. Il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe. Car tout est signe et sens en même temps pour les Négro-Africains¹⁴⁴ .»

Cette fréquence de l'image dans la poésie africaine est perçue comme un signe de fidélité à la civilisation de l'oralité qui procède, comme nous l'avons déjà souligné, du symbole. L'usage de l'image cesse d'être un simple artifice stylistique pour devenir toute une poétique, celle d'une juste nomination des

143 Léopold Sédar Senghor, «Comme les lamantins vont boire à la source» (postface à *Éthiopiennes*), *Poèmes*, Paris, Scuil, 1984, pp. 161-162.

144 *Ibid.*, pp. 158-159.

choses : «Quand nous disons kôras, balafons, tam-tam, et non harpes, pianos et tambours, nous n'entendons pas faire pittoresque, nous appelons «un chat un chat.» Le message, l'image, n'est pas là; elle est dans la simple nomination des choses¹⁴⁵.» Ce n'est donc pas le goût du pittoresque qui préside à l'utilisation de l'image par les poètes africains sub-sahariens mais le besoin de rester fidèle à une réalité socioculturelle. Ces considérations théoriques du contexte d'écriture concernent également les poétesses, qui, en plus de partager le même héritage culturel et sociologique que les hommes, bénéficient, de par leur fréquentation de «l'école des mères», de leur expérience dans le maniement des subtilités de la langue. Voyons comment cet héritage transparaît dans l'écrit.

Et au devant de ce jour
 Déjà ensoleillé
 Mon cœur suit sa douceur;
 Autour de la source chantait la fraîcheur
 Les feuilles frissonnaient sur les branches
 De mon esprit coulait alors des Verbes d'Amour
 Mais je ne saurais vous dire les mots
 De mes lèvres en délire
 O charme Amour
 Tu m'as dérobé mon cœur¹⁴⁶.

La lecture de cette strophe de Kiné Kirama Fall nous fait visualiser ce jour ensoleillé rythmé par le chant de la fraîcheur et le frisson des feuilles sur

¹⁴⁵ *Loc. cit.*

¹⁴⁶ Kiné Kirama Fall, «Ta Douccur», *Les Éclats de grâce*, p. 37.

les branches. Le décor suggéré en est un de calme, de quiétude où l'harmonie de la nature coïncide avec la paix intérieure de la poétesse. Le soleil égaye; le chant de la fraîcheur et le frisson des feuilles sur les branches participent à la mélodie de douceur qui règne. Ce décor enchanteur mis en scène par le poème est tout à fait propice à l'évocation sentimentale. La poétesse est alors sous l'emprise totale du charme de l'amour. Les mots ne sont plus nécessaires, l'image seule suffit.

L'image dont il est question concerne tout aussi bien l'acception stylistique que le sens général de «représentation des objets dans l'esprit» car lorsque Senghor parle de «simple nomination des choses», et ajoute qu'«il suffit de nommer la chose pour qu'apparaisse le sens sous le signe», il ne s'agit pas uniquement d'un procédé stylistique mais bien de toute une symbolique, de tout un art de la nomination.

Alors la femme prendra feu pour troubler
le jeu du soleil alors la femme sera pluie
dans ce pays au visage de lagune¹⁴⁷

Toi l'homme buffle
Toi l'homme songe
Aux attaches de fer
Ta peau me semble fleurie
De bougainvillées
Ta bouche un soleil ardent
Au souffle d'harmattan
Toi l'homme panthère

147 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *Grains de sable*, p. 61.

Au milieu des hyènes hurlantes
 Tu es l'ami de ma raison
 La force de ma guérison
 Chemin précieux
 Qui me lie au temps rocailleux
 Je retombe sur mes pieds
 Quand ton ombre n'est pas loin¹⁴⁸ .

Le Lac courtise la Lune
 Ondulant du corps et dansant pour lui plaire.
 La Lune,
 Assise en haut des nuages,
 La face tendue, impérieuse et fière
 D'un regard câlin,
 Le fait briller de mille éclats¹⁴⁹ .

L'image transparait également dans l'usage des proverbes dont regorgent les langues africaines. Dans le contexte africain, ces proverbes sont l'apanage des anciens qui les manient avec art et dextérité. Leur usage sert à renforcer l'argumentation, à donner plus de poids au discours et permet de se placer sous une autorité dont la force morale et l'esprit de sagesse ne font pas de doute. Ils expriment une certaine sagesse, celle des ancêtres, dans cette Afrique où la croyance veut que les morts ne soient pas morts et cohabitent en harmonie avec les vivants :

Les rideaux des vies
 Sont
 Couleur-caméléon
 [...]
 L'arbre de vie,

148 Véronique Tadjou, *op. cit.*, p. 43.

149 Kiné Kirama Fall, «Lac de Guicrs», *Chants de la rivière fraîche*, pp. 18-19.

Est court¹⁵⁰.

Vois-tu, fils
Le destin
Est une somme de malheurs;
La vie,
Un voyage dans des larmes¹⁵¹ ;

Tu sais
L'endurance
Est la réponse
À la vie¹⁵².

La vie n'est pas faite
D'hibiscus et de rosée
Elle a la saveur
Aigre-douce
Des fruits de la passion¹⁵³

Par ailleurs, le rythme représente un autre élément caractéristique de l'influence de l'oralité sur le style écrit.

I. 2.2. Les rythmes

Tout comme l'image, le rythme est essentiel à la compréhension du poème négro-africain. Senghor le considère comme le « nombril même du poème¹⁵⁴ ». Très variable, il s'appréhende dans la disposition des mots, la

150 Pierrette Kanzić, *op. cit.*, p. 12.

151 *Ibid.*, p. 27.

152 *Ibid.*, p. 46.

153 Véronique Tadjó, *op. cit.*, p. 74.

154 Léopold Sédar Senghor, *op. cit.*, p. 165.

structure des vers, la force des images, la répétition des mêmes mots, des mêmes phrases :

Je t'aimerai
 Longtemps longtemps, longtemps,
 Je t'aimerai, je t'aimerai
 Toujours¹⁵⁵ .

Amour Amour Amour tu me nargues
 je te hais je t'aime tu es le premier mot
 du rituel tu es le pionnier de la passerelle
 l'Alpha et l'Oméga des chemins de vie chemins
 de croix chemins de foi tu es l'eau et le
 feu tu es le ciel et la terre tu es le jour
 et la nuit tu es le diable bon dieu¹⁵⁶

Il est aussi complexe à saisir que l'image et conduit au même problème d'interprétation, voire d'incompréhension :

Plus grave encore, Hell n'a pas vu que le papillotement des images n'est qu'une forme, parmi d'autres, du rythme. Il n'est pas seulement dans les accents du français moderne, mais aussi dans la répétition des mêmes mots et des mêmes catégories grammaticales, voire dans l'emploi – instinctif – de certaines figures de langage : allitérations, assonances, homéotéleutes, etc.¹⁵⁷

Toutes les figures de répétition, retour d'idées, de mots, de sonorités permettent de percevoir le rythme, de le mesurer, de le saisir. Le rythme laisse

155 Kiné Kirama Fall, «Je t'aimerai», *C'hants de la rivière fraîche*, p. 44.

156 Tanella Boni, «Grains de sable», *Grains de sable*, p. 34.

157 Léopold Sédar Senghor, *op. cit.*, pp. 162-163.

entrevoir l'émotion. Senghor affirme que «le rythme naît de l'émotion et engendre à son tour l'émotion¹⁵⁸ ». Il varie donc selon l'intensité de l'émotion. Il peut être saccadé, lent, haché, rapide. Le rythme s'appréhende également à travers la disposition des vers, des strophes, à travers la structure formelle du poème. Dans la strophe suivante, le rythme est lent, mesuré :

Glisse à mon doigt
 L'anneau du silence
 Qui appelle les mots sacrés
 Et conquiert les buildings.
 Rends-moi le chant de la herse
 Et la plainte des hommes
 Dockers
 Apprends-moi
 Veux-tu?
 Les futurs combattants¹⁵⁹ .

Dans celle-ci, par contre, il évolue, monte graduellement :

Il faut que nous partions
 Sur les pistes des voyageurs
 Rassemble ce que tu cherches
 Et tiens-toi prêt déjà
 Partout où nous irons
 Il y aura des caravanes¹⁶⁰ .

C'est comme si l'urgence du départ influait directement sur la cadence des mots et des phrases.

Nous bâtirons pour lui
 Des fermes claires

158 *Ibid.*, p. 163.

159 Véronique Tadjó, *op. cit.*, p. 14.

160 *Ibid.*, p. 28.

Et des maisons en dur
 Nous ouvrirons les livres
 Et soignerons les plaies
 Nous donnerons un nom
 À chaque mendiant du coin
 Et habillerons de basin
 Les plus petits d'entre eux
 Il faut savoir bâtir sur les ruines des cités
 Savoir tracer
 Les chemins de liberté¹⁶¹ .

Dans cette strophe, le rythme se fait encore plus rapide, plus énergique jusqu'au vers 9. Mais à partir du vers 10, la cadence semble se briser; l'émotion n'est plus la même, le ton change. Plusieurs rythmes peuvent donc transparaître dans le même segment et briser ainsi le tempo :

La pluie tombait sur la terre gavée
 L'herbe et les arbres crachaient l'eau
 boueuse qui dévalait les pentes et
 inondait le territoire des hommes. On
 marchait à contrecœur, les pieds
 mouillés jusqu'aux chevilles, les
 habits trempés. Le ciel était si sale que
 tout semblait terne et malade. Les
 jours n'avaient plus d'heures, les heures
 avaient perdu leurs minutes.
 L'ennui tapissait l'atmosphère.

Et c'est ainsi que la terre bascula.
 Que l'air perdit son parfum et que les
 oiseaux ne revinrent plus. Soudain,
 plus rien n'avait d'importance. Une
 tristesse infinie dessinait son sourire
 et elle se sentait seule. Partout où elle

161 *Ibid.*, p. 22.

allait, elle croyait s'être perdue. Il
 lui semblait que la solitude l'avait
 envahie jusqu'au fond de ses entrailles
 et qu'elle portait en elle un peu
 de désespoir¹⁶².

Ce long extrait en deux parties illustre la variation du rythme dans le même segment de poème. La première strophe est bâtie sur un rythme lent, monotone qui change brusquement, se brise dès le premier vers de la seconde: le rythme devient plus saccadé, haché comme si la terre, en basculant, imprimait son rythme aux éléments de la nature et aux personnes. La césure est perceptible entre les deux strophes. C'est un rythme binaire.

Le rythme constitue avec l'image, l'essence même du poème négro-africain. Il traduit une certaine fidélité à cette tradition de l'oralité où tout est rythmes et chants. Qualifier ces éléments de gratuits ou de monotones, c'est intenter un procès inutile à toute une culture, à tout un mode d'être : «Reprocher, à Césaire et aux autres, leur rythme, leur « monotonie», en un mot leur style, c'est leur reprocher d'être nés «nègres», antillais ou africains, et non pas «français» sinon chrétiens; c'est leur reprocher d'être restés eux-mêmes, irréductiblement sincères¹⁶³ .»

162 *Ibid.*, p. 53.

163 Léopold Sédar Senghor, *op. cit.*, p. 165.

La question du rythme nous conduit directement à une autre dimension de la poésie africaine sub-saharienne, à savoir le chant, la musique. Le retour de mots, de phrases, de sonorités identiques dans le même poème crée un rythme simple qui s'aggrave, s'accentue pour devenir mélodie; ce rythme est essentiel pour appréhender la structure du poème, son ossature, son essence. Les genres de l'oralité que sont le conte, la légende, l'épopée, les devises, les devinettes et les proverbes s'accompagnent toujours, lors de leur production, de musique, de chants. La plupart des langues africaines n'ont que le même mot pour désigner poème et chant : «La grande leçon que j'ai retenue de Marône, la poétesse de mon village, est que la poésie est chant sinon musique¹⁶⁴ .» Senghor est convaincu que «le poème n'est accompli que s'il se fait chant, parole et musique en même temps¹⁶⁵ ». Et les poétesses de notre corpus semblent lui donner raison :

Prête-moi ton front-nuage que je me noie
 dans ton ciel prête-moi ta main infinie des
 galaxies à venir ta main-fouet de l'air
 confiné des marchés marché de coeurs
 marché de foi marché de moi¹⁶⁶

Tu es ma muse
 Qui s'en va
 Ma muse qui revient
 Ma muse à double tranchant

164 *Loc. cit.*

165 Léopold Sédar Senghor, *op. cit.*, p. 166.

166 Tanella Boni, «Grains de sable», *Cirains de sable*, p. 23

Les fruits de mon âme en dérouté
 Le ventre rond de ma fécondité
 Ma muse qui s'amuse
 À me jouer des tours
 Tu es ma muse aux trois sourires
 D'acacias d'hibiscus
 Et de ylang-ylang¹⁶⁷ .

Vous Tous qui allez
 Que la Paix soit avec Vous
 Que la Paix vous accompagne
 Na Diama Diama Réque Réque
 Diama Diama Réque
 Si Sene Yone¹⁶⁸

Annette M'Baye d'Erneville donne souvent dans ses poèmes des indications instrumentales et sa poésie est comme psalmodiée :

Tama, Gorong, Dioundioug
 Disent aux quatre vents
 Que l'Afrique est debout
 Et va vers la lumière¹⁶⁹ .

Ayo, néné
 néné, touti, touti!
 Connais-tu le Saloum?
 Le Saloum est loin,
 Bien loin, il est vrai,
 Pour un néné touti
 Néné touti grandira
 Et ira au Saloum.
 Aya, néné
 néné, touti, touti

167 Véronique Tadjo, *op. cit.*, p. 40.

168 Kiné Kirama Fall, «Toi qui t'en vas», *Les Éilans de grâce*, p. 29

169 Annette M'Baye D'Erneville, «Indépendance», *op. cit.*, p. 18 «Tama, Gorong, Dioundioug» sont selon l'auteur, des sortes de tam-tam.

Ayo. Ayo¹⁷⁰ !

Dans la littérature orale, il existe un art de la palabre qui consiste à interpeller, à apostropher des adversaires réels ou imaginaires par le biais du chant, de la poésie, du conte, des proverbes et des devises. La plupart du temps, ces apostrophes visent à dénoncer des maux, à attirer l'attention sur des situations anormales, injustes, sur des dérives sociales. Elles sont faites soit de manière subtile mais non moins violente, par l'humour et la satire, soit de manière violente et acerbe, par l'invective et la harangue.

I. 2.3. L'humour et la satire

Considérée comme un trait important de l'esthétique littéraire négro-africaine, la satire est une arme que manient avec dextérité les écrivains africains. Littérature de combat, née dans un contexte de revendications qui lui a imprimé des modes d'expression spécifiques, la littérature africaine subsaharienne a ressenti le besoin de tourner en dérision des situations de vie où l'absurde et le ridicule se disputaient la palme. Des exactions coloniales aux dérives des indépendances, sans oublier les extravagances de la nouvelle bourgeoisie africaine et les excès des théories émancipatrices des femmes, les écrivains n'ont pas manqué de matière à traiter dans leurs écrits. Pour mieux atteindre leurs objectifs de conscientisation sociale, ils choisiront de rire de ces

170 *Idem*, «Bercusc», *op. cit.*, p. 5.

situations tout en les dénonçant; ils développeront alors dans leurs oeuvres des intrigues et des personnages aussi cocasses et grotesques que les situations dénoncées. Mongo Beti, Henry Lopès, Sembène Ousmane, Sony Labou Tansi, Alioum Fantouré, Tierno Monenembo, William Sassine, Ahmadou Kourouma (pour la première période de 1930 à 1970) l'attestent. La poésie n'est pas en reste comme nous avons pu le constater avec les poètes de la Négritude et ceux des décennies suivantes parmi lesquels nous pouvons citer Titinga Pacéré, Paul Dakeyo, Lamine Diakhaté, Fernando d'Almeida, etc.

La littérature féminine ayant connu le même contexte d'émergence (puisque les femmes ont dû briser des tabous pour prendre la plume et faire entendre leurs voix), adoptera le même procédé. L'humour et la satire sont omniprésents dans les écrits des femmes comme si elles avaient épousé entièrement l'adage qui dit qu'il «vaut mieux en rire qu'en pleurer». Leur humour se fait grinçant et piquant. En voici quelques illustrations :

Si tu n'étais pas n'étais point l'homme
 t'aurait fabriquée comme une poupée
 comme un jouet et tu es et tu es et tu es pour
 le bonheur la surnature de l'homme de
 l'homme de l'homme et tu es et tu dors
 et tu meurs dans les bras de feu de mot
 de l'homme il court il court avec toi
 il court sans toi et tu es et tu es née et tu
 meurs sur l'estomac d'un nom d'homme
 nom de père nom d'époux¹⁷¹

171 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *Grains de sable*, p. 55.

qui étaient-ils sur la carte
 du Temps? pourrais-tu me le dire Toi
 le lieu que j'ai dû investir à main levée en
 priant allègrement mon Dieu délivrez-nous
 du Mâle¹⁷² ?

Kalifa m'a dit :
 Une femme comme il faut
 Doit aimer son mari
 Le trouver plus beau qu'autrui,
 Le bénir tous les jours
 D'avoir fait d'elle une personne

Elle dit OUI, quand il tousse
 BIEN, quand il rote
 et AMEN, quand il pète!

Elle lui fait à manger
 Selon son goût
 Son goût à elle est très peu important

[...]

Elle lui sert de dessert à treize heures
 Et de souper froid à minuit

Elle flatte ainsi son palais
 Son ventre et plus bas

Qu'elle le veuille ou pas!

Une femme comme il faut
 Doit aimer son mari

[...]

Le trouver beau et malin

A tout propos

S'en remettre à lui

Et à lui seul

Et attendre

Béate

Qu'il lui porte la vie

Et le monde¹⁷³ !

172 *Ibid.*, p. 17 («Grains de sable»).

173 Bernadette Sanou, «Une Femme comme il faut», *Quote-Part*, pp. 10-12

Ce long extrait d'un poème de Bernadette Sanou vaut bien un exposé sur la condition féminine! En usant d'un humour peut-être exagéré, la poétesse résume une situation de vie qui est certainement le lot commun d'un certain nombre de femmes issues tant des sociétés traditionnelles que de celles dites modernes où perdurent des conceptions surannées sur les droits de la femme. Souvent perçues et traitées comme de simples ombres de l'homme, ces femmes, dans certains contextes, ne peuvent jouir d'aucun privilège sans l'aval de leurs époux ou frères (le récent exemple vient de l'Afghanistan où l'imposition de la loi islamique empêche les femmes de sortir à moins d'être accompagnées d'une personne du sexe opposé, fut-il un enfant). Plutôt que d'adopter un ton violent, agressif à souhait, la poétesse use d'un humour satirique et parvient ainsi à attirer l'attention des destinataires. Au-delà du rire que son poème va provoquer, elle peut avoir l'assurance qu'il suscitera un début de prise de conscience des attitudes féodales et foncièrement humiliantes des hommes à l'égard des femmes.

I. 2.4. L'invective et la harangue

Écriture de contestation d'un ordre social qui leur dénie presque toute existence, les oeuvres de femmes, marqués du sceau de la révolte, ne manqueront pas d'user de l'invective et de la harangue. Et ce, dans le but de rappeler

d'une part, aux hommes, leur présence et d'exiger la fin du bannissement et du silence oppressant dont elles sont victimes, et d'autre part, de secouer la torpeur des femmes elles-mêmes :

Dossier inclinable
 Moi
 Dans le train de la vie
 Avec des hommes
 Sièges à dossier inclinable
 Qui suis-je?
 Moi?
 Un dossier inclinable¹⁷⁴ ?

Tanella Boni dénonce à travers cet extrait, une certaine chosification de la femme: «le train de la vie» suggère un mouvement en marche, une action, tandis que le «dossier inclinable» fait référence à la passivité, à l'inaction, à l'immobilisme; «le train de la vie» passe, et la femme, elle, demeure là, clouée sur un «dossier inclinable». Partie d'un constat dans cette strophe, la poétesse en arrive à un questionnement sur l'identité des femmes. Que sont-elles parmi les hommes? des «dossiers inclinables?»

Voici un nid d'oiseau troué
 Une ruche d'abeilles en porcelaine
 Sans abeilles
 Un miel sans saveur coule
 De la table-termitière
 Forteresse sans esprit et terre à terre
 C'est cela ton univers du jour
 O femme
 Plante tes racines

174 Tanella Boni, «Train», *Labyrinthe*, p. 27.

Dans ce branle-bas général
 Désert sans fond et sans limites!¹⁷⁵

Le questionnement de l'identité féminine amène la poétesse à scruter l'espace même de cette identité qui se révèle être du vide : «nid d'oiseau troué», «ruche d'abeilles sans abeilles», «miel sans saveur», «forteresse sans esprit», «désert sans fond et sans limites». C'est une terre désolée, un univers terne et morose. Ce questionnement de l'identité des femmes est une étape cruciale et nécessaire pour se retrouver et retrouver leurs racines. La dépendance totale à l'égard de l'homme constitue une négation de leur être :

Sans nom es-tu
 Depuis l'aube des temps du monde
 Sans voix
 voic
 moi
 Eve ou n'importe quoi
 Non-homme
 Au nom d'un homme
 Qui te prête son nom de Dieu
 Tentation du jardin d'Éden
 Serpent maudit!
 Côte d'homme ou n'importe quoi
 Sans nom
 vautour!
 langue de vipère!
 Chèvre-émissaire
 Tu traînes ta misère
 Heureuse sois-tu
 Du fond de ton malheur
 O non-homme!...¹⁷⁶

175 *Idem*, «Planète sauvage», *Labyrinthe*, p. 43.

176 *Ibid.*, p. 39 («Non-homme»).

L'entretien de mythes destructeurs à propos des femmes («tentation du jardin d'Eden», «serpent maudit», «côte d'homme», «vautour», «langue de vipère») ne contribue pas à changer la perception sociale de leur identité. Vues comme les responsables de tous les malheurs de la terre, elles deviennent des émissaires tout désignées : «chèvre-émissaire» (la littérature orale regorge de récits de ce genre). La poétesse, au moyen de l'invective et de la harangue, voudrait ébranler la passivité de ses consocurs, les sortir de leur trop longue léthargie, les amener peu à peu à ne compter que sur elles-mêmes au lieu de tout attendre des hommes; elles doivent être les actrices de leur propre libération :

Depuis l'aube des temps
 Tu façannes la beauté de ton corps servile
 Et ton esprit est si las
 Et tes mains sont si usées et si plates
 Dans ces gestes stériles
 Qui appellent un homme au secours!¹⁷⁷

Ta voix n'a plus d'écho femme
 Ton corps qui traîne te trahit
 Gluant et rampant
 Dans la boue les yeux fixés
 Sur une poudre d'or perdue
 Es-tu quelque chose?
 Le train de la vie s'en va
 Et tu restes là plantée sans vie!¹⁷⁸

177 *Ibid.*, p. 25 («Femme-corps»).

178 *Loc. cit.*

Es-tu née pour vivre dans la puanteur?
 Tu ne rêves plus à force
 De coller à la terre tienne
 [...]

Il est grand temps ô femme-corps
 Que tu prennes l'envol
 Au-dessus de toi!...¹⁷⁹

Pour la poétesse, l'heure de la prise de conscience a retenti; le temps des changements est venu; les femmes ne peuvent plus se permettre de se croiser les bras en adoptant l'attitude stérile du spectateur. Elles doivent comme Icare, rêver de liberté, se détacher de la terre («Tu ne rêves plus à force de coller à la terre tienne») qui symbolise, ici, les traditions, le monde quotidien, et prendre leur envol : «Il est grand temps ô femme-corps Que tu prennes l'envol Au-dessus de toi!» pour répondre à leur nouvelle vocation de Prométhée qui doivent dérober le feu sacré (la liberté) afin d'éclairer la voie des autres, celle de la majorité silencieuse qui cherche toujours les traces de son identité perdue. Et alors, ces vers de Tanella Boni deviendront réalité :

Souvenir
 O ressouvenir...
 Je ne savais pas où j'allais
 Mais maintenant je sais d'où je viens¹⁸⁰

¹⁷⁹ *Ibid.*, pp. 25-26 («Femme-corps»).

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 19 («Enigme»).

L'influence des formes orales traditionnelles est manifeste dans les écrits des poétesses et s'appréhende grâce à des éléments tels que les symboles et les images, les rythmes, des procédés d'écriture comme l'humour et la satire, l'invective et la harangue. Leur style d'écriture est tout empreint de ces marques de l'oralité. Dans cet univers du verbe, la parole se fait démiurgique et les poétesses, au contraire de leurs collègues masculins qui, tel Orphée, ont dû plonger dans les profondeurs de la race pour retrouver leurs identités perdues, refont le même parcours en sens inverse; elles n'ont pas besoin de se réapproprier les valeurs perdues de la race puisqu'elles les ont en elles grâce à «l'école des mères»; elles ne redescendent qu'en elles-mêmes pour faire rejaillir la flamme salvatrice. Au contraire des hommes qui semblent prendre globalement tout le patrimoine ancestral (exemple des mythes dévalorisants) y compris les mentalités et les pratiques défavorables aux femmes, celles-ci se serviront uniquement des ressources positives de ce patrimoine et dénonceront avec fougue les pratiques qui les aliènent. Elles utiliseront les ressources des langues, de l'oralité pour mener leurs combats de conscientisation sociale.

Le chapitre qui suit se propose d'analyser les enjeux de cette socialité.

Chapitre II : Les enjeux de la socialité

La notion de «socialité», que nous avons évoquée dans la première partie de notre travail relative à la théorie sociocritique, est le terme clé de cette approche et de toutes celles qui revendiquent une part du social comme la sociopoétique, la sociologie de la réception, la sociolinguistique, etc. «Le rapport spécifique du texte au monde¹ », ainsi que le définit Duchet à propos de la socialité, constitue le principe même de l'investigation sociocritique. La nature du social dans le texte et comment ce texte est reçu dans la sphère sociale demeurent une préoccupation majeure pour notre analyse.

Avant de pouvoir saisir dans les textes les articulations de cette socialité, il importe d'analyser ce qui la façonne, la modèle, et d'où elle émerge.

II. 1. Un imaginaire social dynamique

Au chapitre précédent, nous avons vu que l'oralité dans la culture africaine est prépondérante. Cette oralité est vivante parce qu'elle est sans cesse recréée par ses spécialistes et aussi par ses usagers ordinaires. Si la fidélité dans l'exécution des genres oraux est toujours de mise, surtout en ce qui concerne les textes sacrés des cérémonies rituelles, les textes généalogiques

¹ Claude Duchet, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 4.

royaux, les mythes et les épopées, il n'en demeure pas moins que dans le cas des genres populaires tels le chant, le conte, les légendes, proverbes et devinettes, les personnes qui chantent ou racontent peuvent agrémenter leur art d'ajouts de leur propre chef, selon la circonstance, l'auditoire, le lieu, etc. Ce faisant, elles recréent le genre, le réinventent, le réajustent. L'auditoire participe activement en reprenant soit des refrains, soit des couplets, en répondant au jeu des questions-réponses des devinettes ou en se substituant au conteur, à la conteuse qui n'a pas forcément le monopole de la parole. Tout le monde est acteur et spectateur à la fois car le principe de la littérature orale exclut généralement l'individualité pour accorder la primauté au groupe, à la collectivité. Un mouvement dialogique, une interaction dans ce processus d'échange fait de cette littérature orale une littérature évolutive; ses normes ne sont pas codifiées une fois pour toutes; elles peuvent subir des transformations énormes en concomitance avec l'évolution de la société qui la produit.

Jean Cauvin a bien noté la place de cette interaction dans les conditions d'émission des textes oraux :

Dans la tradition orale, la présence du récepteur est nécessaire car on ne dit pas un proverbe pour soi seulement, de même qu'on ne dit pas un conte sans auditoire. Au contraire, il faut que les auditeurs murmurent régulièrement leur approbation. Si celle-ci fait défaut, le conteur s'arrête de lui-même : le message ne passe pas. Une autre condition (ou conséquence) est l'*interaction*. Au-delà du fait que la présence du récepteur en-

trétient la communication, il faut noter que cette présence peut modifier le message : l'émetteur tient compte de la pensée et des sentiments de son interlocuteur. Celui qui chante les louanges d'un chef sera porté à enjoliver ou à écourter sa prestation selon l'attitude qu'il perçoit chez le chef. Celui qui emploie un proverbe le choisit en fonction de la nuance qu'il veut faire comprendre (conseil, réprimande, avertissement) à son interlocuteur. Et celui-ci peut répondre par un contre-proverbe qui modifie la pensée. Les textes de la tradition orale ne sont pas neutres. Ils mettent en cause les personnes et provoquent des «feed-back» affectifs².

La transmission de cette littérature étant verbale, c'est la mémoire qui sert d'archives. Le producteur de littérature orale devrait donc posséder une mémoire phénoménale pour pouvoir exercer son activité! Heureusement, ce préalable n'a pas été érigé en dogme. Étant donné qu'on ne pourrait se fier à la seule mémoire d'un individu pour préserver toute une culture, la mémoire collective a naturellement pris le relais et elle semble jouer son rôle à la perfection, puisque ce mode millénaire de transmission verbale a survécu jusqu'à nos jours, permettant ainsi à la littérature orale de continuer à rayonner dans son cadre naturel de production et de réception. L'évocation des hauts faits du passé, l'exaltation nostalgique des périodes glorieuses de l'histoire à travers les mythes, légendes et épopées anciens mais aussi la création de nouveaux mythes, légendes et épopées basés sur des actions particulièrement grandioses de

² Jean Cauvin, *Comprendre la parole traditionnelle*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, 1980, pp. 8-9.

contemporains, sert de soubassement à une unité culturelle et sociale. Se reconnaître dans une histoire commune resserre les liens sociaux qui unissent les membres d'une même communauté. La mémoire collective archive et emmagasine les pans essentiels de cette histoire commune et s'y réfère souvent pour justifier tel comportement social, interpréter tel fait social. Le dynamisme de cet imaginaire social réside dans sa rapide capacité à récupérer et à reconceptualiser des faits dramatiques dans leur essence, en simples événements temporels. Cela permet aux membres d'une telle communauté de survivre à ses malheurs et désespoirs. Face à des décisions politiques draconiennes par exemple, la philosophie populaire prendra le parti d'en rire en les transposant dans un chant, en créant des proverbes, des devinettes, etc. Les faits sociaux sont réinterprétés sous un autre angle, celui de la banalisation, du carnivalesque. Nous retrouvons cet aspect de l'oralité également dans l'écrit, notamment à travers les œuvres qui font l'objet de notre étude.

L'essentiel de l'interrogation sociocritique réside en cette double question de l'articulation du social dans les textes et de la portée sociale de ces textes quand on sait que « tout discours, tout énoncé, élisent un destinataire socialement identifiable³ ».

3 Marc Angenot, *1889. Un état du discours social*, Longueuil. Le Préambule, 1989, p. 96.

Comment le social se donne-t-il à lire dans les recueils des poétesses africaines? Quel écho social revêtent leurs paroles, leurs écrits? Comment se transmet-il dans la société cible?

Nous avons voulu appréhender l'articulation du social dans les textes qui nous concernent par la thématique et les structures formelles.

II. 2. L'articulation du social dans les textes et leur portée sociale :

Thématique et structures formelles comme porteuses de sens social

Très variée et très riche, la thématique d'ensemble du corpus se réfère à des préoccupations de portée hautement sociale telles que la question de l'identité, la misère sociale, l'injustice, l'amour, la mort, les traditions, la perte des valeurs culturelles, les problèmes de l'enfance, la question des femmes. Les poètes ne se limitent pas à des plaintes sur le sort des femmes mais évoquent des problèmes cruciaux dont l'actualité et l'importance sociale sont bien perceptibles.

Avant tout, leurs expériences de l'écriture occupent une large part de la thématique centrée sur une quête, celle de leur identité sociale :

II. 2.1. La quête identitaire : un long parcours

De tout temps, le questionnement de l'identité individuelle et sociale a été une préoccupation essentielle dans le cheminement de l'être humain. Savoir

d'où l'on vient et qui l'on est, peut aider à savoir où l'on va, selon la sagesse populaire. Le contexte d'émergence de l'écriture féminine africaine étant façonné par le silence, les oeuvres qui en découlent, portent sans conteste les traces du parcours initiatique duquel elles sont nées. La prise de conscience des femmes de leur absence de la scène de l'écriture et leur décision d'y apparaître s'opèrent à partir d'un questionnement, celui de leur identité individuelle puis sociale, de leur place dans ladite société.

Tanella Boni est celle qui a le plus investi ce domaine du questionnement de soi, de la quête identitaire⁴. Son premier recueil, *Labyrinthe*, en donne déjà le ton. On imagine aisément à travers ce titre, le douloureux parcours initiatique mêlé de tristesse, de solitude et de souffrance. Le second recueil se situe dans le même cheminement avec le titre *Grains de sable* dont la graphie en pointillés fait penser aux traces de pas laissés sur le sable. La quête est longue, pénible. Comme dans un labyrinthe, on se perd dans de multiples

4 Cela ne signifie pas que les autres poétesses n'abordent pas ce thème mais nous avons voulu, selon l'importance du traitement d'un thème par une poétesse, porter notre attention sur celle-ci pour cerner entièrement son approche. Tanella Boni dont presque tous les poèmes des deux recueils évoquent la problématique de l'identité, a été retenue pour l'analyse de cette thématique bien que le recueil de Véronique Tadjou en parle aussi. De même, avons-nous privilégié Pierrette Kanzié (dont le recueil est consacré au thème de la mort), pour la thématique de la souffrance; Kiné Fall, pour la thématique de l'amour, etc. Donc, à chaque poétesse, correspond presque une thématique: cette méthode nous a semblé mieux adaptée à une analyse en profondeur de l'ensemble de la très dense thématique du corpus.

voies sans issue. Il n' y a de bruit que celui que renvoie l'écho de sa propre voix :

Une boule de cristal
 Sur un lit de montagnes
 Je rêve debout
 Mais je tiens toujours
 Je crois avoir des ailes
 Dans ce labyrinthe où
 Nul ne croit en rien
 Dans cette poubelle où
 S'entassent des ordures malodorantes
 Ce lieu sans foi ni loi
 Lieu de l'instinct et du verbe vide
 Qui va à la dérive
 Sans foi ni loi
 Une boule de cristal
 Sur un lit de montagne
 Le promeneur solitaire est toujours
 La risée de la foule⁵

Les trois premiers vers suggèrent une sorte d'élévation; une dimension surréelle tranche avec la dure réalité qui s'impose fortement comme peut le laisser voir l'image de «rêver debout». Cette expression symbolise une situation de méprise, car la position debout n'est pas habituelle pour le rêve qui survient au cours du sommeil, donc dans un état de repos, où les forces conscientes sont endormies. Mais lorsqu'on a conscience de rêver et encore plus debout, cela indique un hiatus certain entre deux situations; le vers suivant le confirme : «Mais je tiens toujours». L'impression d'élévation se maintient :

5 Tanella Boni, «Surimpression», *Labyrinthe*, Lomé, Akpagnon, 1984, p. 24.

«Je crois avoir des ailes»; cette image semble montrer une possibilité de sortir de cet univers insalubre, de fuir cet endroit immonde :

Dans ce labyrinthe où
 Nul ne croit en rien
 Dans cette poubelle où
 S'entassent des ordures malodorantes
 Ce lieu sans foi ni loi
 Lieu de l'instinct et du verbe vide
 Qui va à la dérive
 Sans foi ni loi

Mais cette possibilité n'est qu'une illusion que renforce le choix de ces images fortes («labyrinthe», «poubelle», «lieu sans foi ni loi», «lieu de l'instinct et du verbe vide», «qui va à la dérive») et la répétition des prépositions «dans» et «où» pour caractériser la scène; la disposition des vers alliée à l'utilisation de la redondance («ordures malodorantes»), à la répétition («lieu», «sans foi ni loi») et au retour des rimes («sans foi ni loi») marquent un effet de martèlement; ces derniers vers le montrent :

Ce lieu sans foi ni loi
 Lieu de l'instinct et du verbe vide
 Qui va à la dérive
 Sans foi ni loi

Le rêve de sortir de ce lieu de désordre ne signifie pas la fuite face au problème, mais pourrait indiquer la volonté de changer la situation : «Je crois avoir des ailes». Même si le rêve n'est pas conforme à la réalité, la détermination de continuer transparait : «Mais je tiens toujours». Cette volonté et cette

détermination tranchent avec l'atmosphère dans laquelle baigne ce «lieu de l'instinct et du verbe vide qui va à la dérive». La foi et la loi servent de balises à la dérive sociale dans la mesure où elles imposent des prescriptions, des règles à suivre; si la foi laisse en principe à l'individu la liberté, en ce sens qu'il est libre de pratiquer sa religion ou pas, sans encourir de sanctions, la loi par contre, est répressive et nul n'y échappe; des expressions comme «la loi c'est la loi» dénotent son caractère coercitif. Alors, quand il est question d'un «lieu sans foi ni loi», c'est que l'anarchie est totale.

Le décalage entrevu au début du poème entre l'imaginaire («Une boule de cristal», «Sur un lit de montagnes, Je rêve debout») et ce qui est (« Ce lieu sans foi ni loi») ne s'estompe pas; il demeure intact à la fin du poème, confirmant encore la méprise, l'illusion que «le je énonciateur» a pu avoir par rapport au réel; la preuve qu'une large fissure existe bel et bien entre ces deux états du rêve et de la réalité, en somme entre la poésie et la vie, nous est donnée dans les deux derniers vers du poème :

Le promeneur solitaire est toujours
La risée de la foule⁶

On revient à la case départ («Une boule de cristal Sur un lit de montagnes»). La rotation est accomplie. La solitude du promeneur opposée à la foule révèle

⁶ *Loc. cit.*

la profondeur de l'incompréhension qui s'est installée entre eux. Cette affirmation ferme qu'illustre le verbe être s'oppose également à l'impression révélée dans le vers : «Je crois avoir des ailes». Le parallèle qui sépare les quatre premiers vers des quatre derniers, symbolise ce fossé entre les mondes du rêve et de la réalité :

I

Une boule de cristal
 Sur un lit de montagnes
 Je rêve debout
 Mais je tiens toujours

II

Une boule de cristal
 Sur un lit de montagnes
 Le promeneur solitaire est
 [toujours]
 La risée de la foule

La détermination du début fait place à un constat d'impuissance. Cette structure illustre bien la contradiction sociale; la volonté de changement de l'ordre social s'oppose aux incompréhensions, aux moqueries («Le promeneur solitaire est toujours la risée de la foule»).

Cependant, la quête d'un mieux-être doit se poursuivre; c'est ainsi que tout le recueil de Tanella Boni est parcouru par un questionnement; chaque poème est enveloppé de l'angoisse de la quête interminable de l'être. Quête de soi, quête de l'autre, quête d'une entité sociale dans laquelle on puisse enfin se reconnaître :

Autour d'une flamme de feu de sang
 Les absents-présents de l'espace
 Passent sur les traces du bonsoir
 Leur lieu est ici dans l'aile du feu
 Près du conte qui parle
 Près du conte qui chante
 La misère
 Parole légère parole de charme
 Moment d'un rite de vie⁷

Les images de la scène qui se dessine à travers cet extrait semblent celles des veillées anciennes autour du feu; lieu de distraction et d'instruction pour les jeunes, ces veillées constituaient un rite important dans le fondement socio-éducatif de la collectivité. Les aînés instruisaient les plus jeunes par le biais des contes dans lesquels la morale, toujours de rigueur, servait à mettre en garde contre certaines déviations; on transmettait ainsi le respect des valeurs sociales, l'obéissance aux règles régissant le fonctionnement de chaque communauté. L'avènement d'une société dite moderne avec ses valeurs nouvelles a supplanté cette école à l'ancienne, bouleversant toute la structure établie; dans la tourmente du renouveau, on s'est mis à chercher des points de repère fixes et le processus de la quête identitaire s'est tout naturellement enclenché. L'absence de points de repères conduit à l'égarement; on cherche à tâtons son chemin; la flamme de feu et de sang constitue le point de repère; c'était autour d'une telle flamme qu'on se rassemblait pour se remémorer le passé qui ali-

7 *Ibid.*, p. 11 («Le Regard du temps»).

mentait le présent et guidait l'avenir. Or, à présent, autour de cette flamme, il n'y a plus personne; seuls «Les absents-présents de l'espace Passent sur les traces du bonsoir»; l'oxymore, l'allitération et l'assonance accentuent bien cette absence; la présence est tellement peu marquée qu'elle équivaut tout simplement à l'absence. Les préoccupations des uns et des autres se sont déplacées vers d'autres pôles; le bouleversement total des fondements sociaux est complet, la perte de l'identité, également :

Tension du regard vers l'identité
 Suspendue
 Pulvérisée
 Noyée
 Dans les marais
 Contre les cases affamées
 Contre les cases du besoin
 La parole légère parole de charme
 Feu follet du terroir
 Chemine dans le regard du temps⁸

La force des mots qui qualifient cette identité révèlent l'ampleur des dégâts subis («Suspendue», «Pulvérisée», «Noyée»). Les repères ont disparu, la parole du conte n'est plus que «parole légère parole de charme», «Feu follet du terroir» qui «Chemine dans le regard du temps»; ce temps aura vite fait de balayer cette parole tout comme l'identité qui se perd dans les traces de l'oubli et de l'indifférence. La quête identitaire pénètre les frontières intérieures de la

⁸ *Loc. cit.*

société avec ses maux de misère, de faim et de pauvreté : «Dans les marais, Contre les cases affamées, Contre les cases du besoin». L'interrogation lancinante devient obsessionnelle; la lassitude et le découragement se font sentir; la quête passe de l'individu à la société, de l'homme à la femme :

Et puis
 Dossier inclinable
 Moi
 Dans le train de la vie
 Avec des hommes
 Sièges à dossier inclinable
 Qui suis-je?
 Moi?
 Un dossier inclinable?⁹

Images vivantes, pleines d'actualité («Dossier inclinable», Dans le train de la vie, Avec des hommes, Sièges à dossier inclinable»), la question de la place des femmes dans la société est posée à travers elles, avec ce constat d'étonnement : «Dossier inclinable Moi»; l'image du dossier inclinable, manipulable à souhait, reflète-t-elle la condition des femmes? La question de leur propre identité les hante à toute occasion («Qui suis-je? Moi? Un dossier inclinable?»). La métaphore du «train de la vie» qui passe, marque le quotidien, la routine, avec ses interdits, ses tabous. Et de fait, les premiers vers du poème stipulent :

⁹ *Ibid.*, p. 27 («Train»).

Défense de fumer
 Rideaux tirés
 Valises alignées
 Ne pas se pencher au dehors¹⁰

Le libellé est sec, rigide, tout comme les lois tacites ou claires qui imposent aux femmes une place dans la société; ce ton sans réplique impose le silence et l'obéissance; il en va ainsi comme du train de la vie qui passe et auquel il faut se résigner. C'est au milieu de ces recommandations que surgit l'interrogation sur l'identité féminine. Comme une intruse, elle apparaît, sans crier gare :

Et puis
 Dossier inclinable
 Moi...

D'un constat mi-affirmatif, mi-douteux, au départ («Dossier inclinable Moi»), on reste sur une question sans réponse («Qui suis-je? Moi? Un dossier inclinable?»). Le constat se précise davantage et l'amertume souffle comme un vent de désespoir :

Moi
 Lieu indésirable de cette création trop humaine
 Je meurs et passe
 Vais-je renaître?¹¹

¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹ *Ibid.*, p. 16 («Délire des sens»).

L'impression de rejet se confirme. Les marginaux se sentent pleinement rejetés, vomis par la société qui ne semble pas les considérer comme des membres à part entière. Ainsi se sentent les occupantes du lieu de la marginalité. Leur existence est comme effacée étant donné que la non-identité, qui équivaut à l'absence, n'est consignée ni par le temps, ni par l'espace («Je meurs et passe»). Peut-on retrouver une telle identité? La quête est-elle encore possible dans un tel brouillard? («Vais-je renaître?») Comment rester serein malgré une telle atmosphère?

O délire des sens!
Ainsi souffle et murmure
Une longue histoire
Détournée
Falsifiée
Décachetée¹²

La perte de l'identité est consommée à travers cette histoire détournée, falsifiée, décachetée; c'est le drame des femmes reniées, oubliées, ensevelies dans les méandres du silence. Le souffle et le murmure sont les marques du silence puisqu'ils ne s'entendent pas nettement. Murmurer, c'est comme ne rien dire; le murmure du vent s'entend peut-être mais qui saurait l'interpréter? La présence dans de telles conditions n'est qu'absence totale :

¹² *Loc. cit*

Es-tu dans la terre dans la poussière dans le sable
 dans le vent dans l'argile des marais Toi
 la grande absente de l'Histoire?¹³

L'interrogation est toujours formulée sur le même mode : soit le constat mi-affirmatif mi-douteux, puis la question; soit l'inverse comme dans cet exemple-ci. L'importance des prépositions indiquant le lieu, leur reprise martelée («dans la terre» «dans la poussière» «dans le sable» «dans le vent» «dans l'argile des marais») est significative du vide qui se profile derrière leur usage. La préposition «dans» marque généralement à la fois le lieu, le temps, la durée et l'état. Employée avec des substantifs comme terre, poussière, sable, vent, argile des marais, elle laisse supposer le vide; on pourrait la remplacer par «sous»; quand on est dans la terre, la poussière, le sable, le vent ou l'argile des marais, on n'est plus sur la terre ferme, on n'existe plus, on devient «la grande absente de l'Histoire». Seul le vide habite ces éléments. À cette question de la place qu'occupe la femme formulée dans cette strophe, la strophe suivante ne répond pas directement mais établit un autre constat qui redouble l'incertitude contenue dans la question initiale :

Un regard s'apprête à s'envoler rêver je ne
 sais pas si tu es là dans l'Histoire des hommes
 qui se conte ta place brille par sa vacuité
 j'aimerais sortir du vide-insanité il reste
 des pleurs arc-en-ciel quand tu médites

13 Tanella Boni, «La Femme-pluie», *Cirains de sable*, Limoges, Le Bruit des autres, p. 41.

sur ta Planète¹⁴

Les femmes peuvent-elles faire partie de «la grande histoire»? Comment, de la marginalité, pourraient-elle accéder au centre du cercle où tout se décide? Telles sont les questions qui surgissent en elles au cours du processus complexe de la quête identitaire. Leur présence dans l'espace social n'apparaît pas marquée («je ne sais pas si tu es là dans l'Histoire des hommes qui se conte»). Ayant été tenues à l'écart du cercle dès le départ («ta place brille par sa vacuité»), elles ne connaissent que le vide qu'elles vont chercher à apprivoiser au moyen du rêve, de l'évasion («Un regard s'apprête à s'envoler rêver»); en fait, ce vide, c'est tout ce qui leur reste comme espace («J'aimerais sortir du vide-insanité il reste des pleurs arc-en-ciel quand tu médites sur ta Planète»). Le long parcours du questionnement mené par les femmes demeure flou; les points de départ et d'arrivée constituent toujours des inconnues; l'issue est incertaine, le mémorable et l'immémorial s'entremêlent. Leur quête remonte assez loin déjà :

Elle oui elle c'était une lettre de l'alphabet qui
se cherche depuis l'Égypte ancienne elle ne
sait plus si elle c'était le papyrus cette plante
d'eau qui malgré tout adore le soleil L
une écriture à angle droit¹⁵

¹⁴ *Loc. cit.*

¹⁵ Tancella Boni, «Grains de sable», *Grains de sable*, p. 14.

Le jeu de mots entre le pronom personnel féminin («Elle») et la lettre de l'alphabet («L») lui donne une occurrence multiple dans cet extrait. L'insistance marquée («Elle oui elle») précise l'identité de celle dont il s'agit («une lettre de l'alphabet») qui a cela de particulier qu'elle se cherche depuis longtemps, tout comme la femme; le début de la quête remonte très loin dans le temps («l'Égypte ancienne»), symbole de toute une civilisation, celle des pharaons bien sûr, mais aussi des reines glorieuses comme Néfertiti. Le souvenir est brouillé : qui est-elle? Une lettre? Un papyrus? En fin de compte, la «lettre de l'alphabet qui se cherche depuis l'Égypte ancienne» ressemble beaucoup à la femme dont la quête s'écrit aussi sur une feuille large comme l'espace qu'elle arpente.

Les hommes ayant leur «Histoire», les femmes se créent leur «Planète»; entre ces deux espaces, se dresse une distance telle que seule la sérénité d'une identité recouvrée pourra combler; voilà pourquoi leur quête se révèle si vitale. Elles ont besoin de se retrouver, de se définir par rapport à elles-mêmes, de savoir enfin qui elles sont avant de pouvoir fournir l'énergie revivifiante, capable de réunir ces deux mondes opposés. Pour cela, il leur faut déterminer le centre de gravité autour duquel elles vont orienter leur vie :

Recherche d'un sens
un centre
une absence
Le vide est là

Le plein aussi
 jauni
 pétri
 vieilli
 Traces du temps sans temps
 mondes indéfinis
 surgis
 D'un chaos initial
 ô femmes¹⁶

Toute l'essence de leur quête gravite autour de la recherche d'un sens, à la fois signification et voie pour les guider vers le centre, vide de leur absence. Le plein qui a rempli l'espace ressemble au vide tellement il a perdu tout rayonnement («jauni» «pétri» «vieilli»). C'est de ce néant («Traces du temps sans temps mondes indéfinis surgis d'un chaos initial») qu'émergent les femmes. Il y a trois moments importants dans ce rite de passage : le premier est le départ dont on pourrait marquer les lignes par ce découpage :

Recherche d'un sens
 un centre
 une absence

Le premier moment commence ainsi par cette préoccupation de la recherche d'un repère, d'un sens rehaussé par la prépondérance de l'assonance (sens, cen, senc) et de la rime féminine (recherche, centre, absence). Le second moment est la confrontation entre le vide et le plein :

¹⁶ Tancilla Boni, «Chaos initial», *Labyrinthe*, p. 28.

Le vide est là
 Le plein aussi
 jauni
 pétri
 vieilli

Lors de ce second moment, le vide, espace des femmes à combler, se confronte au plein trop plein; c'est un espace étouffant, que la forte rime en i donne l'impression de retrécir davantage; tel quel, ce plein équivaut au vide. C'est à partir de là que surgit le dernier moment: il est fait du mélange des deux premiers, de la rencontre de deux vides. C'est un espace immense qui échappe au temps :

Traces du temps sans temps
 mondes indéfinis
 surgis
 D'un chaos initial
 ô femmes

Espace illimité, temps recréé, c'est le vide que les femmes ont apprivoisé: il s'étale, éclaté, indéfini, rebelle aux balises.

L'expérience de l'aliénation est douloureuse, traumatisante. Ne pas avoir d'identité, c'est ne pas exister moralement, juridiquement, socialement. Le silence et l'oubli qui noient les femmes ravivent leur profonde douleur de ne pas se sentir exister sinon par procuration. Le pouvoir hégémonique qui les marginalise ne leur laisse pas vraiment de choix :

Sans nom es-tu
 Depuis l'aube des temps du monde
 sans voix
 voie
 moi
 Eve ou n'importe quoi
 Non-homme
 Au nom d'un homme
 Qui te prête son nom de Dieu
 Tentation du jardin d'Eden
 Serpent maudit
 Côte d'homme ou n'importe quoi
 Sans nom
 vautour!
 langue de vipère!
 Chèvre-émissaire¹⁷

C'est un constat rude et amer qui nous mène au coeur de cet enjeu crucial de l'identité, précisément celle des femmes qui cherchent depuis toujours leur place dans un espace social qui leur en fait peu. Sans faire intervenir le mot même de «femmes», nous comprenons dès les premiers vers qu'il s'agit d'elles: les désignations seules suffisent à nous faire penser à elles («Sans nom», «sans voix»); plus loin, la précision de termes nominatifs («Eve ou n'importe quoi Non-homme»), d'éléments temporels («Depuis l'aube des temps du monde») achève de les identifier clairement; nous nous souvenons alors que dans la sphère sociale, les femmes ont de tout temps été confrontées à toutes sortes de contraintes, et qu'à partir du moment où est survenue une prise

¹⁷ *Ibid.*, p. 39 («Non-homme»).

de conscience de leur situation, elles se sont évertuées à trouver la «voix» et la «voie» capables de les sortir du labyrinthe. La structure sociale étant aménagée de telle sorte que pendant longtemps, d'autres ont pu parler en leur nom («sans voix») et leur ont indiqué le chemin tout tracé à suivre («voie»), elles ont tout naturellement évolué à l'ombre de ces guides («Au nom d'un homme Qui te prête son nom de Dieu»; «Côte d'homme»).

Des récits mythiques au vécu quotidien, l'image négative de leur représentation ne s'est guère estompée («Tentation du jardin d'Éden» Serpent maudit! vautour! langue de vipère! Chèvre-émissaire»), exacerbant encore plus cruellement la problématique de leur identité. Comment reprendre confiance en soi quand l'imaginaire social pérennise les mythes discriminants? Comment s'accorder une place au sein du cercle social quand sa propre identité n'est pas reconnue par celui-ci? Comment les femmes pourraient-elles évoluer dans un contexte où l'exception (être femme) n'est pas admise? Leur quête sociale, tout comme leur identité, est spécifique («Non-homme»). La forme lapidaire de ce poème a pour effet de marquer indubitablement l'esprit du lecteur; son rythme saccadé et sa structure condensée interpellent tout de suite l'imaginaire; la répétition du mot «nom» (il apparaît quatre fois) accompagnée de la préposition de privation («sans») et de l'adverbe de négation («non») indique l'importance du problème identitaire. Le ton est sarcastique («Eve ou n'importe quoi»; «Au

nom d'un homme qui te prête son nom de Dieu»; «Côte d'homme ou n'importe quoi»), la rime très marquée («voix voie moi n'importe quoi» «aube, monde, homme»). Le poème se referme sur le même constat amer que celui sur lequel il s'est ouvert : «Sans nom es-tu» (début); «Sans nom» (fin). C'est comme si rien n'avait évolué, comme si la quête s'était soldée par un échec :

Et tu es née et tu
meurs sur l'estomac d'un nom d'homme
Nom de père nom d'époux¹⁸

En réalité, la quête est loin d'être terminée. Complexe, cette quête identitaire est multiple; ses facettes recourent les préoccupations de l'ensemble de la société tout en prenant appui sur les expériences de vie des femmes. Elle ne se résume pas uniquement à l'exploration de leur territoire mais englobe aussi le continent africain dont les maux les concernent :

Ce continent le leur avec sa forme en hache
surréelle ou une houe de labour dans la boue
dans le sable bavait sous leurs yeux angoissés
partagé en quatre en cinq cinquante
minuscules gâteaux de fête ce continent le
leur faisait figure de foire sous leurs yeux
éplorés¹⁹

C'est l'image d'un continent écartelé, disséqué, ravalé à la périphérie du monde qui se présente à nos yeux. Il aurait pu faire rêver («avec sa forme en

18 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *Grains de sable*, p. 55.

19 *Ibid.*, p. 11 («Grains de sable»).

hache surréelle ou une houe de labour») mais tout au contraire, il suscite de la répulsion («dans la boue dans le sable bavait sous leurs yeux angoissés»); moribond, porté à bout de bras, il est devenu méconnaissable tellement il a été défiguré («partagé en quatre en cinq cinquante minuscules gâteaux de fête»). Sujet aux sarcasmes de toutes sortes, ridiculisé de l'extérieur comme de l'intérieur («ce continent le leur faisait office de foire sous leurs yeux éplorés»), ce continent souffre également d'une crise d'identité. Il est à la recherche de ses origines, de son essence vitale. Les femmes engagées dans une quête sociale et une quête d'elles-mêmes incorporent à leur problématique identitaire, celle de ce continent dont le destin les préoccupe au plus haut point: l'aboutissement de leur propre quête en dépend grandement. Elles prendront à bras-le-corps la question de sa survie et revendiqueront son avenir.

Sur le plan de la structure formelle, on peut remarquer des allitérations en s («Ce continent, sa forme surréelle, le sable, sous leurs yeux angoissés»), en f («fête, faisait, figure de foire»); des rimes («ou une houe de labour dans la boue»), («angoissés, partagé, éplorés»).

Si les femmes se soucient tant du bien-être de leur continent, c'est parce que son essor devrait leur assurer une meilleure place étant donné qu'elles subissent le plus les conséquences de sa perte. Parvenir à restaurer l'espoir qu'il peut encore être sauvé du naufrage est un défi qu'elles voudraient bien

relever. Pour ce faire, elles possèdent des atouts importants; elles sont porteuses d'espoir, rebelles et déterminées. Elles procèdent par ordre en posant toujours la question essentielle, celle de l'identité. C'est le début du processus de sauvetage :

Danseur aux pas alertes
 Les lettres de terre que tu composes
 Consignent l'histoire de la fête
 En lettres de rêve
 En lettres de folie
 Folie de tout un peuple
 Qui a dit-on manqué le train
 De la Civilisation la Raison
 Danseur à la tête légère
 Au ventre creux
 Aux pieds douloureux
 Le jour s'en va au gré du vent
 Tu chantes tu danses enthousiaste
 Mais es-tu?
 Es-tu quelqu'un?²⁰

Ce sauvetage s'amorce par une très longue apostrophe («Danseur aux pas alertes», «Danseur à la tête légère, Au ventre creux, Aux pieds douloureux»). Cette apostrophe nous permet de visualiser les cadres d'une scène sur laquelle évoluent des pas («Les lettres de terre que tu composes Consignent l'histoire de la fête En lettres de rêve En lettres de folie»); c'est au milieu de ce décor que tombe la question :

Le jour s'en va au gré du vent
 Tu chantes tu danses enthousiaste

20 Tanella Boni, «Pas de danse», *Labyrinthe*, p. 32.

Mais es-tu?
Es-tu quelqu'un?

Fondamentale, la question posée à partir d'un constat douloureux («Le jour s'en va au gré du vent») est faite d'une amertume d'où fuse lentement un reproche («Tu chantes tu dances enthousiaste»). L'enchaînement entre le constat et le reproche – alors que syntaxiquement il aurait fallu entre ces propositions une conjonction – accentue encore plus la dimension dramatique de la situation bien que l'ellipse rende subtil le reproche. Au passage, un clin d'œil sarcastique est fait aux thèses coloniales («Folie de tout un peuple Qui a dit-on manqué le train De la Civilisation la Raison»); l'utilisation des majuscules accentue le sarcasme. Ces vers renferment la satire d'un mode culturel. Les festivités, les réjouissances (dont le chant et la danse sont la manifestation visible) participent de la richesse du patrimoine culturel africain, mais la propension à en faire la caractéristique essentielle de ces peuples (phénomène courant), conduit à des jugements hâtifs et à des considérations réductrices regrettables. Le reproche contenu dans ce vers («Tu chantes tu dances enthousiaste») constitue une invitation à une réflexion sur un débat de fond, celui de l'identité non plus d'un individu, mais de tout un peuple, de tout un continent. C'est le pari que les femmes ont engagé avec leur continent. La répétition et le prolongement de la question sont révélateurs de son importance :

Mais es-tu?
Es-tu quelqu'un?

En posant clairement le problème de l'identité, les femmes s'assurent qu'une résolution de ce problème est envisageable, sinon possible. À partir du moment où un consensus existe sur la gravité du problème et l'urgence de le résoudre, il devient plus facile de chercher des voies de résolution. C'est pourquoi, après cette étape de la question, elles vont s'employer à dénoncer les causes sociales qui exacerbent cette crise d'identité et brouillent tout repère. Dénoncer ces maux devient pour elles un devoir dont elles s'acquittent consciencieusement :

Voici la Liberté enchaînée
Jusqu'à la moelle!
Dans les marais puants
Dans les poubelles de la ville
Dans les crottes de porc
Qui engraisent les plantes-et-les-fleurs-à-papa!
La Liberté est là
Noyée étouffée jusqu'aux os
Tremblant de froid de peur
De chaleur humaine
Comprimée
Compressée
Balancée dans la marge
Sous un bananier rêveur
Qui écrit en grosses lettres vertes
L'histoire des sous-hommes et demi
Virus indésirables
Qui grouillent vers la vie
Dans la plaine de la ville

Ils ne désirent qu'un peu de soleil!²¹

Dès les premiers vers, le ton est donné et le problème cerné («Voici la Liberté enchaînée»). Les vers suivants précisent que cet enchaînement est total («Jusqu'à la moelle!», «Noyée étouffée jusqu'aux os»); il n'est pas seulement physique mais il est également psychologique : ni liberté de mouvement, ni liberté de pensée. Comment vivre dans un tel état? La métaphore de la liberté suppose l'existence de ceux qui enchaînent et de ceux qui sont enchaînés. Le sort de la classe enchaînée est décrit avec force détails: les membres de cette classe connaissent une misère sans nom; ils vivent là :

Dans les marais puants
 Dans les poubelles de la ville
 Dans les crottes de porc

L'anaphore cristallise encore plus cet espace social réduit à ces bidonvilles.

Où est la liberté? La réponse se trouve dans l'antithèse suivante :

La liberté est là
 Noyée étouffée jusqu'aux os

Comment la liberté pourrait-elle s'épanouir là? Comme une feuille balayée par le vent violent, comme une personne apeurée, la «liberté enchaînée» apparaît

Tremblant de froid de peur
 Comprimée
 Compressée

²¹ *Ibid.*, p. 46 («Bidonvilles»)

Balancée dans la marge

Personnifié, l'état de cette liberté s'assimile exactement à celui des occupants de «la marge»; exclus, ils ne possèdent plus aucune identité; quelle identité auraient-ils «Dans les marais puants Dans les poubelles Dans les crottes»? Ils n'existent plus aux yeux du système qui les a marginalisés; l'identité qui leur colle à la peau est celle des «sous-hommes et demi»; considérés comme nuisibles («Virus indésirables Qui grouillent vers la vie»), ces êtres, pourtant, n'exigent pas la lune («Ils ne désirent qu'un peu de soleil!»).

L'usage de la personnification («Voici la Liberté enchaînée Jusqu'à la moelle», «La liberté est là tremblant de froid de peur», «Sous un bananier rêveur Qui écrit en grosses lettres vertes l'histoire des sous-hommes et demi») nous fait appréhender à quel point l'absence de liberté dans un tel contexte est criarde et douloureuse. La précision des qualificatifs se rapportant à cette liberté («enchaînée», «noyée», «étouffée», «balancée») ainsi que les rimes («Liberté enchaînée Liberté Noyée étouffée Comprimée Compressée Balancée») et la paronomase («Comprimée», «Compressée») suggèrent l'image d'un chemin étroit, obtus, par où nul ne peut passer; les images évoquées sont repoussantes («marais puants», «poubelles», «crottes», «virus»); le manque de liberté équivaut à cet étouffement; or, le développement humain et social ne

peut s'envisager sans ce préalable, sans un minimum de liberté de parole et de mouvement. Si les femmes dénoncent ce manque avec tant d'ardeur, c'est justement parce qu'elles ont compris qu'une partie de l'enjeu de l'identité individuelle et sociale réside dans cette absence de liberté. À travers une vive dénonciation, les femmes espèrent susciter une prise de conscience tant chez les opprimés que chez les oppresseurs afin qu'un changement s'opère : les premiers, pour qu'ils s'organisent et cessent d'avoir peur du pouvoir, les seconds, pour qu'ils respectent les droits de la personne et créent des conditions de vie acceptables pour tous.

La misère humaine se situe souvent à des degrés tellement monstrueux, inavouables, que seule la révolte peut la décrire. Face à un tel état qui reflète la misère sociale, les poétesses réclament à cor et à cri l'action. L'univers des discours étant saturé, des actes concrets sont requis. L'action, au-delà des paroles, apparaît comme la seule issue valable; elles n'hésitent pas à fustiger l'art des mots :

Des mots des mots des mots
 Et encore des mots
 Mise en scène
 Comédie superlative
 Dans un vent criblé
 De balles de plomb
 De haine
 De vengeance
 De fureur
 D'instinct de mort

La néo-sophistique [*sic*] règne à mort
 Dans cet univers comprimé
 Empoisonné
 Suspendu au-dessus de nos têtes
 Comme un serpent à sonnette
 Des mots des mots des mots
 L'art des mots est long
 Mais la vie est brève!²²

L'occurrence de «*Mot*» (8 fois) est révélatrice de la lassitude des femmes face aux discours inutiles. Elles n'y voient que de la distraction, du divertissement («*Mise en scène*», «*Comédie superlative*») alors que le climat social ne s'y prête guère («*Dans un vent criblé De balles de plomb De haine De vengeance De fureur D'instinct de mort*»); l'urgence des maux qui secouent l'univers social exige des actes et non plus de beaux discours. On y étouffe littéralement; l'air qu'on y respire est vicié, mortel; il n'y a dans cet espace aucune assurance de survie; la mort est quasiment garantie («*Dans cet univers comprimé Empoisonné Suspendu au-dessus de nos têtes*»). Comment pourrait-on continuer à faire des discours dans un contexte pareil? Comment parler quand la mort, elle, sévit tranquillement? («*L'art des mots est long Mais la vie est brève*»).

Les femmes, composantes essentielles mais marginales de l'espace social, se sentent concernées par son sort et leur questionnement peut mener à

²² *Ibid.*, p. 49 («*Parlons plus fort*»).

l'exploration de nouvelles voies pour sortir le continent africain de sa léthargie. Participantes actives du développement de l'Afrique, leur contribution à l'élaboration de solutions aux problèmes devrait être requise. Leur accès à l'écriture constitue un symbole important : ce qu'elles n'ont jamais pu faire entendre dans les arènes publiques, elles peuvent à présent le dire au moyen de la plume. Leur discours requiert une plus grande attention, parce qu'en allant, tel Orphée, chercher en elles et autour d'elles les ressources nécessaires au processus de la quête identitaire féminine et africaine, elles en reviennent sûrement en Prométhée, avec le secret du feu.

Labyrinthe constitue une suite de tableaux descriptifs de la servitude, du manque de liberté d'expression, de la domination masculine, du poids de la tradition, de la misère sociale, des maux auxquels les femmes font souvent face. Tout le quotidien se déroule dans ce labyrinthe, symbole de la bravoure, du défi, de l'audace, qualités requises pour le candidat à l'initiation voulant franchir le seuil de ce lieu mystérieux, engloutissant. Car il faut du courage, de l'audace, une volonté de relever des défis pour affronter des difficultés extrêmes, des situations inextricables. Le parcours parsemé d'embûches de toutes sortes peut mener au renoncement, à l'abandon. Le combat est peut-être inégal, farouche, mais les femmes n'entendent pas quitter ce lieu qu'elles ont investi. Il faut désormais compter avec leur présence et leur parole :

Les feuilles d'un arbre
 A-t-on peur qu'elles verdissent?
 A-t-on peur qu'elles parlent?²³

Elles ne semblent plus vouloir se terrer dans les marges du silence et de la peur entretenues par la société conservatrice; elles ont quelque chose à dire, à apporter, paraissent déterminées à le faire et ne se laissent pas ébranler par quelque vent déstabilisateur :

Mais l'arbre est toujours là
 Planté devant la maison
 Ses feuilles murmurent et verdissent
 La tranquillité
 L'équilibre
 La non-tradition
 Le non-troupeau
 La femme!²⁴

Le vers initial de cet extrait paraît répondre à une question; il semble contester, réfuter une affirmation («Mais l'arbre est toujours là»). L'adverbe «toujours» évoque une permanence, une détermination de l'être qui veut demeurer («est toujours là Planté») présent au sein de l'espace social («devant la maison») non pas dans le but de se quereller mais plutôt pour afficher une volonté d'apaisement («La tranquillité») afin d'apporter au tumulte social une solution

23 *Ibid.*, p. 14 («Les Feuilles d'un arbre»)

24 *Loc. cit.*

durable («L'équilibre»). L'identité de cet être se révèle enfin («La non-tradition Le non-troupeau La femme»).

La détermination des femmes n'a d'égale que l'âpreté du combat auquel elles sont confrontées :

Tu as le salut! de la race non-homme
Qui suivra tes pas d'espérance²⁵

Elles continuent leur quête d'elles-mêmes et de leur écriture. La fin du cauchemar semble proche. L'horizon du point d'arrivée se rapproche peu à peu. L'espoir renaît :

Un beau matin elle retrouva enfin son
territoire de femme après mille détours
elle alla droit à l'oeil perçant du jour elle
capta le ton juste celui qui tombait dessus
comme un bagage séculaire le chant de la vie
qui lui collait à la peau²⁶

Bientôt, lorsqu'elles se seront totalement retrouvées en elles et dans la société, elles pourront alors clamer avec joie:

Souvenir
O ressouvenir
Je ne savais pas où j'allais
Mais maintenant je sais d'où je viens²⁷

²⁵ *Ibid.*, p. 22 («Hymne pour Jonathan»).

²⁶ Tancella Boni, «Grains de sable», *Grains de sable*, p. 23.

²⁷ *Idem*, «Énigme», *Labyrinthe*, p. 19.

En attendant, leur quête multiforme se poursuit, comme lors d'une fouille archéologique où rien n'est négligé. La recherche d'un mieux-être social guide leur entreprise. Elles sont militantes et croient encore à la puissance de leur arme, la plume.

Véronique Tadjou nous invite à la suivre sur le chemin de latérite fait d'odeurs âcres, de poussière et porteur certainement des plus grands espoirs.

II. 2. 2. Le voyage initiatique : la quête d'un monde meilleur

Latérite est un recueil d'un seul souffle, rythmé par des accents d'un conte initiatique raconté sur un ton où l'espérance semble s'être tarie depuis longtemps. Le recueil comprend des textes en vers mais également en prose :

Il semblait que la ville était couchée sous l'air du temps. Rien ne bougeait. La chaleur paralysait les hommes et les choses comme si plus rien ne devait reprendre vie. Les cabris comme figés dans un dernier mouvement se collaient aux murs des maisons. La terre rouge inondait les rues et se répandait dans les cours. Il faisait si chaud que le soleil restait fixé au beau milieu du jour. Le bitume perforé des routes paraissait des plaies béantes. Aucun vêtement ne flottait sur les lignes. L'ombre n'existait plus [...]. Il semblait que tout allait finir et que rien ne pouvait commencer. Sous le soleil de plomb, plus rien n'avait de sens. Il semblait qu'une orbite toute-puissante avait figé les jeux et que personne n'aurait voulu empêcher le silence²⁸.

28 Véronique Tadjou, *Latérite*, Paris, Hatier, 1984, pp 7-9

Le décor de la scène est fixé! C'est un univers morne, sous un soleil de plomb et une chaleur suffocante, où la vie a déserté les êtres et les choses. Le désespoir plane au-dessus de cette ville immobile, paralysée. C'est pourtant de ce cadre inerte que surgissent les réminiscences du bonheur. Le pouvoir de la mémoire agit comme un antidote à la désolation ambiante. Le souvenir du passé permet de s'évader momentanément de cette atmosphère lugubre :

Et pourtant c'est là que l'amour naquit. Comme sous les arcades, jadis, elle avait goûté la fraîcheur. C'est là qu'il lui tenait la main, là qu'ils s'endormaient dans une maison qui avait cela de particulier qu'elle était toute blanche et que ses habitants étaient heureux. Ils construisaient le temps et saisissaient l'espoir²⁹.

L'amour apparaît doté d'une puissance sans faille; tout semble possible et réalisable quand il existe. C'est comme si l'amour allait redonner vie à cet univers inerte, mais hélas, cet amour est évoqué au passé. Le quotidien est tellement désespérant qu'il faut remonter le cours de l'histoire et ramener à la surface les événements heureux pour y puiser la force de continuer le voyage initiatique présent. Dans cette évocation, tout finit par se brouiller; le temps n'a plus vraiment d'importance. Le passé et le présent se mêlent et ne font qu'un :

C'est une histoire sans histoire qu'on aurait pu écrire il y a longtemps. Il était une fois... se laisser bercer par la magie des mots qui font la ronde [...]. En fin de compte. C'est l'histoire

29 *Ibid.*, p. 9.

de cet homme qui existe en toi, en moi, en lui aussi. Trois fois mon amour, et trois fois toi-même, comme on aurait pu se rencontrer quelque part entre le passé et le présent³⁰.

L'évocation de périodes heureuses du passé transporte dans le rêve; on a l'impression de revivre cette époque de félicité totale («Il était une fois... se laisser bercer par la magie des mots qui font la ronde»). Apparemment individuelle, cette histoire d'amour pourrait bien concerner un plus grand nombre de personnes («C'est l'histoire de cet homme qui existe en toi, en moi, en lui aussi»). Phénomène social, l'amour concerne tout le monde à des degrés divers, dans des circonstances toujours particulières, propres à chaque expérience. La recherche de l'être aimé demeure une ambition inscrite au cœur de la quête personnelle. L'espoir de découvrir l'âme soeur anime et nourrit la quête. Lorsque la découverte correspond exactement à l'être rêvé, imaginé depuis longtemps, l'extase est complète :

Tu es tel
 Que je t'avais songé
 Homme-Nénuphar
 Sur le lac de ma découverte
 O vainqueur foudroyant
 Les léthargies anciennes
 Tu es esprit du masque
 Célébrant les initiés
 Tu es la terre rouge
 Fertile de chants amers³¹.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 13.

L'être aimé est doté d'une puissance salvatrice («vainqueur foudroyant les léthargies anciennes»). Il est l'«esprit du masque», c'est-à-dire qu'il a les capacités de protéger, puisque le masque, dans les croyances traditionnelles, est l'incarnation des forces protectrices; redouté à cause de sa nature sacrée (de nombreux interdits entourent la sortie du masque qui ne s'effectue qu'à des occasions spéciales comme lors des rites d'initiation), il accompagne les initiés tout au long de leur parcours. La présence de cet esprit protecteur est rassurante pour l'initiée comme elle l'est pour qui croit aux anges gardiens. Cette présence protectrice encourage l'initiée dans son parcours et renforce sa détermination à aller jusqu'au bout des épreuves :

Tu es
 Le grain de sable
 Dans la machine
 À faire le temps
 Tu es tam-tam puissant
 Balayant la savane
 Et nous n'aurons pas besoin
 De foudre
 Pour tisser
 Des soleils³².

L'initiée se sent la capacité d'affronter les difficultés, confiant en la force des esprits qui veillent sur son parcours. Cependant, elle doit vaincre ses

32 *Ibid.*, p. 37.

propres peurs, car c'est à elle seule que revient la charge d'accomplir les épreuves imposées. L'esprit du masque protecteur ne fait que l'accompagner :

Apprends-lui
 À retenir son souffle
 À la cadence
 Des feuilles premières
 Retiens sa main
 Jusqu'au bout du chemin
 Qu'elle vainque elle-même sa peur!³³

Maintenant armée de ce bouclier, l'initiée peut entreprendre les préparatifs du voyage. La quête s'apparente à un très long voyage fait d'imprévus et de difficultés :

Il faut que nous partions
 Sur les pistes des voyageurs
 Rassemble ce que tu cherches
 Et tiens-toi prêt déjà
 Partout où nous irons
 Il y aura des caravanes.³⁴

L'urgence de la situation justifie le départ imminent («Il faut que nous partions»). Il n'y a plus de temps à perdre lorsque le départ a été donné («Rassemble ce que tu cherches Et tiens-toi prêt déjà»). L'initiation traditionnelle se faisait toujours en groupe, parce que l'un des buts visés était d'apprendre à l'individu à se socialiser, à vivre avec les autres en harmonie. La

³³ *Ibid.*, p. 15.

³⁴ *Ibid.*, p. 28.

tolérance, le respect des autres et de soi, la dignité sont les valeurs enseignées aux néophytes («Partout où nous irons Il y aura des caravanes»). Le voyage, jalonné d'épreuves, doit former l'initié à faire face aux difficultés de la vie; pour cela, des sacrifices sont requis. L'initiation, dans la pratique traditionnelle, marque une étape importante dans la vie de l'enfant qui passe du stade de l'enfance à celui de l'adulte. Ce passage ne se fait pas sans douleur car des conditions sont exigées :

Il faut se séparer
 Ferme la porte
 Et va
 Sur la grande route
 Ta mère à la fenêtre
 Te regarde partir
 Car il te faut enfanter³⁵

Ce changement de rang social s'opère après la réussite aux épreuves où l'enfant doit montrer sa bravoure, sa détermination, en restant stoïque devant la douleur, la souffrance physique. C'est seulement ainsi qu'il sortira de l'enfance pour intégrer le monde des adultes auquel sa quête doit lui permettre d'aboutir :

Il faut accoucher
 De l'enfance
 Cracher le venin
 Qui rompt ta violence
 Enlacer le présent
 Et partir sur les quais³⁶

³⁵ *Ibid.*, p. 72.

³⁶ *Ibid.*, p. 16.

Une fois ce rite de passage accompli, le royaume de l'enfance n'est plus qu'un lointain souvenir («Il faut accoucher De l'enfance»). La sécurité qu'offre le refuge de l'enfance fait place aux défis de la vie adulte («Enlacer le présent Et partir sur les quais»). L'image («Enlacer le présent») atténue la crainte de l'insécurité dont ce présent est porteur; «Enlacer» donne une impression de douceur et s'oppose à «affronter» qui suppose l'état d'une situation rude, difficile. Lors du processus initiatique, les néophytes ont des obligations à remplir. C'est la règle du jeu et on ne peut s'y dérober («Il faut que nous partions», «Il faut se séparer», «Il faut accoucher»). Les épreuves constituent les principes fondateurs du rite de l'initiation; c'est un processus pédagogique dans lequel on apprend à relever des défis, à sortir vainqueur des obstacles :

Montre-lui
 Les cris des dessous de la terre
 Les étés accablants.
 Et les pluies destructrices³⁷

Le néophyte doit faire sa part en s'investissant totalement dans la réussite de l'examen. Ce n'est évidemment pas une partie de plaisir tout comme la vie quotidienne ne se compose pas non plus de joie et de paix. Les situations de

37 *Ibid.*, p. 15.

vie peuvent souvent être tragiques et la découverte de telles réalités sociales survient toujours sur les pistes du voyage initiatique :

La vie n'est pas faite
D'hibiscus et de rosée
Elle a la saveur
Aigre-douce
Des fruits de la passion³⁸

Les maux dénoncés dans *Labyrinthe* n'ont pas disparu. La quête d'un monde meilleur passe indubitablement par ce chemin de souffrances inscrit comme une stèle sur la latérite de l'espace social. Le conte cède vite la place à la dure et triste réalité des misères sociales; l'atmosphère se fait lourde; la rencontre d'une telle souffrance laisse sans voix :

Il est des cris puissants
Où perce la misère
Et des femmes voilées
Où se taisent les refrains
Il est aussi
Des poings fermés
Où battent
Les violences
Comme un homme enchaîné
À sa propre souffrance³⁹.

L'attitude face à la souffrance est diverse; les uns crient, les autres se taisent, certains usent de la violence; chacun répond à sa manière à la douleur

³⁸ *Ibid.*, p. 74.

³⁹ *Ibid.*, p. 26.

qui l'assaille : cris de désespoir, silence de résignation, vaine violence. Cette image de chaînes («Comme un homme enchaîné À sa propre souffrance») nous rappelle celle de la «Liberté enchaînée» du poème de Tanella Boni. Cette récurrence est significative d'une situation généralisée de douleur et de souffrance. Les six premiers vers sont construits de manière parallèle. Le silence, le cri, la violence coexistent ainsi dans le paysage social :

Il est des cris puissants
Où perce la misère

Et des femmes voilées
Où se taisent les refrains

Il est aussi des poings fermés
Où battent
Les violences

La structure des vers est identique («Il est...Où») et cela crée un certain rythme; tout le recueil est d'ailleurs bâti sur le modèle du récit auquel se mêlent le chant et le souvenir. L'oralité est manifeste dans la manière de raconter, dans les images, dans le rythme, dans les accents de ce long poème qu'est *La-térite*. Le retour de mots, de sonorités identiques associés aux images évoquant la douleur de vivre composent un air de chant triste qui dit les souffrances de la terre et éveille tout doucement un sentiment de révolte, d'impuissance également :

Quelque part
Des hommes meurent

Et des geôliers aboient
 Un vieillard s'éternise
 L'envie a tout détruit
 Tu regardes tes bas quartiers
 Et tes enfants morveux
 Et quelque chose en toi
 Éveille la solitude⁴⁰ .

La condition humaine n'apparaît guère heureuse; elle est faite de tristesse, d'injustices et de drames («Des hommes meurent»). Pendant que certains meurent, d'autres «aboient»; ce verbe suggère la férocité du comportement de ces derniers à l'égard des premiers; la violence verbale et physique dont ils font preuve est tellement inouïe qu'ils ont l'air d'avoir perdu leur humanité; ils sont comparés à des chiens et comme eux, ils aboient au lieu de parler. La satire du système social se révèle à travers ces lignes. Pour le néophyte de l'initiation, se faire solidaire des malheureux est un devoir car, au cours de l'initiation, on l'exhorte à ne pas oublier les marginaux de la société, à les considérer comme des membres à part entière de celle-ci; leur handicap ne leur enlève pas ce qui les lie au reste des membres de la communauté; ils demeurent malgré tout des personnes ayant droit à la considération des autres :

Souviens-toi
 De l'homme-bossu
 De l'homme-taudis
 De l'homme-moins-que-rien⁴¹ .

40 *Ibid.*, p. 68.

41 *Ibid.*, p. 20.

Le martèlement des vers 2, 3 et 4 crée un effet d'accumulation dont le but est de marquer l'attention de celui à qui est adressé ce précepte. La répétition anaphorique («De l'homme») accompagnée de substantifs connotant l'exclusion («bossu, taudis, moins-que-rien») situe la nature du problème (social) et l'urgence de le résoudre; une partie de la solution commence par la sensibilisation au fait que ces personnes sont comme les autres et ne doivent pas être bannies à cause de leur état physique ou de leur condition sociale. Il est requis de manifester de la sensibilité face à ces drames humains. Le néophyte qui a compris la leçon interpelle ces bannis de la société qu'il se met en devoir de considérer comme ses semblables en leur accordant le respect et la considération qu'ils méritent :

Vous les fouilleurs de poubelles
 Les infirmes
 Aux moignons crasseux
 Les borgnes
 Les hommes rampants
 Vous les maraudeurs
 Les gamins des taudis
 Je vous salue⁴² .

Dans le premier vers, il y a une insistance sur l'interpellation qui est bien prononcée («Vous les fouilleurs de poubelles»); cette insistance est moins mar-

⁴² *Ibid.*, p. 23.

quée avec l'ellipse aux second, quatrième et cinquième vers («Les infirmes, Les borgnes, Les hommes rampants») mais elle revient avec force au sixième («Vous les maraudeurs»). Cette vue de la misère sociale provoque un questionnement sur la destinée humaine. D'où proviennent l'injustice et la pauvreté? Pourquoi le sort s'acharne-t-il sur certaines personnes et pas sur d'autres? Est-ce une fatalité? Qu'ont-elles fait pour mériter pareil châtement? La condition humaine abrite des mystères indéchiffrables et des énigmes auxquelles personne ne semble pouvoir trouver de solutions. Le questionnement demeure la seule opportunité :

Quel fardeau portez-vous
 En ce monde immonde
 Plus lourd que la ville
 Qui meurt de ses plaies?
 Quelle puissance
 Vous lie à cette terre frigide
 Qui n'enfante des jumeaux
 Que pour les séparer?
 Qui n'élève des buildings
 Que pour vous écraser
 Sous les tonnes de béton
 Et d'asphalte fumant?⁴³

La description qui est faite de l'espace social n'est guère flatteuse ni attirante; elle est au contraire hideuse, repoussante («En ce monde immonde, la ville Qui meurt de ses plaies, cette terre frigide Qui n'enfante des jumeaux

43 *Ibid.*, p. 24.

Que pour les séparer. Qui n'élève des buildings Que pour vous écraser Sous les tonnes de béton Et d'asphalte fumant?»). Cet espace n'est pas du tout agréable car il n'offre ni confort ni réconfort; il repousse, asservit, brime. Comment trouver le bonheur dans ce cadre? Comment continuer d'y vivre? Est-il encore possible d'y changer quelque chose? Peut-on faire renaître l'espoir dans les yeux de ces victimes qui ploient sous le joug de cet espace social?

La future initiée ne se contente pas de se lamenter sur leur sort mais s'engage à changer les choses, à exécuter sa part du contrat social que son titre à l'initiation l'oblige à accomplir, tout comme chaque individu, dans la société, se doit de porter assistance à son semblable au nom de la fraternité et de la communauté qui les unissent: c'est pourquoi elle peut prêter serment au nom de ceux et celles qui croient encore que quelque chose peut être fait en vue d'améliorer les conditions de vie dans la sphère sociale :

Nous bâtirons pour lui
Des fermes claires
Et des maisons en dur
Nous ouvrirons les livres
Et soignerons les plaies
Nous donnerons un nom
À chaque mendiant du coin
Et habillerons de basin
Les plus petits d'entre eux
Il faut savoir bâtir
Sur les ruines des cités
Savoir tracer

Les chemins de la liberté⁴⁴.

C'est le ton d'un programme social bien défini. La conviction de pouvoir améliorer le sort des membres de la société en proie à la misère, au dénuement, de leur redonner espoir en la vie et en eux-mêmes, de rétablir la justice sociale demeure le sentiment des écrivains et des écrivaines qui font de l'engagement leur cheval de bataille. *Latérite* contient ce chant d'espoir. «Il faut savoir bâtir Sur les ruines des cités» et «Savoir tracer Les chemins de la liberté», c'est en cela que réside tout l'art de l'initié et de l'écrivain qui, enhardis par leur apprentissage, deviennent tout naturellement, des hérauts des libertés sociales. Leur parcours, comme celui du combattant, n'est jamais terminé :

Il faut que tu repartes
Sur le chemin des dieux
Car tu es homme
À faire jaillir les sources⁴⁵.

L'écrivain qui, par ses textes, sème dans le champ social l'espoir, possède un pouvoir qui s'apparente à celui d'un dieu, dans la mesure où son verbe est capable de transformer l'amertume et le désespoir en possibilités d'espérance; ainsi avons-nous parlé des écrivaines qui s'investissent dans la quête d'un mieux-être social pour tous. Leur quête doit aboutir à ce chant

⁴⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 47.

d'espérance; voilà pourquoi il faut emprunter le parcours des dieux, car seules la présence et l'intervention des dieux peuvent opérer le miracle («faire jaillir des sources»).

Ces hérauts que sont les écrivaines portent l'espoir de leur société parce qu'elles sont des bâtisseurs qui posent les jalons d'un monde meilleur. Leur participation est indispensable à la restauration de l'équilibre perdu; elles sont la courroie de transmission par laquelle la joie de vivre devra s'infiltrer pour se répandre dans tous les recoins de la société :

Il faut que tu reviennes
De cette longue chevauchée
De cet exil sans fin
Au plus profond de toi
Viens boire à chaque bouche
La clameur de ton peuple
Tu as trop d'espoirs
À féconder
Trop de chaînes à éclater⁴⁶.

Les structures sociales sont telles que le combat pour un monde meilleur constitue un processus sans fin. C'est une quête perpétuelle dans laquelle celui qui s'y engage ne doit jamais se lasser de reprendre son bâton de pèlerin pour conquérir de nouveaux espaces, briser d'autres chaînes, féconder d'autres es-

46 *Ibid.*, p. 48.

poirs. L'apprentissage se poursuit car il reste encore des choses à découvrir et des êtres à consoler :

Il faudra
Continuer à parcourir les pistes
Et les chemins sans fin
Apprendre à nouveau
Le chant d'un calao
Ne plus chercher en vain
Quelques bras qui se tendent
Ou regarder sans cesse
L'ombre de nos pas⁴⁷

L'esprit des ancêtres, l'esprit du masque, les forces protectrices restent présentes, fidèles à leur promesse d'anges gardiens; ils ne se dérobent pas à leur tâche et l'initiée peut toujours leur faire confiance :

Tu auras pour t'aider
Le tam-tam parleur
Et la beauté des champs
Gorgés de soleil et de pluie⁴⁸.

Sur les pistes poussiéreuses et les chemins rocailleux du voyage initiatique, la rencontre de destinées malheureuses est inévitable. La misère, l'injustice composent la toile de fond du décor social. La recherche d'un mieux-être, la volonté de changer l'ordre ancien des choses animent les femmes qui décident d'effectuer ce voyage initiatique. Véronique Tadjou l'a fait à travers *L'atérite*. Ses consœurs également, chacune expérimentant dans son parcours, une

⁴⁷ *Ibid.*, p. 78.

⁴⁸ *Loc. cit.*

autre facette de la réalité sociale avec son lot de peines, de désillusions et de souffrances. L'harmonie avec soi d'abord et les autres ensuite s'avère nécessaire lors de l'initiation; la patience et la détermination sont également des atouts requis car l'espace temporel s'altère au cours de cette trop longue quête. Porteuses d'espérances, les femmes assignent au but final de leur quête le sceau de la vie qui rejailit de l'ombre comme le phénix renaît de ses cendres. Une fusion harmonieuse de la nature et des êtres s'observe, marqué par le doux rythme de la musique :

Là-bas, les hommes
 Vivent de mille secrets
 Et l'haleine des savanes
 Souffle le long cheminement
 Des pistes entrelacées
 Le gris du ciel est bleu
 Et la flûte qu'on entend
 Vient tout droit
 Du poro⁴⁹.

Le secret du succès de la quête réside dans la maîtrise des facteurs sociaux qui la suscitent. Identifier clairement le problème en cause et envisager les moyens de le solutionner afin de rétablir l'harmonie ébranlée constituent le fondement de la mission inscrite au coeur du processus initiatique. Les dieux veillent et accompagnent les initiés :

49 Véronique Tadjó, *op. cit.*, p. 92. Le «poro» est une cérémonie rituelle d'initiation chez les Sénoufo du nord de la Côte d'Ivoire, à Korogho.

Va au-devant du temps
 Et fais-lui tes adieux
 Si tu veux connaître ton âme
 Il faut t'allier
 Aux dieux⁵⁰.

L'acte d'écriture est souvent comparé à une parturition à cause des difficultés qu'il comporte. La douleur d'écrire et l'angoisse de la page blanche conduisent à établir des parallèles entre ces deux états. Tout ce processus comporte dans son essence une expérience certaine de la douleur. Bernadette Sano a choisi pour son premier recueil un titre qui évoque cette expérience. *Parturition* nous ouvre à ce domaine de la souffrance féminine et somme toute humaine. Son second recueil, *Quote-Part*, sans en faire la thématique principale, en rend également compte. Nous le citerons à l'occasion.

II. 2. 3. *Parturition* : l'expérience de la douleur

Sous-titré *Vaines douleurs - fureur vaine*, *Parturition* évoque une double douleur : celle des femmes mais également celle de toute la société dont le quotidien constitue une lutte pour la survie. Cette douleur, la poétesse la découvre à tous les niveaux de la vie sociale, chez tous les membres de la sphère sociale, à des degrés divers : sur les traits de la femme en couches, sur ceux du paysan qui trime sur une terre ingrate et aride, sur ceux défigurés de la fillette :

Je voulais simplement dire
 Mon peuple

⁵⁰ *Ibid.*, p 93.

Faire mien le gamin tout nu
 Au ventre bombé par la malnutrition
 Mien le gamin en haillons
 Trainant dans la poussière des rues
 La peau du visage si blanchie par l'harmattan
 Tendrant aux passants une boîte de tomate vide
 En guise de sébile
 Mien, le vieil homme au talon crevassé
 À même le sol sec.
 Tirant et tirant encore la daba sur le sol sec.
 Mienne, l'épouse pilant le mil pour la pâte du soir,
 Pilant les feuilles de baobab sèches pour la sauce du soir
 Et je quête en vain un goût de viande dans cette sauce.
 Mienne, la triste cohorte de femmes
 Vers un point d'eau lointain, incertain;
 Et sur leurs lèvres desséchées, un chant se meurt doucement
 Mienne, la femme au ventre mûr revenant du champ :
 Elle porte sur la tête un fagot de bois énorme
 Et dans son dos le babil du bébé de l'an dernier.
 Je voulais simplement dire
 Mon peuple
 Faire mienne la femme en couches qui s'éteint
 La science des vieilles accoucheuses a failli,
 Et les matrones du centre n'ont pu faire mieux.
 Mienne, la fillette aux yeux hagards :
 On la tient fermement, on lui écarte les jambes, brutalement
 Et le couteau, souillé déjà
 Arrache de sa gorge tendre un cri de douleur atroce!⁵¹

La douleur atroce se trouve comme tapie dans tous les recoins de l'espace social. Le quotidien en est imprégné. Lancinante, pernicieuse, on la ressent à travers tous les membres du corps social. Et la poète partage cette douleur des siens («Faire mien le gamin tout nu», «Mien le gamin en haillons»,

51 Bernadette Dao Sanou, «Le Peuple de mon pays», *Parturition*, Ouagadougou, Direction des Arts, des Spectacles et des Lettres, 1988, p. 16.

«Mien, le vieil homme au talon crevassé», «Mienne, la triste cohorte de femmes»). Nous avons déjà pu voir comment les femmes se sentaient concernées par le destin de leur société, comment elles étaient animées du désir d'œuvrer à l'essor de celle-ci. La poétesse communit ainsi aux souffrances de son peuple et toute sa préoccupation est centrée sur ce dernier. Comme une prière, elle fait connaître son intention («Je voulais simplement dire Mon peuple»); rien d'autre! Dire son peuple, dire ses malheurs, sa soif de vie, ses combats, voilà ce à quoi elle et ses consœurs se sentent portées. La répétition inlassable des possessifs «Mon», «Mien, Mienne» témoigne de ce désir profond de fusion totale avec ce peuple. Les possessifs «Mien», «Mienne» reviennent 8 fois dans cet extrait. C'est une peinture sociale complète qui décrit bien le sort de chaque catégorie que ce soit celle des enfants, des femmes, ou des vieillards; ces catégories sociales partagent un destin commun, celui de la douleur, de la pauvreté. Elles demeurent les plus touchées par le fléau de la pauvreté notamment. L'image des enfants de la rue réduits à la mendicité reste atroce («le gamin tout nu Au ventre bombé par la malnutrition», «le gamin en haillons Trainant dans la poussière des rues [...] Tendant aux passants une boîte de tomate vide En guise de sébile»). Que dire du sort de la petite fille soumise au rite cruel de l'excision? («la fillette aux yeux hagards : On la tient fermement, on lui écarte les jambes, brutalement Et le couteau, souillé déjà Arrache de sa gorge tendre

un cri de douleur atroce»). Que dire de celui des femmes elles-mêmes? Leur situation, malgré les discours, ne s'est pas beaucoup améliorée («l'épouse pilant le mil pour la pâte du soir, Pilant les feuilles de baobab sèches pour la sauce du soir», «la triste cohorte de femmes Vers un point d'eau lointain, incertain», «la femme au ventre mûr revenant du champ : Elle porte dans son dos le babil du bébé de l'an dernier», «la femme en couches qui s'éteint»). Le rythme du poème est saccadé et marqué par plusieurs procédés : allitérations en «m» (mon, mien, gamin, mal, malnutrition, même), en «s» (sur le sol sec, sauce du soir, sur leurs lèvres desséchées, se meurt doucement), en «p» (l'épouse pilant pour la pâte pilant pour), en «d et b» (de bois, dans son dos le babil du bébé de l'an dernier); les expressions imagées dérivant de l'oralité (la femme au ventre mûr); les rimes («lointain, incertain»), les répétitions («je voulais simplement dire Mon peuple», «Faire mien», «Mien le gamin», «Mienne la femme»).

Cette douleur qu'est la parturition évoque bien celle qui touche le peuple et dont la cruauté révoltante ne peut qu'accroître la souffrance de ne pouvoir intervenir pour changer les situations. Le sentiment d'impuissance face aux drames est aussi douloureux que l'expérience de la douleur elle-même. L'impuissance peut se changer en culpabilité quand on sait que l'écrivain militant interprète sa fonction sociale comme une mission à accomplir, un devoir à remplir à tout prix; et lorsque, dans certaines situations, celui-ci est dépassé par

les événements, il se sent coupable d'avoir échoué, coupable d'avoir raté sa mission. La détermination à se battre pour améliorer un tant soit peu les choses se fait alors plus vive, plus farouche :

Mon doux pays au sol sec qui me fend le talon
 [...]

 Il coule de mes yeux pour toi
 Des larmes de couleur écarlate
 Et leur goût a le goût du sang aussi
 Le sang qui nous lie toi et moi
 Le sang de ton peuple usé
 Et ton peuple s'éreinte chaque jour davantage
 Sur ton sol sec qui me fend le coeur
 Je suis en quête pour toi
 Quête d'une main qui tienne fermement ton drapeau
 Dans la bonne direction
 Quête d'une main qui puisse ramollir ton sol sec⁵²

C'est un hymne d'amour à ce peuple que les écrivaines portent qui jaillit comme d'une source. Cet amour a les accents et la couleur de la passion («Il coule de mes yeux pour toi Des larmes de couleur écarlate») ranimée par l'effet de gradation («Et leur goût a le goût du sang aussi Le sang qui nous lie toi et moi Le sang de ton peuple usé»). La quête des poétesses pour leur peuple s'inscrit dans une totale communion avec lui. Solidaires des opprimés, sensibles à l'injustice sociale, elles partagent ses détresses et se sentent pleinement concernées par son devenir qu'elles portent comme une quête douloureuse («Et

⁵² *Ibid.*, pp. 16-17 («Le Peuple de mon pays»).

ton peuple s'èreinte chaque jour davantage Sur ton sol sec qui me fend le coeur
Je suis en quête pour toi»). La communion avec le peuple permet à l'écrivain
de ressentir dans sa chair toutes ses souffrances. La fusion peut se percevoir
lors de cet échange où son statut ne fait pas de lui le guide mais plutôt celui qui
suit la voie qu'éclaire le triste sourire de son peuple; tout au long de son chemi-
nement, il aura à l'esprit ce triste sourire, ces yeux hagards; il ressent avec le
peuple sa douleur, ses drames, ses malheurs. Cette vision de la fonction so-
ciale de l'écrivain militant peut donner l'image extérieure d'une personne deta-
chée du peuple, qui se fait vigile ou guide; une telle perception, dans le con-
texte qui nous concerne, serait fausse, étant donné que l'écrivain militant puise
sa force au sein de cette communauté d'individus à laquelle il se sent lié et avec
laquelle il partage une même destinée, une même aspiration au bonheur, à un
mieux-être social. C'est un pacte social tacite dans lequel chaque partie sait
pouvoir compter sur l'autre en cas de nécessité. La communion d'esprit avec
ce peuple se veut totale, complète. Il ne peut accomplir sa tâche sans l'aide des
autres membres de la composante sociale. Il essaiera certes de faire sa part du
contrat social mais en comptant sur la participation active de ses compatriotes.
Lorsque cette participation fait défaut, le ton du désespoir l'envahit :

C'est cela que je ferai
Pour mon pays
[...]

Mais mon peuple baisse les bras...!⁵³

La construction d'un espace social viable pour tous requiert la participation active de tout le monde. Chaque membre, à son niveau, participe à l'édification de la cité. Les défis sont énormes, les espoirs, immenses. Comblé tous ces espoirs, voilà la nature de la clause du contrat qui lie l'écrivain à sa société. Il n'aura de cesse de chercher à le remplir, même si cela nécessitera plusieurs essais. Il ne se lassera jamais d'insister jusqu'à ce qu'il atteigne son objectif. Sa supplique se fera à l'image de sa société, lente, longue et douloureuse :

Je voulais simplement dire
 «Mon peuple»
 Mienne aussi et mienne surtout
 Cette foule, cette masse
 Autour du cousin Mogoba
 Et sur tous les visages la même anxiété douloureuse
 Mienne, cette femme, là-bas, au fond de la cour;
 Elle frotte de ses mains le dos de la marmite sale
 Et ses mains ont l'écaillé du dos de la marmite
 On la hèle, on lui apprend qu'à la ville
 Son fils est élu député
 Elle dit : «Dépité?»
 Et s'en réjouit si peu que mon coeur se glace...
 Je voulais simplement dire
 «Mon peuple»
 Miens tous ces regards a-vides [*sic*] autour du cousin Mogoba⁵⁴

53 *Ibid.*, p. 14 («Question angoissante»).

54 *Ibid.*, p. 24 («La Lettre»).

L'image de la parturition constitue un double symbole, celui d'un malaise social qui se dit en termes d'être et d'avoir («Cette foule, cette masse Autour du cousin Mogoba Et sur tous les visages la même anxiété douloureuse», «tous ces regards a-vides [*sic*] autour du cousin Mogoba»). Racontée comme un conte, l'histoire du peuple que les femmes portent en elles est pourtant un drame qui se joue au quotidien, dans le même décor, avec les mêmes acteurs et les même spectateurs.

L'assurance de la victoire finale accompagne la marche de l'écrivain et de son peuple. La persévérance face à l'adversité et la ténacité à continuer le combat résident dans cette force que constitue leur union. Main dans la main, chaque pas dans la douleur se fait moins lourd et devient un pas d'espoir vers la liberté. L'union des deux semble parfaite: ils communient aux mêmes angoisses, aux mêmes espoirs. La lutte contre le morne quotidien pour des lendemains meilleurs demeure le leitmotiv; le plan d'action est tracé, mais l'espace des urgences se prolonge, interminable. La préoccupation de l'écrivain se fixera donc sur ces urgences plus importantes que l'expérimentation formelle. Sa poétique sera une requête polie, exprimée comme une excuse :

Que ma voix ne vous lasse point...
 Cherchez ma poésie
 Ailleurs que dans le jeu de mots savants
 Ailleurs que dans l'image éclatante
 Et si bien trouvée!
 Cherchez ma poésie

Dans le marché central, dans la rue
 Et dans les yeux ternes
 Du gamin affamé
 Mais surtout, mais par dessus-tout :
 Que ma voix ne vous lasse point⁵⁵ ...

La voix faiblie par la douleur nous parvient suppliante, implorante. L'expérience commune de la douleur renforce les liens sociaux, élargit l'espace social où s'entremêlent divers enjeux. L'option, clairement définie, se penche du côté de ceux qui cohabitent chaque jour avec cette douleur («Cherchez ma poésie Dans le marché central, dans la rue Et dans les yeux ternes Du gamin affamé»). L'esthétique ainsi élaborée ne se trouve pas là où on serait tenté de la chercher («Cherchez ma poésie Ailleurs que dans le jeu de mots savants Ailleurs que dans l'image éclatante Et si bien trouvée»); elle est plutôt inscrite au cœur du drame quotidien; et dans ce contexte, les écrivaines ressentent le besoin de répéter sans se lasser, d'insister pour éveiller un intérêt qui pourrait aider à atténuer la souffrance à défaut de la faire disparaître. Voilà pourquoi la répétition est si récurrente dans leurs textes et qu'elles demandent, comme pour s'en excuser, qu'on les écoute («Que ma voix ne vous lasse point...»); «Mais surtout, mais par-dessus tout : Que ma voix ne vous lasse point»).

La plume qui permet en effet à l'écrivain de traduire cette douleur en mots, de donner forme aux maux pour mieux les extirper de cet espace social,

55 *Ibid.*, p. 13 («Excuse»).

est perçue comme une arme véritable. L'arme du combat diffère mais importe peu. L'essentiel se situe dans l'acte posé, dans la pierre apportée au chantier. La foi en cette arme apparaît grande et forte. La conviction quant à son puissant effet ne fait l'ombre d'aucun doute :

Peu importe l'arme du combat
 Je veux ma plume aussi acérée
 Que la lance du guerrier sur le champ de bataille
 Je la veux aussi percutante
 Que la balle du soldat au front⁵⁶

Ce «militantisme» pourrait faire sourire mais pas dans le contexte qui nous concerne où, sans être automatique, la plume n'en est pas moins une arme qui a contribué à changer bien des choses sur le plan sociopolitique, et qui, encore aujourd'hui, se révèle comme la seule arme disponible et efficace. Le fait que dans la plupart des pays africains, les écrivains soient considérés avec suspicion par les régimes politiques est assez révélateur de l'effet que suscite l'usage de la plume.

L'expérience de la douleur dévoilée à travers *Parturition* se continue à d'autres échelles, sur d'autres fronts, car la douleur domine le quotidien et y est inscrite comme un programme inévitable :

J'arrête
 Mais mon pays, lui, continue, morne, lent et
 Douloureux
 J'arrête

⁵⁶ *Ibid.*, p. 28 («Appel»).

Mais ma hargne, elle, persiste
 Et ne me quitte pas
 Mais mon corps reste lourd
 Et les larmes de mes yeux s'écoulent,
 Gouttes de sang amer, flux et reflux
 Sur mon peuple et mon pays⁵⁷

Rythme monotone, cadence lente et douloureuse à l'image de ce pays, la marche s'avère très rude. Faite d'arrêts et de reprises, l'évolution de la quête a tendance à stagner à cause de la douleur et de la tristesse qui tapissent les recoins de l'univers social et lui impriment leurs marques («Les larmes de mes yeux s'écoulent, Gouttes de sang amer, flux et reflux Sur mon peuple et mon pays»).

Cette tristesse ambiante se révèle contagieuse. C'est comme si Bernadette Sanou avait passé le relais à sa jeune compatriote qui nous introduit dans un univers où les larmes continuent de couler amèrement, longuement.

II. 2. 4. *Les Tombes qui pleurent* : prolongement de l'expérience de la douleur

L'espace de la parturition de Bernadette Sanou se prolonge dans le recueil de Pierrette Kanzié dont le titre suffit à nous indiquer le ton. L'image des

⁵⁷ *Ibid.*, p. 38 («Halte»).

tombes qui pleurent est saisissante et révèle la tristesse qui enveloppe tout le recueil. Il s'ouvre sur un sentiment de profonde détresse :

Femme!
 O femme!
 Le monde,
 Le monde est petit,
 Pour contenir les larmes,
 Des larmes mémorables,
 Des larmes d'outre-tombe.
 Vivre,
 C'est mourir.
 Mourir, c'est
 Revivre, une vie nouvelle⁵⁸.

Le contexte autour duquel se déploie le recueil se trouve marqué par la douleur. La répétition lente, à peine murmurée («Femme!» O femme! Le monde, Le monde est petit») témoigne de l'acuité de la douleur qui étreint, étouffe et donne au poème entier un air de longue plainte. La personne éplorée a du mal, de la peine à laisser sortir d'elle ces mots; c'est comme si elle n'y parvenait qu'au prix de mille efforts. Les pleurs l'envahissent, et comme un torrent, s'écoulent abondamment («Le monde est petit Pour contenir les larmes, Des larmes mémorables, Des larmes d'outre-tombe»). Cette amplification suggère le sentiment de tristesse qui règne au sein de ce cadre; sentiment qui conduit à un fatalisme épouvantable que fait ressortir «Vivre, c'est mourir.

58 Pierrette Sandra Kanzié, *Les Tombes qui pleurent*, Ouagadougou, Imprimerie nouvelle du centre, 1987, p. 6.

Mourir, C'est revivre». Tout autour inspire la peur; l'atmosphère qui s'en dégage est lugubre, sinistre :

Il est minuit.
L'oiseau de nuit chante.
Les tombes,
Des tombes juvéniles pleurent.
Les temps sont tristes⁵⁹.

Une peine immense se dégage de chaque vers. Les présages l'annoncent («Il est minuit L'oiseau de nuit chante»). L'allitération («Les tombes, Des tombes [...] Les temps sont tristes»), l'hypallage («Des tombes juvéniles pleurent» «Les temps sont tristes») ainsi que le retour alterné du défini et de l'indéfini (Les, Des, Les) ajouté à l'insistance («Les tombes Des tombes juvéniles pleurent») précisent l'objet de la peine. Les larmes baignent et ruissellent sans cesse. Tel un leitmotiv, un triste refrain rythme ce poème d'un seul souffle, dit comme une très longue incantation, en alternance avec un second refrain tout aussi morose :

Les tombes
Des tombes juvéniles pleurent;
Les temps sont tristes
Le glas des mondes sonne;

Écoutez la voix
La voix du silence.
L'écho gronde.

⁵⁹ *Loc. cit.*

L'écho lugubre
Des ténèbres grondent⁶⁰.

Ces deux refrains qui alternent sans cesse amplifient et répandent le son d'une bien triste musique, celle du silence et de l'effroi («Écoutez la voix La voix du silence. L'écho gronde. L'écho lugubre des ténèbres gronde»). La répétition insistante de ces refrains traduit l'émotion forte qui habite l'être souffrant.

La conscience de l'impuissance face à la mort crée un tel sentiment de découragement que la personne éplorée se convainc que la vie équivaut à la mort; vivre, ce n'est rien d'autre que mourir. Une lucur d'espoir semble jaillir et l'habiter, qui lui fait percevoir la mort comme une nouvelle vie. En réalité, cette espérance en la vie nouvelle après la mort cache un désespoir sans nom. C'est un univers morne, déprimant, fait de pleurs incessants. Des larmes, encore des larmes, rien que des larmes, la vie se résume à cela.

Les pleurs constituent un élément de la vie mais lorsque la vie ne devient que pleurs, la lassitude et le pessimisme planent tout autour. Le recueil demeure ainsi parsemé de notes tristes où perce un pessimisme qui donne des frissons :

⁶⁰ Ces strophes reviennent toutes les deux pages de manière alternée, du début à la fin du recueil.

Il est des âmes qui rient,
 Il est des âmes qui pleurent.
 Et celles qui rient
 Sont celles qui pleurent.
 Voyageurs
 Des temps nouveaux,
 Les mondes
 Sont faits pour mourir;
 Riez avec la mort,
 Pleurez avec la vie.
 L'oiseau de nuit chante;
 La voix du désespoir parle;
 Les vies appellent la mort;
 On vit pour pleurer
 On naît pour pleurer;
 On meurt pour pleurer
 Les souffles nocturnes
 Caressent les visages endoloris;
 Tout s'éteint;
 Tout s'éteint;
 Sur les voies de ces mondes,
 Les tombes,
 Des tombes juvéniles pleurent;
 Les temps sont tristes,
 Le glas des mondes sonne⁶¹ ;

Plus rien ne vit, tout s'éteint à petit feu sous le coup du chagrin. Au début, une certaine logique semble déterminer la vie («Il est des âmes qui rient. Il est des âmes qui pleurent»). Ainsi va le quotidien : certains rient, d'autres pleurent. Puis, tout à coup, la contradiction s'installe («Et celles qui rient sont celles qui pleurent»). L'antithèse révèle qu'un élément nouveau a renversé l'ordre habi-

61 *Ibid.*, pp. 36-38.

tuel et instauré une autre logique; c'est le chagrin, la douleur de la perte d'un être cher qui peut justifier un tel renversement et susciter ce sentiment de désespoir («Voyageurs Des temps nouveaux, Les mondes sont faits pour mourir»). Si l'espérance de vivre n'existe plus, rien ne peut sembler normal, le sarcasme devient alors l'unique langage possible («Riez avec la mort, Pleurez avec la vie», «Les vies appellent la mort») et le désespoir, comme un trou béant, se présente («On vit pour pleurer On naît pour pleurer On meurt pour pleurer»). Tout le processus du parcours de la vie à la mort n'est plus balisé que par les pleurs incessants, continus; rien ne peut survivre, tout sombre («Les souffles nocturnes Caressent les visages endoloris Tout s'éteint; Tout s'éteint»). La construction d'abord symétrique des vers («Il est des âmes qui rient, Il est des âmes qui pleurent»), puis le changement brutal de cette harmonie formelle en une confusion serene, comme allant de soi («Et celles qui rient Sont celles qui pleurent») est révélateur du trouble profond qu'a semé la douleur dans l'esprit de la personne affectée par la mort. Dans de telles circonstances, il n'y a plus rien qui vaille; l'espace humain étant perturbé par la tristesse, tout devient possible; l'espérance enseignée par la religion et les croyances traditionnelles selon lesquelles la mort est un simple changement de contrée, deviennent, elles aussi, désuètes et dénuées de toute signification. Seul le désespoir emplît l'horizon de son voile effroyable («La voix du désespoir parle») et l'absurdité,

telle une déesse maléfique, règne en maîtresse absolue («Riez avec la mort. Pleurez avec la vie»).

À l'annonce d'un décès, la réaction première est l'incrédulité. On a du mal à croire qu'un tel malheur ait pu s'abattre sur nous; on refuse de l'admettre, on pense à une mauvaise plaisanterie, puis, on doit se rendre à l'évidence que l'irréversible s'est effectivement produit. La cruelle réalité, telle un tentacule, s'impose. Même si cela doit nous prendre du temps, on finira par admettre notre impuissance face à l'implacable destin :

Mort!
 O mort!
 J'admets
 Ton omni-potence [*sic*].
 Ta viabilité
 Ta virilité
 Les tombes,
 Des tombes juvéniles pleurent.
 Les temps sont tristes.
 Le glas des mondes sonne.
 Les rideaux des vies,
 Sont couleur-caméléon [*sic*].
 Les feuilles verdissent.
 Les fleurs prennent
 Un teint merveilleux.
 Mais,
 L'arbre de vie,
 L'arbre de vie,
 Est court⁶².

62 *Ibid.*, pp 11-12.

La reconnaissance de cette impuissance n'atténue pas pour autant le sentiment de désespoir même si la réalité de l'alternance des facteurs s'impose à l'esprit («Les rideaux des vie, Sont couleur-caméléon [*sic*]»); ce que la personne éplorée retient, ce qui l'obnubile, c'est tout simplement sa vive douleur et le constat de son impuissance («Mais L'arbre de vie, L'arbre de vie Est court»). La mort rôde partout; elle est tellement présente qu'elle semble acquérir les qualités de la vie («J'admets Ton omni-potence [*sic*], Ta viabilité Ta virilité»); au lieu d'être décrite sous les traits de l'absence, de l'inertie, elle apparaît maintenant revêtue de ceux de la durée («Ta viabilité»), de l'énergie, de la fermeté («Ta virilité»); ce contraste permet de mettre en relief le joug de sa présence. L'emprise du malheur se révèle tellement forte qu'on la sent omniprésente. C'est comme si tout prenait forme dans ce moule de la souffrance, comme si rien d'autre n'existait :

Mes larmes seront continues
 Comme l'averse.
 Mes yeux
 Demeurent tristes.
 Vois-tu, fils
 Le destin
 Est une somme de malheurs;
 La vie,
 Un voyage dans des larmes;
 On ne sent
 Que le malheur,
 Le malheur
 Qui oppresse;
 On ne voit

Que des âmes
 Des âmes
 Enveloppées de douleurs.
 On ne voit
 Que des larmes,
 Des larmes
 Qui maudissent,
 Des larmes qui tuent⁶³.

Le ruissellement des larmes s'apparente à la pluie qui tombe abondamment sans prévenir; ces larmes sont comme le torrent qui emporte tout («Mes larmes seront continues Comme l'averse», «La vie, Un voyage dans les larmes», «On ne voit Que des larmes, Des larmes Qui maudissent, Des larmes qui tuent»). Répété cinq fois, le lexème «larmes» est présent de façon allusive dans tout cet extrait («Mes yeux Demeurent tristes», «Le destin Est une somme de malheurs», «On ne sent Que le malheur», «Le malheur Qui oppresse», «Des âmes Enveloppées de douleurs») et traduit cette douleur intense, ce malheur qui semble avoir élu domicile au sein de ce milieu social («On ne voit Que des âmes Des âmes Enveloppées de douleurs»). Nous sommes dans un univers sens dessus dessous où les voix se taisent et où le silence parle. L'ordre établi est renversé; tout fonctionne à l'envers. En fait, quand la douleur investit les lieux, plus rien n'a d'importance :

Les morts chantent,
 Dans leur antre de solitude,

63 *Ibid.*, pp. 26-28.

Dans leur antre lugubre.
 Les jours sont macabres.
 Écoutez la voix,
 La voix du silence.
 L'écho gronde,
 L'écho lugubre
 Des ténèbres gronde.
 Les bouches n'ont plus de voix.
 Les rires saignent
 Les vies sont en sursis⁶⁴ .

Dans une structure sociale qui célèbre le culte des morts et auxquels on voue un grand respect, les pratiques culturelles à leur égard peuvent surprendre le regard extérieur qui n'y verra que paganisme et naïvetés. Les croyances millénaires, profondément ancrées au sein de ces sociétés traditionnelles, veulent que les morts ne soient pas morts comme le réitère le poème de Birago Diop, «Souffles» :

Écoute plus souvent
 les choses que les êtres.
 La voix du feu s'entend,
 entends la voix de l'eau,
 écoute dans le vent
 le buisson en sanglots.
 C'est le souffle des ancêtres,
 le souffle des ancêtres morts,
 qui ne sont pas partis,
 qui ne sont pas sous terre,
 qui ne sont pas morts⁶⁵ .

64 *Ibid.*, p. 9.

65 «Souffles», *Leurres et lueurs, Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*. Paris, Presses universitaires de France, 1948. pp. 144-145.

C'est ainsi que nous retrouvons, dans *Les Tombes qui pleurent*, des dialogues entre une mère éplorée et son fils, parti pour le voyage éternel :

Fils!
 O Fils!
 Cesse
 Les sanglots.
 Les morts,
 Ne pleurent plus.
 Les âmes sont en deuil!
 Va!
 Va!
 Ma réponse,
 Je te rejoindrai.
 Entends l'au revoir des coeurs,
 Des coeurs qui souffrent⁶⁶ .

O femme!
 Si tu pars,
 Si tu pars
 Dans le lointain pays,
 Tends-moi les bras,
 Tes bras maternels⁶⁷ .

L'échange entre la mère et le fils laisse transparaître un besoin de consolation réciproque. Habituellement, ce sont les vivants qui pleurent et qui ont besoin d'être consolés. Au sein de cet espace où l'ordre est inversé, où les morts ne sont pas morts, les vivants peuvent consoler les morts. Considérés comme une courroie de transmission entre le monde des vivants et ceux des ancêtres, les morts ont la tâche d'établir la communication entre ces deux mondes :

66 Pierrette Kanzić, *op. cit.*, pp. 10-11.

67 *Ibid.*, pp. 18-19.

Fils!
 O Fils!
 Cesse
 Tes sanglots.
 Les Morts
 Ne pleurent plus.
 Dis aux ancêtres,
 La mort est dans la vie⁶⁸.

La réponse de la mère à l'appel du fils qui n'a pas savouré assez la douceur des bras maternels, parce qu'il est mort trop jeune, se fait sans hésitation («Ma réponse, Je te rejoindrai»). La foi en l'éventualité d'une rencontre avec ceux qui sont partis anime les vivants qui imaginent cet au-delà comme le lieu de la paix éternelle. Le fils rassure la mère par l'assurance d'une telle rencontre :

Femme!
 O Femme!
 Le monde,
 Le monde est petit
 Pour
 Contenir les larmes.
 Tes larmes de déçue.
 Des larmes d'outre-tombe.
 Les pleurs d'aujourd'hui
 Ne seront pas
 Les pleurs de demain.
 Un jour
 Tu verras ton fils⁶⁹

Cet appel incantatoire («Femme! O Femme! Fils O Fils!») renforce le caractère pathétique de la situation et laisse s'insinuer un doute quant à la ren-

68 *Ibid.*, p. 19.

69 *Ibid.*, pp. 21-22.

contre entre la mère et le fils. Les pleurs actuels se transformeront-ils en joie demain («Les pleurs d'aujourd'hui Ne seront pas Les pleurs de demain») ou seront-ils encore plus amers? L'au-delà mythique et idyllique qu'on se représente permet de se consoler de sa peine. Se convaincre que là-bas serait meilleur qu'ici-bas aide à se créer une diversion, à détourner la douleur, à la reporter, à essayer de l'ignorer :

Fils!
 O Fils!
 Cesse tes sanglots
 Les morts ne pleurent plus:
 Va!
 Va sans regret!
 La vie
 N'est que rêve;
 Le bonheur
 N'est que mirage;
 Va revivre
 La vie de la mort;
 Je déposerai sur ta tombe
 Un bouquet
 De feuilles noires,
 Ni blanches,
 Ni roses,
 Je déposerai sur ta tombe
 Un bouquet
 De feuilles noires⁷⁰ .

Croire que la mort est finalement plus heureuse que la vie («Va sans regret! La vie N'est que rêve Le bonheur N'est que mirage») n'est qu'un subter-

70 *Ibid.*, pp. 25-26.

fuge pour noyer la douleur tenace («Je déposerai sur ta tombe Un bouquet De feuilles noires»); cette fausse foi en la «vie de la mort» constitue en réalité une dérision («Va revivre La vie de la mort»). Lorsque les morts cohabitent harmonieusement avec les vivants et continuent de régir les croyances religieuses, ils ont voix au chapitre plus que les vivants eux-mêmes :

Mort!
 O mort
 Les morts diront
 Leur dernier mot
 [...]
 Dis tes apothegmes
 O coeur loquace,
 D'une voix
 D'une voix limpide et pure⁷¹

L'apostrophe paraît d'autant plus absurde à première vue qu'elle interpelle une absence («Mort! O mort») qui, pourtant, n'en est moins pas moins présente aux yeux de la personne qui croit en sa manifestation («Les morts diront Leur dernier mot Dis tes apothegmes O coeur loquace»). C'est la symbolique d'un mode de vie qui transparaît à travers cet humour plutôt macabre. Devant l'adversité quotidienne contre laquelle les forces humaines sont bien impuissantes, le recours à la dérision apparaît comme une thérapie pour ne pas sombrer dans la folie. On invoque les ancêtres comme protecteurs lors des cérémonies rituelles ou simplement au milieu du quotidien, parce qu'on les croit

71 *Ibid.*, pp. 28-29.

capables d'intercéder dans l'au-delà et de préparer la place pour ceux qui n'y sont pas encore :

Ancêtres,
Accueillez cette âme,
Accueillez cette jeune âme⁷² ;

Le dialogue entre les vivants et les morts se poursuit au-delà de la séparation physique. Les coeurs unis le demeurent, au-delà de la mort. Ces liens dépassent ceux de la mort et les brisent totalement :

Femme!
O Femme!
Coeur solitaire
Au milieu
Des images brisées,
Console
Console-moi;
Je consolerais
Dans ces heures et tourmentes
Sur la tombe
De l'innocence;
Tu sais
L'endurance
Est la réponse à la vie⁷³ .

Fils!
O Fils!
Cesse tes sanglots
Les morts ne pleurent plus;
Dors,
Dors en paix;
Demain sera meilleur
Pour les coeurs essoufflés,

72 *Ibid.*, p. 35.

73 *Ibid.*, pp. 45-46.

Un paradis,
Pour les âmes de l'enfer⁷⁴ ;

La consolation devient réciproque («Femme! O Femme! Console Console-moi
Je consolerais Dans ces heures et tourmentes Sur la tombe De l'innocence»,
«Fils! O fils! Dors, Dors en paix») mais elle n'atténue pas la douleur, malgré la
promesse d'un lendemain meilleur et la voix de la sagesse («Demain sera
meilleur Pour les coeurs essouffés, Un paradis, Pour les âmes de l'enfer»,
«L'endurance Est la réponse à la vie»); car, entre la mère et le fils, le pacte
d'amour se veut éternel. Ainsi, quand la mort s'interpose, une rage folle envahit
la mère dépossédée, qui, impuissante, n'a que la révolte comme langage. Des
entrailles monte alors une sourde plainte, insaisissable, poignante, mais
vaine :

Départ!
O pur départ!
Mais pourquoi donc
Séparer les coeurs
Déjà liés du sang maternel?
Pourquoi?
Mais pourquoi donc
Briser les cordons ombilicaux?
Alors, berce,
Berce mon âme
Par la chanson de l'oubli,
Dans l'empire de la peur,
Dans l'antre de l'angoisse.
Vie!
O vie!

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 45-47.

Demain sera mon calvaire⁷⁵ ;

À ces questions sans réponses possibles, même posées avec la plus grande insistance («Mais pourquoi donc Séparer les coeurs Déjà liés du sang maternel? Pourquoi? Mais pourquoi donc Briser les cordons ombilicaux?»), c'est la résignation qui finit par s'imposer («Alors, berce, Berce mon âme Par la chanson de l'oubli»); cependant, l'oubli ne devient jamais total; on vit avec la douleur, on apprend à l'appivoiser mais l'existence ne pourra plus jamais être la même, car les morsures du souvenir ressurgiront toujours («Demain sera mon calvaire»).

Le vide qui se présente dans de telles circonstances inspire souvent un profond sentiment d'amertume, de désespoir, de révolte. Surgissent alors des paroles empreintes de frustration et de douleur vive où la lassitude, telle une massue, s'abat de tout son poids :

Vie!
O vie!
[...]
Seras-tu toujours
La digne compagne
De la mort ou son ennemie?
En ton sein reposent
Des coeurs de tristesse,
Des voix sans voix.
Ma réponse,
Je te rejoindrai
Sans regret

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 53-54.

O fils!
 Écoute le chant,
 Le chant des agonisants
 [...]
 Combattre les tares de ces mondes,
 Est des pensées,
 Mais la réalité
 Est hors de l'humain⁷⁶

Après avoir interpellé sans succès la mort, et s'être confrontée aux questions impossibles, la personne éprouvée se tourne vers la vie, mais l'amertume donne à sa voix les douloureux accents de l'invective et de la colère («Vie! O vie! [...] Seras-tu toujours La digne compagne De la mort ou son ennemie? En ton sein reposent Des coeurs de tristesse, Des voix sans voix»). Face à son échec, elle s'effondre sous le poids de la déception et se laisse tout entière gagner par le pessimisme («Combattre les tares de ces mondes, Est des pensées, Mais la réalité Est hors de l'humain»). Quand la lassitude occupe les lieux, la tristesse est envahissante. Le contraste de la vie qui alterne des séquences joyeuses et douloureuses d'un même chant, demeure difficile à supporter. Lorsque les forces manquent, l'espoir aussi s'amenuise et le fardeau se fait pesant. Seules les notes moroses de la mélancolie s'égrènent, au rythme de la douleur lancinante :

La vie chante;
 Les tombes
 Des tombes juvéniles pleurent;
 Les temps sont tristes

76 *Ibid.*, pp. 54-56.

Le glas des mondes sonne;
 Fils de la douleur
 Fils des peines
 Martyre des temps passés
 Va!
 Va sans regret!
 Les temps
 Planteront des jacinthes
 Sur ta tombe:
 Fils,
 Fils,
 La terre préserve
 Les tombes qui pleurent⁷⁷.

La quête identitaire et l'expérience de la douleur nous ont ouvert les portes d'un univers où la souffrance, les larmes et la tristesse hantent le quotidien. Reflets d'une meurtrissure sociale profonde, ces expériences illustrent le parcours paradoxal qu'est la vie elle-même, faite de contrastes, d'oppositions, de hauts et de bas. Si la douleur domine, les instants fugaces de bonheur existent aussi. L'amour et la joie transpercent parfois les murs de la détresse.

Kiné Kirama Fall, à travers ses deux recueils, *Chants de la rivière fraîche* et *Les Élans de grâce*, se présente comme la poétesse de l'amour. Sa poésie, comme une prière, constitue une exhortation à la paix, formulée à l'égard de ses concitoyens, de son continent, de l'humanité.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 60-61.

II. 2. 5. Poésie de l'amour et poésie religieuse :

une thématique nouvelle

La poésie africaine sub-saharienne n'a que très rarement effleuré les thèmes de l'amour et de la religion. Ces thèmes ont été perçus à tort ou à raison comme impropres à exprimer la rage et la révolte émanant du contexte de servitude que constitua l'époque de la colonisation. Cette tendance se justifie par l'option militante de cette littérature, c'est-à-dire l'engagement, adoptée dès les origines .

D'abord en ce qui concerne l'amour, il faut spécifier que le critique congolais Makouta Mboukou distingue l'amour du pays natal, l'amour du prochain et l'amour sensuel⁷⁸ qu'il appelle «la poésie profane sentimentale». Les deux premiers sont présents dans l'ensemble de la poésie africaine mais le troisième, l'amour sensuel, en est pratiquement absent; dans un contexte qui accorde la primauté à l'intérêt collectif plutôt qu'individuel, on peut donc comprendre que l'amour, en tant qu'expression d'un désir pour l'autre, soit considéré comme une affaire tout à fait personnelle, individuelle. La pudeur empêche d'extérioriser ses sentiments quand les autres sont dans l'impossibilité de les partager, parce

78 Jean-Pierre Makouta-Mboukou, *Les grands traits de la poésie négro-africaine. histoire poétiques – significations*, Abidjan, NEA, 1985, 347 p. La quatrième section de cette étude porte sur les thématiques de l'amour et de la religion (pp. 213-291).

qu'ils sont préoccupés par des soucis plus importants. Toutefois, des poètes d'avant les années d'indépendance s'y sont essayés, notamment le Malgache Rabemananjara et Senghor lui-même. Ces deux poètes de la Négritude, engagés au front et à travers leurs oeuvres, ont consacré à la thématique de l'amour sensuel, de belles pages. Ainsi Rabemananjara, dont *Cantique des Cantiques* et *Ordalies* constituent des chants d'amour à la bien-aimée :

Ma bien-aimée, à toi ma vie, à toi mon coeur
 Par quel signe, quel mot te traduire ma flamme
 Pas un seul verbe humain, pas même tous mes pleurs
 Ne sauraient exprimer les élans de mon âme
 Et toutes mes langueurs⁷⁹

Ton sein a la douceur d'une ébauche d'azur
 Mais d'où vient ce parfum dont l'arôme si pur
 nous transporte au-delà des lointaines étoiles⁸⁰

On se souviendra toujours de l'hommage de Senghor à l'adresse de la beauté de la femme noire :

Femme nue, femme noire
 vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté
 [...]
 Femme nue, femme obscure
 Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir,
 bouche qui fait lyrique ma bouche
 Savane aux horizons purs, savane qui frémit aux caresses
 ferventes du Vent d'Est⁸¹

79 Jacques Rabemananjara, *Cantique des Cantiques*, Paris, Présence Africaine, 1978, p. 43.

80 *Idem*, *Ordalies*, Paris, Présence Africaine, 1978, p. 308.

81 Léopold Sédar Senghor, «Femme noire», *Chants d'Ombre, Poèmes*, Paris, Seuil, 1984, p. 16.

David Diop a également consacré quelques poèmes à cette thématique de l'amour sensuel comme en témoignent ces extraits :

Me plaît ton regard de fauve
 Et ta bouche à la saveur de mangue
 Rama Kam
 Ton corps est le piment noir
 qui soufflette mon désir
 Quand tu passes
 La panthère est jalouse
 Du rythme chaleureux de ta hanche⁸²

Quant à la poésie religieuse, bien que le contexte africain soit considéré comme très religieux (si on tient compte de l'importance des rites religieux anciens dans les sociétés traditionnelles), elle s'avère pratiquement inexistante. D'abord, parce que les textes rituels relèvent du sacré et ne sont dits que dans un cadre bien précis; ensuite, parce que l'imposition de l'islam et du christianisme par la force et la violence a contribué à les discréditer jusque dans la conscience de nombreux Africains qui ne voient dans l'adhésion à ces religions que trahison à l'égard de l'Afrique et de ses traditions. Les exactions commises par ces religions imposées et leur complicité dans l'oppression ont renforcé la méfiance à leur endroit. Certains poètes y font référence pour dénoncer le

⁸² David Diop, «Hommage à Rama Kam beauté noire», *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 43.

message de pardon contenu dans les Saintes Écritures qui implique que les opprimés pardonnent à leurs bourreaux, pour s'insurger contre la promesse du paradis stipulant que l'on endure les souffrances ici-bas pour mériter l'éternité ou pour narguer l'existence de ce Dieu d'amour et de bonté qui a tout de même permis que des peuples en avilissent d'autres en son nom. C'est pourquoi Senghor, considéré comme le poète du pardon (à cause de son ton plus conciliateur que celui de son ami Césaire par exemple) a été souvent pris à parti. Ses prières de paix, ses exhortations au pardon n'ont pas été entendues. Le peuple refuse de suivre l'apôtre de la paix. Il n'accepte pas ce pardon venant de la victime au nom du bourreau :

Au pied de mon Afrique crucifiée depuis quatre cents ans
et pourtant respirante
Laisse-moi te dire Seigneur, sa prière de paix et de pardon
Seigneur Dieu, pardonne à l'Europe blanche!
[...]
Seigneur, parmi les nations blanches, place la France à la
droite du Père.
[...]
Oui, Seigneur, pardonne à la France qui dit bien la voie droite
et chemine par les sentiers obliques
Qui m'invite à sa table et me dit d'apporter mon pain, qui
me donne de la main droite et de la main gauche enlève
la moitié.
Oui Seigneur, pardonne à la France qui hait les occupants
et m'impose l'occupation si gravement⁸³

83 *Ibid.*, pp. 92-94 («Prière de paix»).

Tous ces facteurs expliquent la réticence à l'égard des messages religieux et partant, l'absence de la thématique religieuse dans l'ensemble de la poésie africaine sub-saharienne. Néanmoins, on trouve de rares poètes comme Kiné Kirama Fall qui évoquent Dieu et la religion sous un autre angle que la critique. Allons à la rencontre de cette disciple de l'amour et de la religion.

Chants de la rivière fraîche et *Les Élans de grâce* entremêlent habilement les deux thèmes et combinent les trois aspects de la poésie profane sentimentale, à savoir l'amour du pays natal, l'amour du prochain et l'amour sensuel. On retrouve en effet les thèmes de l'amour et de la religion dans ces deux recueils bien que le thème de l'amour domine dans *Chants de la rivière fraîche*, et celui de la religion, dans *Les Élans de grâce*. Le ton mélancolique de ces recueils fait parfois penser à la poésie nostalgique des romantiques.

a- *Chants de la rivière fraîche* : Un hymne à l'amour

Ce recueil est composé comme une suite de chants adressés soit à Dieu, soit à l'être aimé, soit à la terre natale de la poétesse. La plupart des poèmes portent le sous-titre de «chant». *Chants de la rivière fraîche* constitue en effet un hommage à la ville natale de la poète, Rufisque, dont Senghor (le préfacier du recueil) nous dit qu'il dérive du portugais «*rio fresco*», rivière fraîche. L'amour du pays natal transparaît ainsi à travers cet hommage rendu aux élé-

ments de la nature qui font sa beauté. Les poèmes «Un matin», «La forêt», «Lac de Guiers», «Le coucher du soleil», «Le lever du soleil», «Le soleil dans le coeur» et «Les étoiles brillent pour moi» l'illustrent. Le pays natal apparaît souvent comme un point d'ancrage; il demeure source d'apaisement, de référence; on l'évoque toujours avec nostalgie. Le sujet poétique clame avec force son amour pour sa terre natale :

C'est la terre
 De mon pays natal.
 Le temps de remonter
 À mes sources, à mes Ancêtres.
 Toi qui es seuil de tout commencement,
 Où repose tout ce qui demeure,
 Source de vie de tout ce qui
 Vole, vit et meurt,
 Arbres, animaux, êtres et choses
 [...]
 Mais toi, ma terre,
 Espoir de tes enfants égarés,
 Sur toi repose ma demeure.
 Garde-moi ton sein même quand je suis
 Loin de toi.
 Grâce à ta bonté, je vis
 Loin de toi, près de toi.
 Mon coeur te garde toujours⁸⁴.

Cette terre natale constitue un endroit de sécurité, parce qu'elle abrite l'esprit des ancêtres («Le temps de remonter À mes sources, à mes Ancêtres Toi qui es seuil de tout commencement Où repose tout ce qui demeure [...]).

84 Kiné Kirama Fall, «Mon Pays natal», *Chants de la rivière fraîche*, p. 55.

vole, vit et meurt») qui, comme nous venons de le voir dans le poème de Kanzié, protège les vivants: c'est donc un lieu de pèlerinage nécessaire pour retrouver l'identité perdue («Mais toi, ma terre, Espoir de tes enfants égarés»). Cette terre nourricière («Garde-moi ton sein même quand je suis Loin de toi») a la capacité de redonner vie et espoir («Grâce à ta bonté, je vis»). Le thème du retour aux sources, cantique cher aux tenants de la Négritude, ressurgit à travers le chant d'amour du «je énonciateur» à sa terre natale. L'image de la terre est récurrente à travers diverses expressions qui la représentent («mes sources», «mes ancêtres», «Toi qui es seuil de tout commencement», «toi ma demeure»). La répétition et l'apostrophe («Toi») marquent chaque vers: l'expressivité de l'oralité («Garde-moi ton sein») y est forte. Dans ce chant d'amour au pays natal, le sujet n'oublie pas son Dieu créateur, début et fin. Elle lui adresse donc sa prière :

Mon Dieu, qui êtes commencement et fin,
Pardonnez-moi les souffrances faites à ma terre.
Illuminez son visage de lumière.
Je vous implore, Seigneur,
Faites que soit florissant son cœur⁸⁵.

La terre et Dieu se rejoignent par la description précise de leur nature intrinsèque (terre = «seuil de tout commencement», Dieu aussi : «Mon Dieu,

⁸⁵ *Ibid.*, p. 56 («Mon Pays natal»).

qui êtes commencement et fin»); la terre n'est pas seulement une mère mais elle est également une divinité. La prière en faveur de la terre natale est formulée à l'adresse de Dieu comme s'il s'agissait d'une personne («Pardonnez-moi les souffrances faites à ma terre Illuminez son visage de lumière [...] Faites que soit florissant son coeur») et de fait, le sujet s'adresse à sa terre comme à un interlocuteur. La mythologie de la terre, source de vie, mère nourricière, est très vivante dans l'imaginaire collectif africain, surtout dans les milieux ruraux. là, le rapport des personnes à la terre participe d'un rituel dans lequel le respect, l'adoration même sont constants; alors, des interdits se créent et entourent tout le cosmos : tel arbre, tel ruisseau ou tel animal est réputé sacré. Cette sacralisation permettait ainsi de protéger la nature, d'éviter la coupe abusive du bois avec ses conséquences incalculables; écologistes avant le mot, ces groupes sociaux se sont donc heurtés aux politiques d'urbanisation effrénée dont les maîtres d'oeuvre ont tôt fait de rire de ces attitudes teintées, selon eux, de superstition. Aujourd'hui, la désertification très avancée devient un autre drame qui s'ajoute à la liste de ceux déjà trop nombreux qui frappent les occupants de cet espace social⁸⁶. C'est la nature de cette relation à la terre considérée comme une mère ou une déesse qui est à la base de l'idéalisation par les poètes de l'image de la femme africaine; leur imaginaire confond délibérément ainsi la

86 Kiné Kirama Fall, «Terre blessée», *Les élans de grâce*, pp 32-34.

femme et la terre-mère, l'Afrique (dans la plupart des cosmogonies africaines, la terre est représentée sous les traits d'une femme et plus précisément encore d'une mère); c'est là aussi la source du conflit qui les oppose aux femmes écrivains.

Dans l'hommage à la terre natale, Dieu n'est pas moins présent; le croyant ressent en effet sa présence à travers les éléments de la nature, à travers la misère de son prochain :

Quand au détour d'un chemin
 Quelqu'un pleure sa misère
 J'ai coutume de demander à la vie
 Pourquoi?
 Chacun promène sa solitude.
 Chacun passe
 Avec ses drames et ses magies
 Pour finir dans la poussière.
 Ah si le pouvoir d'un ange m'était donné de Dieu
 Je mettrais dans chaque coeur
 Une montagne de joie
 Dans tous les yeux
 Une lumière étincelante⁸⁷.

Ce poème au rythme binaire ressemble aux séquences alternées d'une même plainte. La première séquence débute avec le constat d'un état de fait malheureux («Quelqu'un pleure sa misère», «Chacun promène sa solitude Chacun passe Avec ses drames et ses magies») qui conduit à une issue drama-

⁸⁷ *Ibid.*, p. 14 («Un Matin»).

tique («Pour finir dans la poussière»); là également s'arrête la séquence: c'est une fin où toute renaissance apparaît impossible. Pourtant, un sursaut de vie semble se manifester («Ah!»); avec cette interjection commence la seconde séquence: cette interjection ne marque pas la surprise mais traduit le résultat d'une réflexion («si le pouvoir d'un ange m'était donné de Dieu») et se précise mieux («Je mettrais dans chaque coeur Une montagne de joie Dans tous les yeux Une lumière étincelante»). Dieu, pour le croyant, a le pouvoir de changer les pleurs en joie («Ah si le pouvoir d'un ange m'était donné de Dieu»). Mais la plume peut-elle transformer le malheur quotidien en espoir? Cette question perpétuelle hantera toujours l'esprit des hommes et des femmes qui ont choisi d'écrire au sein d'un cercle où «Chacun promène sa solitude» et où «Chacun passe Avec ses drames et ses magies Pour finir dans la poussière», en somme dans un univers où la souffrance supprime trop souvent les instants fugaces de bonheur.

Le chant de la poétesse n'est qu'amour pour son pays, pour Dieu, pour l'élu de son coeur. Elle parle à la nature comme elle l'aurait fait à l'être aimé :

Dans la brume légère,
 Au seuil du jour,
 Aujourd'hui davantage que les autres fois,
 J'avais la nostalgie de toi,
 De ton panorama de verdure, de fleurs,
 De ton parfum innocent,
 Du bleu de ton ciel.
 [...]

Je t'aime, je t'aime.
 Aujourd'hui je te le dis
 Davantage que les autres fois.
 [...]

J'ai erré longtemps dans toi, remplie de toi,
 Souillant de mes pas l'herbe tendre.
 J'écoutais la mélodie du silence,
 Partageant le même souffle, la même vie que toi.
 Devant l'arbre d'amour je me suis arrêtée.
 Il me regardait comme heureux de me voir⁸⁸.

Le sentiment de manque s'accroît en même temps que monte l'émotion que suscite la vue des lieux aimés («Aujourd'hui davantage que les autres fois, J'avais la nostalgie de toi», «J'ai erré longtemps dans toi»); l'accumulation rend bien cet état («J'avais la nostalgie de toi De ton panorama de verdure, de fleurs, De ton parfum innocent, Du bleu de ton ciel»). L'évocation des lieux de naissance du «je énonciateur» se traduit par une sorte d'extase: en parfaite osmose avec cette nature dont elle porte le parfum et les tons, sa description se fait de manière respectueuse comme si une présence habitait ces lieux («Souillant de mes pas l'herbe tendre»). En cela, elle reste en harmonie avec sa société qui traite toute la nature comme une divinité; les lacs, les forêts, les montagnes abritent des esprits, selon ces croyances. Elle s'adresse au lac comme à l'homme de ses rêves, celui promis par quelque divinité, attendu de-

88 *Ibid.*, pp. 16-17 («La Forêt»).

puis toujours; la présence de cette personne invisible lui procure un sentiment de grande sérénité :

On m'a dit ton nom tant de fois!
 Parlé de ton corps qui s'étend jusqu'au fleuve de St-Louis!
 Maintenant, debout sur cette dune,
 À l'heure où la nature se repose,
 Ma mélancolie vient de s'estomper.
 O Lac, lac de Guiers,
 Vois-tu,
 Quelque chose de trouble vient de naître en moi.
 Quelque chose de doux comme toi.
 T'ai-je connu jadis dans un monde de rêve
 Pour te reconnaître sans t'avoir jamais vu?
 Dans cette nuit glaciale,
 Qui veut t'habiller de noir,
 Dis-moi pourquoi le silence s'en va
 Est-ce parce que je te dis
 Que tu restes jeune et beau comme le jour?
 Ah! s'il m'était possible
 De convier Kora et Balafon,
 Et de vous inviter à participer à mon bonheur!⁸⁹

Cette conviction profonde d'une présence divine qui habite la nature, les êtres et les choses inspire au croyant un hymne de foi à l'endroit d'une telle force surnaturelle. Rythmé par une fausse interrogation qui, en réalité, permet d'affirmer, de confirmer cette présence, cet hymne constitue une profession de foi :

Qui peut Tout,
 Qui sait Tout,
 Qui voit Tout,
 Qui donne Tout

⁸⁹ *Ibid.*, p. 18 («Lac de Guiers»)

Si ce n'est Vous, Seigneur?
 Qui a étendu l'Univers
 Fait les êtres,
 Les choses,
 Donne la vie,
 La mort,
 La chance
 Si ce n'est Vous, Seigneur?
 Qui est immortel,
 Et immortelle sa gloire,
 Dieu de toutes les gloires,
 Qui est bonté,
 Pardon,
 Amour
 Si ce n'est Vous, Seigneur?⁹⁰

L'usage de l'anaphore, de l'épiphore et de la question rhétorique permet de faire ressortir les attributs de l'être suprême («immortel», «bonté», «amour», «pardon») à qui la personne croyante s'en remet tout entière. Elle appréhende la présence de son Dieu à travers le lever et le coucher du soleil. Le soleil a comme le don de faire chanter sa journée. Elle l'attend fébrilement comme une promesse vitale :

La nuit a passé
 Ainsi que l'aube
 Où les oiseaux ont chanté
 Le jour naissant demeure sombre encore
 Et réclame ta lumière.
 Miroir du jour.
 Ame du jour.
 Mon coeur se tend palpitant,
 Mes yeux fixent l'horizon,
 Ne me laisse pas dans les ténèbres

90 *Ibid.*, p. 20 («Qui est tout»).

Où je m'égare.
 Le jour où tu me masques ton visage
 Je me sens perdue
 Comme dans le néant⁹¹ .

Ce soleil, vivement attendu, grandement espéré vient raviver le morne quotidien. Il constitue vraiment l'unique consolation dans cette nature hostile et désolée; sa présence est un signe porteur de nouvelles espérances. L'autre aspect qui hypnotise la poétesse amoureuse de la nature, est le coucher du soleil dans lequel tout se réconcilie; le dur labeur de la journée se dissipe dans cette lueur rougeâtre invitant à la rêverie :

Mes yeux captent ton image
 Maintenant que le crépuscule tombe
 Et que le jour s'en va.
 Dieu, que tu es beau!
 Mon coeur vacille
 Par ce sortilège qui pénètre mon âme.
 Laisse-moi rêver encore,
 M'abandonner à mes songes.

O parure du jour,
 Je célèbre ton rayonnement.
 Le jour a retenu son souffle.
 Sur la mer, des broderies d'écume
 Voguent vers l'inconnu
 En attendant le lendemain.
 Est-ce la fin de la terre là-bas
 Où tu reposes entre le ciel et la mer?
 Laisse-moi, laisse-moi un peu de temps encore
 Pour te dire quel bonheur remplit mon âme⁹² .

91 *Ibid.*, p. 28 (« Le Lever du soleil »).

92 *Ibid.*, p. 26 (« Le Coucher du soleil »).

La poétesse a le désir de garder intacte et durable cette sensation de bien-être que lui procure la contemplation du soleil, symbole de la joie de vivre, de l'amour; elle aurait souhaité que le lever s'éternise en même temps que le coucher. Mais la simultanéité de ces deux actions ne peut être possible; il faut que le jour cède sa place à la nuit et vice versa. Ainsi en va-t-il de la vie : elle est tantôt ascendante, tantôt descendante; son chant d'espoir demeure dans l'un et l'autre cas :

Je fixerai mes yeux encore vers l'horizon
Où tu sombres toujours dans le néant;
Je pourrai cueillir le reste de ton amour
Et le garder dans mon coeur jusqu'à demain⁹³ .

Cet épanchement n'implique pourtant pas un repli sur soi; le «je poétique» ne s'enferme pas dans un cocon douillet, bercé par le murmure du vent et le chant des oiseaux. Au contraire, la communion avec la nature lui ouvre les horizons du réel et la porte vers les autres; elle puise son énergie à travers cette communion qui lui permet de partager l'espoir avec ceux qui n'en peuvent vraiment plus :

Je suis venue vers toi, amic,
Pour que tu me racontes tes peines.
Dis-moi tes souffrances,
Nous les partagerons ensemble.

⁹³ *Ibid.*, p. 29 («Le Lever du soleil»).

Ne dors pas avec tes peines,
 Allons nous promener ensemble
 Dehors : la vie est belle
 Et le soleil est là⁹⁴

L'assertion de Dorothée Blair⁹⁵ à savoir que Kiné Kirama Fall est la seule des poètes sénégalais d'expression française dont les poèmes ne contiennent aucune problématique sociale ni politique s'avère inexacte, car «Terre blessée», «Où va-t-elle?», «Un matin» et «Vers toi», traitent de thèmes sociaux. Dans «Terre blessée», elle crie son désarroi :

Laissez-moi prier
 De toutes les forces de mon sang
 De mon coeur de mon sang
 Pour les pays du Sahel

Six millions de nomades avancent
 Rongés de famine jusqu'aux entrailles.
 Vingt millions de bêtes meuglent
 De faim de soif
 Fouillent la terre
 Les squelettes des côtes collées à la peau
 L'herbe rare qui s'envole
 Emporte leur plainte
 Au vent passager
 Et ils demandent où
 Va le torrent de leur destin?
 Va-t-on les laisser mourir de faim?

94 *Ibid.*, p. 31 («Vers toi»).

95 Dorothée Blair, «These intensely subjective poems, deeply permeated with the author's religious faith and circumscribed by the boundaries of her personal experience, are unique among the works of senegalese poets writing in French : they are alone in being quite untouched by any social or political issues», «After Independence, the First Twenty Years : New Themes, New Names», *Senegalese Literature : A critical History*, Boston, Twayne Publishers, 1984, p. 110.

Inexistants misérables de misères
 Ils ressemblent aux pierres dures
 Secs sans vie
 Pesants et lourds
 Dans leur démarche de désespoir
 Ils implorent comme suprême bonheur la mort
 Tout le long du Sahara
 De l'Afrique à l'Asie⁹⁶

L'imploration se fait d'autant plus urgente que la situation est désespérante: il faudrait plus que des prières mais celles-ci apparaissent comme le seul recours possible: alors, le croyant s'y investit pleinement (« Laissez-moi prier De toutes les forces de mon coeur de mon sang»). C'est un chapelet de misères qui se déroule en une caravane pathétique («Six millions de Nomades avancent Ron-gés de famine jusqu'aux entrailles Vingt millions de bêtes meuglent De faim de soif»). Seuls les éléments de la nature semblent entendre les plaintes de ces êtres épuisés («L'herbe rare qui s'envole Emporte leur plainte au vent pas-sager») qui se confondent aux objets inanimés («Inexistants misérables de mi-sères Ils ressemblent aux pierres dures Secs sans vie Pesants et lourds»). Ils n'attendent plus rien de la vie sinon la mort («Dans leur démarche de désespoir Ils implorent comme suprême bonheur la mort»). La mort apparaît comme une délivrance face à l'atrocité de la douleur.

96 *Ibid.*, p. 32 («Terre blessée»).

Certes, la nature, Dieu et l'amour sont les thèmes privilégiés de ces deux recueils mais ils n'excluent nullement la présence de thèmes sociaux, car, lorsque Kiné Kirama Fall parle de sa terre à son Dieu, elle l'implore «avec l'énergie du désespoir» de l'épargner :

Dans leur vie sans vie
 J'implore comme suprême bonheur
 O ma Gloire
 [...]
 Efface la fêlure de leurs sanglots
 Inonde et mouille cette terre
 Efface sur leur visage au regard perdu
 Cette intense douleur
 De ceux qui ne demandent plus rien

Pitié Seigneur
 Pitié pour ma terre.
 [...]
 Mille bienfaits
 O ma Gloire
 Je te l'implore avec l'énergie du désespoir
 A l'Afrique à l'Asie⁹⁷.

Le sujet poétique, semblable à Prométhée, essaie de semer l'espoir là où il est tari; animée du pouvoir du verbe et de l'assurance en son Dieu, elle peut prophétiser des jours plus heureux, où la source de vie, comme un cadeau du ciel, tombera. Sa prière pour son peuple aimé, dont elle partage les souffrances, est vive et intense («Efface la fêlure de leurs sanglots Inonde et mouille

97 *Ibid.*, pp. 33-34.

cette terre Efface sur leur visage au regard perdu Cette intense douleur De ceux qui ne demandent plus rien»).

La nature exerce vraiment une profonde attraction sur la poétesse. Kiné Kirama Fall y voit la vie, l'espoir d'un mieux-être. Sa sérénité découle du rayonnement de cette nature. En parfaite harmonie avec elle-même et avec les autres, elle avoue simplement à l'homme qu'elle aime :

Quand je suis avec toi,
Quand je sens le feu de ton regard,
Quand tu me parles avec chaleur, tendresse,
Je me sens emportée de bonheur.
C'est avec tes baisers,
C'est avec tes caresses,
La douceur de tes mains
Que j'ai toujours mon printemps⁹⁸.

La présence de l'être aimé comble toutes les attentes. La personne qui avoue son sentiment ne veut guère s'embarrasser de fausse pudeur et clame à qui veut l'entendre son amour :

Je t'aimerai
Longtemps, longtemps, longtemps,
Je t'aimerai, je t'aimerai
Toujours⁹⁹.

La simple répétition révèle ce sentiment. Passionnée, elle confie :

Ah, quelle nuit!
L'ivresse nous pénétrait,

⁹⁸ *Ibid.*, p. 22 («Donne-moi»).

⁹⁹ *Ibid.*, p. 44 («Je t'aimerais»).

Nous gémissions ensemble
Douceur et passion se heurtaient.

J'étais là paralysée
Dans un tourbillon de plaisir
[...]
Son front était posé sur le mien
Sur ce lac de bonheur
[...]
Il me prit le visage
Comme un cheval fougueux,
Et l'ardeur de son baiser
Avait le goût de l'ivresse¹⁰⁰.

Si l'on tient compte du contexte, de l'époque (la décennie post-indépendance), et si l'on connaît le caractère très conservateur des sociétés africaines et particulièrement de la société sénégalaise où les préceptes islamiques obligent les femmes à une grande pudeur, on peut dire que certaines pages des recueils de Fall relèvent de la bravoure. Senghor ne manque pas de manifester sa surprise : «Qui connaît les femmes sénégalaises encore retenues par la kersa, s'étonnera – je me suis d'abord étonné – que ce premier recueil ne soit qu'un long chant d'amour, où perce souvent la sensualité noire, s'esquisse le geste sénégalais¹⁰¹ ». Comme pour couper court aux critiques et devancer les attaques virulentes, le «je poétique» multiplie les questions où se profile un sentiment dans lequel transparait un net sentiment de révolte :

100 *Ibid.*, pp. 51 et 36 («Dans la nuit chaude», «Un Jour de brume»).

101 Léopold Sédar Senghor, «La poétesse de la rivière fraîche», préface, *Chants de la rivière fraîche*, p. 4.

Serait-il démodé d'avoir un coeur?
 Serait-il ridicule de le laisser battre
 et désirer sa chaleur?
 Doit-on toujours le surveiller
 Pour qu'il ne s'éteigne pas dans la douleur?¹⁰²

Ce cri de révolte poussé à l'encontre de la société dénote une sorte d'exaspération face à des traditions, à des mentalités qui déclarent tabous certains sujets et briment l'individualité. N'oublions pas que la toile de fond demeure toujours la douleur où peuvent parfois percer des instants de bonheur. Dans la souffrance, dans la frustration, on se cherche une voie libératrice, on cherche le moyen d'échapper à la pesanteur sociale. Pour les croyants, le recours naturel sera Dieu :

Tendez l'oreille à mes chants, Seigneur
 [...]
 Dans mes douleurs, mes angoisses,
 C'est vers vous seul
 Que je tends les mains.
 Où voulez-vous que j'aïlle?
 Je n'ai personne d'autre que vous¹⁰³.

Chant d'amour et quête de spiritualité composent ces doux «*chants de la rivière fraîche*» qui se prolongent dans le second recueil. *Les Élans de grâce* confirment cette aspiration à l'élévation spirituelle et renforcent l'orientation de la poétesse pour une poésie aux forts accents mystiques.

102 *Ibid.*, p. 30 («Qui le sait?»).

103 *Ibid.*, p. 59 («Des Louanges nouvelles»).

b- *Les Élans de grâce* : une quête profonde de spiritualité

Nous avons dit précédemment que Kiné Kirama Fall cherchait à travers la nature, la présence d'un être suprême; chaque ligne de ses poèmes contient cette quête de Dieu, d'un Dieu prêt à secourir ceux et celles qui l'interpellent :

C'était un soir
Où je m'étais endormi
Priant en appelant le Seigneur
Ouvre-moi les portes
De ta miséricorde
Où je frappe le coeur brisé
Ne me laisse pas dehors
C'est Toi que j'ai¹⁰⁴

Les Élans de grâce constituent une longue profession de foi à ce Dieu en qui elle a mis tous ses espoirs. À travers les vagues de l'océan, à travers la fougue du vent, elle sent sa présence. Les merveilles de la nature la séduisent et l'amènent à s'interroger sur la force qui se cache derrière un tel déploiement :

Dites-moi je vous en prie
Où puisiez-vous le renouvellement
De vos fougues jusqu'au crépuscule
Je voudrais avoir mille voix
Pour répondre en échos à vos chants
Je voudrais mieux être
Pour chanter vos Gloires¹⁰⁵ .

104 Kiné Kirama Fall. «C'était», *Les Élans de grâce*, p. 48.

105 *Ibid.*, p. 11 («L'Assaut des vagues»).

Ce ne sont pas vraiment les merveilles de la nature que Kiné Fall voudrait louer mais plutôt la puissance qui s'y dissimule. Cette beauté augure de la manifestation d'une force suprême. C'est pourquoi elle peut les personnaliser et s'adresser à elles, à l'océan, comme à une divinité qui l'envoûte :

Mon regard se posa sur l'océan
 Au loin il rayonnait
 Il avait mis toutes ses parures
 Pour captiver mon âme
 O mon Roi Célèbre
 Si resplendissant de beauté
 Dans ta robe bleue de dentelle!¹⁰⁶

Rien n'importe plus que cette présence reposante, réconfortante, cette force inexprimable qui pare la nature de ses plus beaux atours en permettant à ces différents éléments de se passer le relais, dans un festival de couleurs et d'éblouissements :

Une palme accrocha mon regard
 Je lui souris
 Elle berça en chantant le lac
 Le lac berça ses vagues
 Les vagues bercèrent les sables
 Et comme des neiges de dentelles
 Ces flux et ces reflux
 Dansaient au bord de la place
 Mêlés au parfum de la brise
 A l'envol et aux cris des oiseaux
 Tout berça mon cœur
 L'air chantait, ravi
 Tout coulait
 Tout respirait l'amour, la vie

106 *Ibid.*, p. 13 («La Danse du large»).

Il y avait
 Le dandinement des cygnes
 Au bord du lac
 L'éventail des papillons partant là-bas¹⁰⁷

L'anadiplose («Elle berça en chantant le lac Le lac berça ses vagues Les vagues bercèrent les sables») traduit à merveille cette harmonie entre les éléments de la nature («Une palme accrocha mon regard Je lui souris», «Ces flux et reflux Dansaient au bord de la place Mêlés au parfum de la brise À l'envol et aux cris des oiseaux»). Tout est symphonie («L'air chantait, ravi Tout coulait Tout respirait l'amour, la vie Il y avait Le dandinement des cygnes», «L'éventail des papillons») et reflète, aux yeux de la personne croyante, une présence, celle de son Dieu.

Dans un tel décor féerique et harmonieux où toute la nature vibre au même rythme, se dégage une douce mélodie enveloppante, euphorisante, baignée par une sur-réalité. Le décor de la poésie mystique est fixé; l'envol est inéluctable :

Et je prends l'essor
 Avec des élans de grâce
 J'étais la symphonie lumineuse et sublime
 Le bras du vent
 Qui tend et qui donne
 O berce-moi berce-moi
 Fouille-moi zéphyr
 Goutte-moi
 Porte-moi

107 *Ibid.*, pp. 50-51 («L'Essor»).

Rien au-delà du bruit et des ténèbres
 Au-delà des apparences et des formes
 Sur sa robe du bleu clair
 Et toujours plus limpide du ciel
 Dans le verbe du silence
 Au-delà des paroles
 Et là garde-moi¹⁰⁸

A l'intérieur de cette atmosphère de profonde méditation, seul le silence a droit de cité. Ni le passé ni le futur n'a d'importance; seul compte l'instant qui saisit cet envol :

Et je mâchonne d'aise
 Les mouvements et les couleurs
 Les parfums courent vers moi
 Et toute mon âme est éblouie
 Je ne suis plus jamais
 De vos temps
 Ni de vos hiers
 Mais de l'instant
 Vis l'instant
 Ici et maintenant
 Ces instants que rythme
 Et qui rythment la vie¹⁰⁹

Et seule compte aussi la puissance inébranlable que la poétesse soupçonne derrière cette nature fabuleuse :

En vérité
 Il n'y a que l'unique gloire de Dieu
 Et rien n'est comparable
 À l'essor de la Nature quand elle chante l'Amour
 Au sublime que donne l'Esprit
 Maintenant je sais

108 *Ibid.*, p. 51 («L'Essor»).

109 *Ibid.*, p. 52 («L'Essor»).

Depuis que mon âme a sondé l'air des cieux
 Que rien n'est comparable vraiment rien
 Au Rayonnement de l'Esprit¹¹⁰

Le recours à Dieu constitue, comme nous l'avons dit, une voie libératrice pour les accablés. C'est un refuge pour ceux et celles qui se sentent rejetés, reniés dans leur être. L'expérience de la foi relève du domaine des sentiments, des émotions, et efface tout calcul cartésien. On croit ou on ne croit pas; la spiritualité est une quête entre une personne et l'idée du Dieu qu'elle se représente :

Derrière les chagrins les ennuis
 Et les poids brumeux de l'existence
 Heureux celui dont l'esprit s'élance
 Vers les cieux¹¹¹

L'harmonie avec la nature est indispensable à une communion avec les forces invisibles. Comprendre le langage des fleurs, savoir distinguer le chant des vagues, prêter attention au bruissement des feuilles permet de transcender le fardeau social :

Pour planer sur la vie
 Il faut comprendre sans effort
 Le langage des fleurs
 Et des choses muettes¹¹² .

¹¹⁰ *Loc. cit.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 58 («Il faut comprendre»)

¹¹² *Loc. cit.*

Si ces deux derniers vers ressemblent à s'y méprendre à ceux du poème «Élévation» de Charles Baudelaire, à tel point qu'on a pu parler de plagiat, la question essentielle à se poser n'est-elle pas de savoir comment et pourquoi la poétesse sénégalaise (dont Senghor dit qu'elle s'inspire des poétesses traditionnelles¹¹³) se réapproprie des images et des mots de la poésie romantique? Cela s'inscrit-il dans le cadre d'une stratégie féministe? Ou peut-on s'en tenir simplement à la règle de la licence poétique au nom de laquelle elle peut réécrire ces vers qui l'ont sans doute fascinée et marquée? Ces questions mériteraient bien un approfondissement et c'est là certainement une piste intéressante de recherche que nous retenons pour une étude à venir.

Vivre cette communion totale avec la nature, c'est se laisser interpeller par une présence invisible mais qui se fait sentir à travers la beauté de cette nature. Quand cette présence se fait sentir au plus profond de soi, le sentiment d'exaltation et le besoin d'adoration se manifestent :

Je m'incline dans un silence profond et sacré
 Car ta beauté m'éblouit
 Accueille mon âme
 O Ciel
 Qui s'envole vers toi
 Et va dire au maître

113 Léopold Sédar Senghor, «La vérité est que Kiné Kirama Fall écrit des poèmes comme nos poétesses populaires de village, seulement inspirée par l'amour des êtres, des choses, surtout de l'homme qu'elle a élu. Mais aussi de Dieu. Seulement poussée par le goût du bien dire : le sens de la beauté. Cela suffit pour qu'on puisse la ranger parmi les plus authentiques voix de la jeune poésie sénégalaise.», «La poétesse de la rivière fraîche», préface, *C'hants de la rivière fraîche*, p. 7.

Assis plus haut
 Les souffles exaltants
 De mes rêves bleus¹¹⁴

La quête spirituelle est faite d'abord d'un questionnement, puis d'un émerveillement face à la découverte. *Les Éilans de grâce* sont bâtis sur ce schéma: presque chaque poème renferme cette curiosité qui conduit à s'interroger sur certains phénomènes de la nature, qui pousse à vouloir savoir si quelqu'un ou quelque chose l'habite. Aux vagues, au vent, à l'océan, au ciel.

Kiné Kirama Fall demande :

Dites-moi je vous en prie
 Où puisez-vous le renouvellement
 De vos fougues jusqu'au crépuscule¹¹⁵

Peux-tu me dire
 Où se trouvent tes sources
 Me parler de ta naissance?¹¹⁶

Toi qui règnes au-dessus du sable
 Où s'enfoncent tes racines
 De quel côté gardes-tu tes réserves
 Dis-moi ce que tu engendres chaque jour¹¹⁷

Dis-moi
 Ombre du monde
 Ce qu'il y a derrière ton existence brumeuse¹¹⁸

114 Kiné Kirama Fall, «Ciel», *Les Éilans de grâce*, p. 59.

115 *Ibid.*, p. 11 («L'Assaut des vagues»).

116 *Ibid.*, p. 13 («La Danse du large»).

117 *Ibid.*, p. 14 («Peux-tu me dire?»).

118 *Ibid.*, p. 59 («Ciel»).

Une fois parvenu au seuil de la découverte, l'initiée en quête de Dieu, éblouie, subjuguée par ce qu'elle découvre, s'incline devant cette beauté ineffable. Furent alors de son cœur débordant, des prières de reconnaissance et de louange. Elle voudrait convier la nature, fidèle complice, à partager son bonheur :

Je convierai toutes les roses
 Les essences et les parfums
 Demain dans ma demeure
 Je mettrai toutes mes parures
 Mes plus beaux habits
 Et je prierai mon Dieu¹¹⁹

La quête spirituelle, tout comme celle de l'identité, est continue, quotidienne, perpétuelle. L'amour que le croyant éprouve pour son Dieu se veut parfait et total; les hymnes au Dieu de sa foi se veulent aussi toujours magnifiques, toujours exaltants :

Hors de moi jaillit pour vous toujours
 Une berceuse que vous chante mon cœur
 Des cordes du plus profond de Lui
 Se tendent comme un arc vers Vous
 Vous dit et vous redit toujours
 Je vous aime et vous adore Seigneur
 C'est un chant que vous chante mon cœur
 Inlassablement
 Cette mélodie finira en moi
 Quand finira ma vie
 Si mon chant vous plaît Seigneur
 Gardez-moi sous votre sein toujours¹²⁰.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 60 («Pour Dieu des roses et des parfums»).

¹²⁰ *Loc. cit.*

C'est le point ultime de la quête spirituelle, à savoir se retrouver en Dieu et vivre la félicité espérée, celle pour laquelle l'initiée a vécu ce cheminement. Au terme de cette quête, le sentiment de bien-être qui l'envahit lui inspire une joie euphorisante, une impression de flotter au-dessus de la mêlée sociale. Dans ce cadre, tout se passe comme si le monde de la souffrance s'était évaporé, comme s'il n'avait jamais existé puisque l'initiée atteint une sorte de plénitude l'extrayant de la réalité ambiante. Cet effet explique le rejet systématique de toute propension à la spiritualité, allant jusqu'à l'auto-censure, et qui a caractérisé la poésie africaine sub-saharienne. L'impression, sinon la conviction que amour / spiritualité et combat social ne font pas bon ménage, demeure toujours vivace dans le paysage littéraire africain, mais cela n'empêche pas certains poètes, peu nombreux, certes, de développer cette thématique. L'expérience qu'illustrent *les Élans de grâce* et *Chants de la rivière fraîche* reste unique dans ce sens; à travers ces deux recueils, Kiné Kirama Fall a essayé de montrer qu'une poétique de l'amour et de la religion pouvait être compatible avec les combats d'une société où la conception de l'art se veut avant tout fonctionnelle. Inhabituelle, une telle thématique dans ce cadre social précis suscite une certaine méfiance, voire un dédain. Cependant, la preuve qu'elle n'est pas inutile et qu'elle peut même servir certaines causes sociales a été donnée par Kiné Kirama Fall. Même si son exemple n'a peut-être pas été

suivi par plusieurs écrivaines, il n'en reste pas moins qu'elle a ouvert quelque peu la voie comme le ton osé des pages de *Symphonie*¹²¹ donne à le croire.

Tout au long de ce chapitre, c'est la recherche de la socialité qui a guidé nos pas sur les traces du parcours textuel des poétesses. À partir de leur choix des contenus et de la manière dont elles les rendaient, nous avons essayé d'appréhender les déterminants sociaux qui balisent et sous-tendent leur pratique scripturaire. Cette pratique s'inscrit dans une perspective, celle de l'écriture engagée. La particularité de la poésie des femmes africaines consiste en un cheminement semblable à un voyage initiatique dont les composantes sont la quête identitaire féminine d'abord, et sociale ensuite. La thématique dominante se réfère à la souffrance, à la douleur de la mort, à l'amour, à la spiritualité et s'articule autour de formes langagières plurielles incorporant les figures de style traditionnelles ainsi que les ressources de l'oralité. Ces thèmes et ces formes sont porteurs d'une problématique constante : le rapport des textes à leur contexte d'énonciation. Il s'avère que le souci de la destinée sociale imprègne fortement les écrits des poétesses. Chacun de leurs poèmes s'inspire

121 C'est le titre du second recueil de Bernadette Sanou. *Symphonie* est contenue dans le recueil *Quote-Part*, Ouagadougou, Imprimerie nationale, 1992, 56 p.

de l'expérience sociale et répercute l'écho d'un drame quotidien qui semble miner tout espoir de survie. Dans ce contexte, peut-on entendre un autre chant que celui de la tristesse? Le chapitre suivant et la conclusion générale nous le diront.

Chapitre III : La problématique d'une parole poétique féminine africaine

L'écriture a-t-elle un sexe? Y a-t-il une littérature féminine?

Peut-on différencier un écrit d'une femme de celui d'un homme?

Comment savoir si tel style émane d'une femme plutôt que d'un homme?

Telles sont les questions qui se posent souvent dès qu'on essaie de mener une réflexion sur ce sujet délicat.

Si en Occident, de façon générale, et en Amérique du nord, de façon particulière, les champs de savoir reconnaissent aux formes d'expression des femmes, une place relativement importante (programmes d'études de femmes dans les universités, librairies consacrées aux ouvrages de femmes, bourses d'études sur les sujets se rapportant aux femmes, etc.), en Afrique, la problématique de l'existence même d'une telle écriture se pose toujours de manière ardue. La reconnaissance sociale d'un tel corpus n'est jamais évidente, à cause, entre autres choses, du fait que l'écriture demeure une question marginale, et encore plus, l'écriture des femmes dont le statut reste particulier, mineur :

African literature is a male-created, male-oriented, chauvinistic art. An honour-roll of our literary giants clearly proves the point : Ngugi wa Thiong'o, Senghor, Soyinka, Achebe.

Mphahlele, and others [...]. Male is the master; male constitute majority. The fact is well documented in our colonial history¹.

Même ironiques, ces propos du critique nigérian Femi Ojo-Ade² n'en sont pas moins vrais et commencer par admettre un tel constat serait pour la critique masculine, un bon début afin d'examiner de plus près ce que les femmes ont à dire. Car, c'est un fait indéniable que toute l'institution littéraire est régie par les hommes comme le reste des structures sociales. À ce propos, l'amertume contenue dans ces remarques peut être compréhensible :

Dans le domaine critique, les œuvres des femmes sont bien sûr systématiquement négligées au profit des «géants» de la littérature africaine qui sont tous, comme par hasard, des hommes. Les écrits de femmes sont «au mieux» mentionnés en passant comme un genre mineur, au pire critiqués avec condescendance, sous les auspices d'une perspective outrageusement phallogocentrique, comme une sous-littérature infantile et maladroite³.

1 Femi Ojo-Ade, «Female Writers, Male Critics», *African Literature Today* 13, 1983, pp. 158-179.

2 Les critiques acerbes de Femi Ojo-Ade du féminisme et des écrivaines africaines sont devenues légendaires, lui qui les accuse d'imiter les occidentales dans leurs revendications. À titre d'exemple, il écrit en guise d'introduction à un article sur Mariama Bâ («Still a Victim? Mariama Bâ's *Une Si Longue Lettre*», *African Literature Today* 12, 1982, pp. 71-87) ceci : «Women are man's proletariat» (Karl Marx), «Woman is inferior to man and is his subject» (The Koran), «The head of every man is Christ, the head of every woman is man».

3 Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou, «L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir», *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991, pp. 43-50.

Dans ce contexte, quelle place accorde-t-on aux voix poétiques féminines africaines? Les connaît-on réellement? Nous avons essayé, tout au long de ce travail, de dégager les grandes lignes de l'environnement social dans lequel ces femmes évoluent et écrivent. Nous tenterons, pour finir, de montrer en quoi leur écriture est originale, en quoi elle est spécifique et quelles sont les grandes tendances qui s'en dégagent.

III. 1. Une écriture spécifique?

S'interroger sur les caractéristiques de l'écriture des femmes est un processus nécessaire dans l'élaboration d'une théorie critique de cette écriture. Contrairement aux avis mitigés de certains critiques de la littérature africaine qui ne voient pas la nécessité de pareille démarche⁴, nous croyons qu'il faut procéder à ce travail. À partir de l'étude des textes de ces femmes, il est possible de montrer si leurs textes perpétuent ceux de leurs collègues masculins ou s'ils constituent une rupture.

4 À cet effet, Odile Casenave rapporte ceci : «Lors d'une session de table ronde consacrée à l'élaboration d'une théorie de la voix narrative masculine versus féminine, à l'occasion de la convention de l'ALA (African Literatures Association) de 1987, les participant (e)s essayèrent d'identifier les traits spécifiques de l'écriture africaine femme telle qu'elle se dégageait dans sa relation au corps de la littérature [...]. Reste que la discussion déboucha sur un scepticisme général, de bon aloi, les participants soulignant les limites de la critique théorique en la matière et soulevant par ailleurs la question même de la nécessité à définir une telle spécificité», *Femmes rebelles*, pp. 269-270.

On pourrait objecter à cette interrogation, l'intrusion d'un critère subjectif comme celui du sexe, mais poser la question ne signifie pas y répondre unilatéralement. En scrutant les oeuvres des femmes africaines, on pourrait voir si le dégagement d'archétypes propres à cette écriture est possible ou pas. Et de fait, la rareté, sinon l'absence d'une réflexion critique sur la création féminine africaine est liée au fait que le genre n'a jamais été pris en compte par la critique littéraire; ce que remarque Florence Stratton :

In characterizing African literature, critics have ignored gender as a social and analytic category. Such characterizations operate to exclude women's literary expressions as part of African literature. Hence what they define is the male literary tradition⁵.

Cela expliquerait donc la constante résistance de l'ensemble de la critique à considérer la question même d'une spécificité de l'écriture des femmes africaines. Et si l'on y ajoute certains facteurs socioculturels qui confinent les femmes à des rangs précis au sein de la sphère sociale, on aboutit à la réflexion de Mariama Bâ, laquelle illustre bien que «la prise d'écriture», pour les femmes, ne sera jamais acquise : «Dans toutes les cultures, la femme qui revendique ou proteste est dévalorisée. Si la parole qui s'envole marginalise la femme, comment jugera-t-on celle qui ose fixer pour l'éternité sa pensée?⁶ »

5 Florence Stratton, *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, New York, Routledge, 1994, p. 11.

6 Mariama Bâ, «La fonction politique des littératures africaines écrites», *l'écriture française dans le monde*, vol. 3, n°5, 1981, p. 7.

Les oppositions se révèlent nombreuses même parmi les femmes. Des tendances prétendent que parler d'une littérature féminine contribue à la confiner dans un ghetto, à en faire une littérature marginale :

On parle de *littérature féminine* pour mieux la marginaliser. On n'a jamais eu l'idée de définir une écriture *masculine* en rassemblant des auteurs de sexe masculin. Pourquoi voudrait-on trouver un dénominateur commun à des femmes écrivains appartenant à des cultures, des époques et des sociétés différentes? Qu'il y ait une littérature féministe est incontestable et compréhensible [...]. Mais que penser de la notion de littérature féminine sinon un désir de mieux l'isoler par rapport à la Littérature avec «L.»⁷ ?

Or, on a pu constater que la marginalité constituait, dès l'éclosion de cette littérature, une de ses caractéristiques principales, puisque c'est de la marginalité qu'elle a émergé. De ce fait, l'évoquer ne saurait la marginaliser, étant donné qu'elle l'était déjà à sa naissance! En 1982, la romancière sénégalaise Aminata Sow Fall prenait ses distances face à ce concept d'une expression littéraire africaine proprement féminine : «Je ne suis militante d'aucune idéologie, même pas du féminisme. Je suis contre l'idée que la femme africaine a toujours été asservie. Moi, je n'écris pas du point de vue de la femme, mais plutôt de la citoyenne⁸ .»

7 Monique Ilboudo, «Y a-t-il une littérature féminine?», *L'Observateur Paalga*, 10 août 1993, p. 5.

8 Aminata Sow Fall, «Je n'écris pas du point de vue femme», *Afrique Nouvelle*, 16-22 juin 1982, p. 21.

Ses propos, à savoir qu'elle n'écrit pas en tant que femme, mais plutôt en tant que citoyenne, font sourire, si l'on s'en tient au fait que ce statut de citoyenne est toujours à revendiquer dans une société où la place des femmes reste encore à définir. Elle affirme ne pas croire à l'existence d'une expression littéraire spécifiquement féminine :

L'écrivain-femme n'a pas à choisir que des thèmes féminins. Je ne prétends pas parler au nom de toutes les femmes écrivains, mais personnellement, je ne crois pas qu'il existe une «écriture féminine». Je ne dis pas que cela ne puisse absolument pas exister mais, lorsque moi, enseignante, je me trouve devant des copies anonymes de dissertation, il m'est difficile, du strict point de vue des idées développées, de dire s'il s'agit d'une fille ou d'un garçon⁹.

Pourtant, la suite de ses propos laisse penser autre chose :

Je ne pense donc pas que nous ayons une spécificité par rapport aux hommes. Toutefois, lorsqu'une Mariama Bâ décrit les souffrances de la femme avec cette finesse et cette sensibilité qui caractérisent *Une si longue lettre*, je ne sais pas si un homme pourrait le faire aussi bien¹⁰.

La prolifique romancière sénégalaise, qui ne croit pas à l'existence d'une spécificité féminine, recourt cependant à la métaphore de la maternité pour traduire son expérience de l'écriture : «Je vois beaucoup de ressemblances entre le processus de la création et la maternité : il y a une conception, une gestation,

⁹ *Loc. cit.*

¹⁰ *Loc. cit.*

on porte une idée, ça se nourrit, s'alourdit de plus en plus jusqu'à l'accouchement¹¹.»

Même si le postulat d'une écriture féminine demeure problématique, en ce sens qu'il serait hasardeux, voire difficile d'affirmer de prime abord que tel texte est celui d'une femme, il reste que la difficulté à cerner une telle écriture n'implique pas qu'elle n'existe pas. La solution à ce problème réside dans l'étude immanente des textes :

Ce passage met en lumière deux points importants qui constituent les soubassements de notre étude : d'une part l'affirmation d'une pratique spécifiquement féminine de l'écriture et d'autre part la difficulté de la cerner en tant que telle. Le texte dégage du féminin, mais ne peut se définir comme tel. Cette remarque nous indique quelle doit être notre prudence, notre silence aussi... Il faut laisser parler les textes¹² !

La recommandation d'Irma Garcia rejoint dans ce sens celle des spécialistes de la sociocritique quant à l'attention à porter à l'immanence des textes. Comme nous l'avons déjà fait remarquer au début de notre étude, la documentation sur l'écriture des femmes en Afrique commence tout juste à s'élaborer. Les ouvrages critiques parus à partir de 1994 et que nous avons mentionnés au chapitre trois de la première partie, sont consacrés au roman surtout, à la nouvelle quel-

¹¹ *Loc. cit.*

¹² Irma Garcia, *Promenade féminine. Recherches sur l'écriture des femmes*, Paris, Éditions des femmes, 1981, p. 14.

quefois, au théâtre rarement, à la poésie jamais. Certaines de ces analyses pourraient sans doute être applicables à des pans de notre étude; nous nous en servirons à l'occasion, sans toutefois nous éloigner de notre corpus, étant entendu que le roman n'est pas la poésie et vice versa. Nous tirerons donc nos conclusions à partir de l'analyse immanente du corpus élaborée dans la seconde partie de la thèse.

Des deux chapitres précédents, on a pu voir se dégager peu à peu le profil de l'écriture poétique des femmes, à travers leurs choix des formes et des thèmes. Le choix et le traitement des thèmes diffèrent de ceux des hommes dans la mesure où leurs perspectives ne s'avèrent pas identiques. Même dans le cas où les thèmes seraient identiques, la manière de les exploiter différerait parce que le cadre émotionnel et le conditionnement social ne sont pas du tout les mêmes. Si nous considérons le thème de la femme par exemple, le portrait qu'en font les poétesses ou les romancières n'est pas celui des hommes, qu'ils soient poètes ou romanciers!

Lorsque Tanella Boni écrit :

avec nos plumes marteaux-piqueurs avec nos mains sandales
de fête nous graverons sur la terre ferme nos mots de feu¹³

nous sommes très loin, de l'image des femmes de Senghor, Laye ou Kayo :

Femme, pose sur mon front tes mains balsamiques, tes

13 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *Grains de sable*, p. 60.

mains douces plus que fourrure,
 Là-haut les palmes balancées qui bruissent dans la haute
 brise nocturne
 À peine. Pas même la chanson de nourrice.
 Qu'il nous berce, le silence rythmé.
 Écoutons son chant, écoutons battre notre sang sombre,
 écoutons
 Battre le pouls profond de l'Afrique dans la brume des
 villages perdus¹⁴.

Femme noire
 Femme africaine
 O toi ma mère
 Je pense à toi¹⁵

Tu es la fertilité de la terre
 Et la limpidité du matin
 Tu es le beau pays de mes rêves¹⁶

À ces chants nostalgiques, hommages éternels à des femmes idéalisées à l'extrême dont on cherche vainement l'existence, les poétesses répondent par des chants aux sonorités autres et dont les accents n'égrenent pas toujours la mélodie du paradis perdu que les hommes s'évertuent à trouver dans ces femmes qu'ils chantent :

Les poètes du couvre-feu	les poètes du
couvre-femme	les poètes te couvrent de
fleurs sales	du village de la participation
du linge propre de la conciliation	toi
l'illuminée sans lumière	toi l'ouvrière au
noir	au noir sans voix
	toi la somme

14 Léopold Sédar Senghor, «Nuit de Sine», *Chants d'Ombre*, Paris, Scuil, 1984, p. 14.

15 Camara Laye, [«page liminaire»], *L'enfant noir*, Paris, Librairie Plon, 1953.

16 Patrice Kayo, «À la princesse», *Paroles intimes*, Paris, Oswald, 1972, p. 24.

des bluffs libres libres comme le vent¹⁷

Et femme africaine, lutter.
 Encore lutter, pour s'élever plutôt.
 Lutter pour effacer l'empreinte de la botte qui écrase.
 Seigneur!...lutter
 Contre les interdits, préjugés, leur poids.
 Lutter encore, toujours, contre soi, contre tout¹⁸.

Certes, tous les poètes et romanciers n'ont pas représenté la femme à partir de leurs désirs ou fantasmes; cependant, la vision idéaliste d'une Afrique paisible et prospère symbolisée par la femme, amante et mère, sera toujours présente sous la plume de certains hommes qui semblent avoir besoin de cette image pour se ressourcer, tandis que les femmes ne veulent plus s'en contenter, ainsi que Mariama Bâ l'a fort bien exprimé :

Les chants nostalgiques dédiés à la mère africaine confondue dans les angoisses d'homme à la Mère Afrique ne nous suffisent plus. Il faut donner dans la littérature africaine à la femme noire une dimension à la mesure de son engagement prouvé à côté de l'homme dans les batailles de libération, une dimension à la mesure de ses capacités démontrées dans le développement économique de notre pays. Cette place ne lui reviendra pas sans sa participation effective¹⁹.

Ce message de Mariama Bâ a trouvé un écho favorable chez ses consoeurs dont l'exaspération, face à cette image surannée d'elles, les a tout natu-

17 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *op. cit.*, p. 54.

18 N'déye Coumba Mbengué Diakhaté, «Libération», *op. cit.*, p. 28.

19 Mariama Bâ, *op. cit.*, p. 6.

rellement conduites vers la création de personnages rebelles qui leur ressemblent et dont le message de contestation ébranle la tradition :

Aujourd'hui nous irons faire du bruit
de l'autre côté du Mur la frontière à trouer
comme un essaim d'abeilles sans passeport
comme un nuage de criquets sur
Johannesburg sur Pretoria nous
irons ensemble comme un nuage fondant
chanter un requiem noir pour l'Apartheid²⁰

La toile de fond pour les poétesses comme pour les romancières est un espace de lutte effrénée contre le quotidien fait de douleur, de pleurs, de misères; on voit alors se déployer des figures de femmes révoltées contre un statut social imposé qui décident de mener leur propre quête jusqu'au bout. Des femmes atypiques apparaissent sous la plume des romancières, nouvellistes ou dramaturges : Aïssatou, Toula, Émilienne²¹ ... qui prennent leur destinée en main, parlent en public, remettent en cause les traditions; les poétesses décrivent des femmes qui disent leur désir sans honte, crient leur révolte face aux misères et aux injustices sociales. L'image des femmes soumises à leurs maris ou à leurs pères, absentes du champ social où tout se joue, s'évanouit peu à peu. Le décor change et les acteurs aussi :

20 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *op. cit.*, p. 60.

21 Respectivement héroïnes de Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, NEA, 1979, 131 p.; d'Angèle Rawiri, *G'amarakano*, Paris, ABC, 1983, 188 p.; *l'ureurs et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1989, 175 p.

Tous les jours qui passent elles empruntaient
 par voie de rupture en diagonale les chemins
 de fracture comme des mains magnifiques
 ressemblant étrangement à celles du voyageur
 elles faisaient irruption dans l'atmosphère
 assassinée à coup de bombes aérosols alors
 la couche d'ozone pour une seconde vivait à
 pleins poumons après les terribles décharges
 électriques infligées çà et là par les soins
 d'électrode-cerveaux pour une seconde elles
 voilaient l'immondice des déchets toxiques
 pour une seconde elles tamisaient en gerbes
 liées les grains de sable du désert alors ils
 comprirent que la Femme c'est comme la
 pluie elle fabrique l'oxygène du Temps²²

En se réappropriant l'image longtemps tronquée d'elles-mêmes, ces écrivaines (poétesses, romancières, dramaturges) essaient d'en donner le meilleur reflet possible. Ce trait de leur écriture les distingue de leurs confrères. La rébellion ouverte et le «ras-le-bol» social généralisé se manifestent à travers la création de personnages évoluant dans des conditions nouvelles et véhiculant un discours très différent du discours hégémonique; cela est bien le signe qu'une ère nouvelle a commencé, que l'histoire d'une autre écriture est en train de se faire.

²² Tanella Boni, «La Femme-pluie», *op. cit.*, p. 39.

Les thèmes, le style et la présence de l'oralité dans les écrits des poétesses montrent leur volonté de se démarquer des modes existantes. Elles ne chantent pas les valeurs perdues de la Négritude, ne s'inscrivent pas dans le discours féministe occidental, ne professent pas un ordre séparatiste, mais proclament simplement leur existence de femmes africaines qui exigent qu'on prête de l'attention à leurs voix. Elles demandent en effet qu'on reconnaisse leur droit à la parole, et leur rébellion a justement consisté à prendre ce droit qui leur était interdit pour dire leurs sentiments. Nafissatou Diallo²³, l'autre romancière sénégalaise, résume à merveille la situation qui est la leur : «Écrire pour dire qu'on a aimé père et mère? La bonne nouvelle! J'espère avoir fait un peu plus, avoir été au-delà des tabous du silence qui règne sur nos émotions²⁴.»

Briser le tabou du silence a été le premier acte de bravoure de ces femmes écrivains. Leur écriture comporte à n'en pas douter des marques originales. Quelles sont-elles?

23 Nafissatou Diallo est considérée comme l'une des pionnières du roman féminin africain.

24 Nafissatou Diallo, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 132.

quel les femmes se découvrent elles-mêmes et s'extériorisent ensuite : «Il y a plusieurs moi dans moi [...]. je me cherche, je ne sais pas qui je suis²⁶ .» Auparavant, c'était le regard de l'homme qui les dévoilait sans toujours leur accord : «Mais qui peut dire qui je suis? Je suis un mystère pour moi²⁷ .» Maintenant, c'est à partir de leur regard intérieur que nous apprenons à les connaître. Telle est la seconde originalité de cette écriture nouvelle.

Cette écriture réflexive ne se limite pourtant pas à une contemplation narcissique. Dans le cadre de l'écriture romanesque, Irène Assiba d'Almeida et Sion Hamou distinguent trois étapes schématisées en trois cercles concentriques : l'écriture de soi, l'écriture domestique ou familiale et l'écriture sociale. Irène Assiba d'Almeida²⁸ , en se basant sur certains récits autobiographiques, notamment ceux de Nafissatou Diallo et de Ken Bugul²⁹ , illustre cette première hypothèse de l'écriture comme découverte de soi. La seconde hypothèse de l'écriture familiale ou domestique se réfère aux romans de Calixthe Beyala, de Mariama Bâ et d'Angèle Rawiri³⁰ dans lesquels des femmes décrivent leurs rapports à la famille et leurs réactions face à l'hégémonie familiale.

26 Kiné Kirama Fall, «Qui es-tu?», *Chants de la rivière fraîche*, p. 52.

27 *Ibid.*, p. 53 («Qui es-tu?»).

28 Irène Assiba d'Almeida, *Francophone African Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*, 349 p.

29 Nafissatou Diallo, *De Tilène au plateau, une enfance dakaraise*.; Ken Bugul, *Le Baobab fou*, Dakar, NEA, 1983, 183 p.

30 Calixthe Beyala, *Tu l'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988, 202 p.; Mariama Bâ, *Un Chant écarlate*; Angèle Rawiri, *Fureurs et Cris de femmes*.

Enfin, la troisième hypothèse, qui repose sur l'écriture sociétale, en ce sens que les femmes quittent le domaine familial pour aborder les problèmes de l'ensemble social, se base sur les romans de Wèrèwèrè Liking, Aminata Sow Fall et Véronique Tadjo³¹.

Ce schéma se vérifie chez les poétesses mais de façon différente. À la différence des romancières dont les trois étapes du cheminement se déroulent chronologiquement et correspondent à trois périodes historiques de leur processus d'écriture, les poétesses proposent une approche unique et globale identifiable dans un même recueil. C'est dire que l'écriture réflexive, décrite dans la quête identitaire, se mêle à l'écriture domestique et sociétale dans un ensemble cohérent; on ne peut pas stratifier ces trois étapes et les situer chronologiquement. Dans la quête identitaire des poétesses, se croisent le moi, la famille et la société tout entière :

Habitée d'un grand cœur, mais ne pouvoir aimer...
 Aimer toute la terre, aimer tous ses fils.
 Être femme, mais ne pouvoir créer;
 Créer, non seulement procréer.
 Et pourtant!
 Rester Femme africaine, mais gagner l'autre.
 Créer, non seulement procréer.
 Assumer son destin dans le destin du monde³².

31 Wèrèwèrè Liking, *Orphée-Dafric*, Paris, L'Harmattan, 1981, 128 p.; Aminata Sow Fall, *L'Ex-Père de la nation*, Paris, L'Harmattan, 1989, 189 p.; Véronique Tadjo, *A vol d'oiseau*, Paris, Éditions Nathan, 1986, 96 p.

32 N'déye Coumba Mbengué Diakhaté, «Libération», *op. cit.*, p. 28.

La rébellion concerne aussi le choix des thèmes et leur traitement. Ainsi, la thématique des écrivaines ne sera pas la même que celle de leurs prédécesseurs masculins. Au sein même des écrivaines, on peut noter certaines différences majeures. En effet, les pionnières du roman, les anglophones Flora Nwapa et Buchi Emecheta, ont traité dans leurs oeuvres³³ des thèmes de la dot, du mariage forcé, de la polygamie, du couple, de la maternité, de la stérilité d'une façon un peu traditionnelle, en ce sens que les femmes mises en scène, si elles n'apparaissent plus aussi serviles et soumises que celles dépeintes par les hommes, n'en sortent pas pour autant du cercle ancien de bonne conduite sociale; ces femmes n'enfreignent pas vraiment les règles de vie imposées. Leurs consocurs francophones viendront, elles, élargir le champ thématique en abordant certains sujets dans une perspective nouvelle et d'autres encore, jamais abordés auparavant (le mariage mixte, les relations mères-filles, l'éducation, la pauvreté, la dictature militaire et politique, le non-respect des libertés individuelles et collectives, les problèmes de l'enfance, les sentiments amoureux, la foi en Dieu). Les femmes évoluant dans ce cadre revendiquent clairement le respect de leur individualité, affichent un mode de vie en contradiction directe avec celui auparavant admis. Tels sont les thèmes que nous

³³ Flora Nwapa, *Efuru*, London, Heinemann, 1966, 288 p.; Buchi Emecheta, *The Joys of Motherhood*, London, Allison et Busby, 1979, 224 p

retrouvons sous la plume de Mariama Bâ, Tanella Boni, Véronique Tadjo, Bernadette Sanou, Aminata Sow Fall, Kiné Kirama Fall. Des romancières comme Mariama Bâ, Aminata Sow Fall, Angèle Rawiri mettent en scène des personnages féminins qui se liguent contre la conception érigeant le mariage et la maternité en condition *sine qua non* pour être reconnue dans sa féminité au sein de sa famille et de la société. C'est un signe exemplaire de la rébellion des femmes contre la société entière. Il en est de même lorsque Kiné Kirama Fall se fait la poétesse de l'amour sensuel en laissant parler librement son cœur ou lorsqu'elle proclame avec force sa foi en son Dieu. Le fait d'ignorer les tabous et de ne plus s'imposer de barrières constitue un grand pas vers une libération de soi vis-à-vis des contraintes sociales. En narguant la censure et en refusant de s'autocensurer, les femmes (poétesses comme romancières) laissent libre cours à leur imagination, à leur capacité de création et libèrent par la même occasion leur style. Le renouvellement de la thématique et la liberté du style constituent ainsi la troisième originalité de l'écriture des femmes.

L'ardeur du combat que ces femmes ont dû mener pour conquérir un droit de parole leur a redonné confiance en elles-mêmes; elles ont la certitude que leur combat social aboutira; c'est pourquoi, leurs chants, mêmes s'ils comportent au départ des accents souvent tristes, se transforment en notes d'espoir

pour des lendemains meilleurs. Elles espèrent la prospérité et la vraie liberté pour les femmes, les enfants, les hommes, bref, pour toute la société :

J'ai rêvé.....
 Les cinq parties du monde
 Unies
 Comme les cinq doigts de ma main
 Et voilà l'espace entre mes doigts
 – Barrières de tous genres –
 Effacé
 Lui aussi!
 Voilà mes doigts collés
 Et ma main
 Scellée!
 La taille de mes doigts
 S'annule elle aussi
 Et ma main devient
 Une
 Et ma main devient
 Paix³⁴ !

Elles ne s'arrêtent pas aux constats d'échecs; elles prophétisent le bonheur, la réussite :

Je voudrais être foudre et éclair
 Avoir pouvoir de mettre
 L'espoir où l'espoir manque³⁵

Et cela tranche nettement avec les romans du désenchantement de la période post-indépendante. Au contraire des Orphée de la Négritude qui sont allés puiser aux sources profondes des traditions et qui ne semblent pas en être

³⁴ Bernadette Sanou, *Quote-Part et Symphonie*, p. 5.

³⁵ Kiné Kirama Fall, «Enfant de mon peuple», *Les Éclats de grâce*, p. 38.

remontés, les poétesses brandissent la flamme de Prométhée qu'elles veulent communiquer autour d'elles en la faisant briller partout. Le pouvoir démiurgique de leur parole fait d'elles de nouvelles Prométhée et nous laisse entrevoir la quatrième originalité de leur plume, l'usage prométhéen de l'oralité.

Le regard tourné vers la flamme étincelante, elles désirent oublier le passé pour bâtir avec les autres membres du corps social, cet avenir prometteur qu'elles ont prophétisé :

Notre champ se cultive mieux au présent notre temps s'envole
 vers le futur immédiat le passé quel passé?
 dépassé transvasé
 dilué troué le temps de la parole-miel
 parole de paix du Pouvoir de guerre ³⁶

Leur parfaite communion avec les éléments cosmiques assure la durabilité du message d'espoir et de paix dont elles sont les garantes. Le pouvoir de leur parole créatrice n'a d'effet que si elle est prise en considération par l'espace social, si ses membres la reconnaissent :

Tu verras
 Je suis une sorcière
 Si tu écoutes ma parole
 Tes dents pousseront
 En rangées doubles
 Et ta gorge
 Roucoulera
 De rires en cascade.
 Tu verras
 Je suis une sorcière

36 Tanella Boni, «Cordes de femmes», *op. cit.*, p. 61.

Si tu écoutes ma parole
La rivière coulera en toi³⁷.

Les femmes se servent de l'oralité dans leurs oeuvres d'une façon différente de celle des hommes; elles ne prennent pas en bloc tout le patrimoine oral; elles sélectionnent et incorporent dans leurs créations les éléments constructifs, c'est-à-dire les mythes créateurs valorisants, les légendes et les épopées vantant la bravoure des figures féminines africaines. Elles évoquent l'histoire des femmes illustres qui ont marqué les consciences sociales africaines et se démarquent du courant passéiste exaltant l'Afrique précolonial paradisiaque. Elles dénoncent vigoureusement les traditions oppressantes, aliénantes qui pèsent sur les femmes :

L'abîme est infini
Et je butte
Contre un pan de falaise-tradition
O trahison³⁸

Leur rébellion consiste à ébranler ces traditions qui perdurent. La menace qu'elles font peser sur celles-ci demeure réelle si l'on s'en tient à l'opposition systématique que leur intervention sur la scène de l'écriture suscite :

On aurait souhaité
Qu'elles tremblent qu'elles frémissent

37 Véronique Tadjou, *op. cit.*, pp. 49-51.

38 Tanella Boni, «Grains de sable», *op. cit.*, p. 10.

Les feuilles d'un arbre
 A-t-on peur qu'elles verdissent?
 A-t-on peur qu'elles parlent?
 On secoue toutes les Calebasses
 On tend tous les filets
 Tous les arcs
 Toutes les coras
 De quoi a-t-on peur ici?
 Qui parle ici?
 Qui noircit par nature?
 Pourquoi tant de bruit?
 Y a-t-il le feu dans la maison?
 D'où vient cette fumée
 Fabriquée de toutes poudres?
 D'où vient cette angoisse
 Qui saisit tous les ancêtres à la gorge?
 La tradition est-elle en péril³⁹ ?

La remise en question des fondements de la tradition implique l'avènement d'un autre ordre plus équitable, plus équilibré pour tous. L'essor social en dépend: ce qui justifie l'engagement des femmes à défaire tous les carcans de l'oppression et à inscrire leur rébellion au coeur d'un changement véritable des enjeux sociaux.

Le trouble qu'une telle rébellion installe au sein de la société vise, en réalité, à susciter une prise de conscience de la part de ceux qui détiennent le pouvoir et contrôlent le discours hégémonique. Le souhait des femmes est que leur rébellion aboutisse à un plus grand respect de leur travail de création, qu'on considère leurs expressions artistiques, qu'on entende enfin leurs voix.

39 *Ibid.*, p. 13 («Grains de sable»).

Issu du silence et élaboré à partir de la marginalité, le discours féministe africain qui s'appréhende à travers la création littéraire ne désire pas demeurer un monologue sans fin. Nous avons vu à travers l'analyse thématique que les préoccupations des poétesses s'étendent à toute la sphère sociale. Si elles prennent en compte l'intérêt général de la société, c'est bien la preuve que leur message élit un destinataire élargi et non restrictif. Elles ne s'adressent pas seulement à leurs consœurs mais également aux hommes, leurs partenaires, leurs frères, leurs enfants, leurs pères. Elles ont la volonté d'instaurer un dialogue avec eux. Ce caractère dialogique toujours inscrit au cœur de leur création constitue la cinquième originalité de l'écriture féminine africaine. Le besoin de communiquer préside, en principe, à toute décision d'écriture; dans le cas de ces femmes, ce besoin de partager leurs émotions et leurs réflexions a été tellement vital que, malgré toutes les embûches, elles ont osé franchir la mer qui les séparait du silence à la parole, afin de répondre à l'écho assourdissant du discours patriarcal. Par ce biais, elles ont amorcé un dialogue avec des interlocuteurs qui, jusque-là, avaient ignoré leur présence. Cette volonté du dialogue est manifeste dans leurs écrits où un destinataire peut être clairement identifié. En outre, l'usage particulier qu'elles font de l'oralité renforce cet objectif quand on sait que le principe même de la littérature dite orale réside dans cette capacité de communication immédiate. La poésie qui se confond ici

à la parole et au chant, est toute désignée pour illustrer cet échange. Et nous retrouvons chez les poétesses une multitude d'exemples le prouvant :

C'était une femme et un homme comme au
premier jour de la Création⁴⁰

J'ai peur que tu puisses lire comme
Dans un livre ouvert en moi⁴¹

Je chantais le visage de la joie dans un rêve
plein de toi plein de moi⁴²

Ecoute la musique que pour toi j'ai choisie
Dis-moi si elle s'accorde au spleen de ton âme
Je sens que ce soir tu as besoin de douceur⁴³ .

Que pourrais-je faire pour arrêter tes pas
Que pourrais-je faire pour arrêter ton désespoir
Pense aussi à ceux qui t'affectionnent, amie⁴⁴

Raconte-moi
La parole du griot
Qui chante l'Afrique
Des temps immémoriaux⁴⁵

Le message contenu dans les écrits de ces femmes est une invitation à l'échange, un échange qu'elles espèrent fructueux. Leur poésie interpelle un

40 *Ibid.*, p. 9 («Grains de sable»).

41 Kiné Kirama Fall, «Le Sentiment caché», *Chants de la rivière fraîche*, p. 58.

42 Tanella Boni, «Grains de sable», *op. cit.*, pp. 9-10.

43 Annette M'Baye d'Ermeville, «Khawarè», *Poèmes africains*, p. 12.

44 Kiné Kirama Fall, «Où va-t-elle?», *Les Éclans de grâce*, p. 35.

45 Véronique Tadjó, *op. cit.*, p. 30.

récepteur identifiable, l'autre, les membres du corps social, dont la participation est indispensable à l'établissement d'un processus de communication :

Toi qui ne sais
D'où tu viens, qui tu es, où tu vas⁴⁶

L'on m'a demandé :
«De quel pays êtes-vous?»
J'ai bombé le torse et j'ai dit :
«Du Burkina Faso madame»
Le large sourire de ma face
Criait ma fierté, si légitime pour moi...
«Ah! C'est de quel côté d'Afrique ça?⁴⁷ »

Vois-tu, fils
Le destin
Est une somme de malheurs⁴⁸ ;

Le topos de la rébellion, inscrit au coeur de la démarche scripturaire des poètes, s'accorde parfaitement avec l'enjeu de la socialité dans la démarche sociocritique, étant donné que ce n'est ni par la réalité que reflète l'oeuvre ni par ses contenus que son rapport au monde s'appréhende, mais bien par sa capacité à transformer les discours à partir desquels ou contre lesquels l'oeuvre a émergé. Or, le discours poétique des femmes transgresse le discours établi et leur évite de «tomber dans le ressassement inutile de la doxa⁴⁹ ». En ce sens,

46 N'déye Coumba Mbengué Diakhaté, «Jigecn reck nga», *op. cit.*, p. 18.

47 Bernadette Sanou, «Une question qui m'a fait rougir», *Parturition*, p. 25.

48 Picrrette Kanzié, *Les Tombes qui pleurent*, p. 27.

49 Ruth Amossy, «Sociocritique et argumentation : l'exemple du discours sur le déracinement culturel dans la Nouvelle Droite», *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1992, pp. 30-31.

leur discours est pleinement subversif. Et Ruth Amossy nous rappelle que «la sociocritique privilégie le travail textuel, c'est-à-dire la production du sens, dans son double versant : celui de la transgression, ou de l'innovation, et celui des tensions internes ou de la mystification⁵⁰ ».

C'est donc un discours neuf, rebelle dans sa nature et dans son mode de transmission que les femmes émettent. Discours de (ré)action donc, discours d'opposition au discours patriarcal qui les a exclues du champ social ou les a fait intervenir uniquement dans une fonction hautement onirique.

Une autre caractéristique remarquable de l'écriture des femmes est le rapport au temps et à l'espace. Il se manifeste dans leur écriture comme une sorte de lien intime très intense entre ces deux éléments et elles. Irma Garcia l'explique ainsi :

Deux composantes, souvent associées dans les travaux littéraires, nous paraissent fondamentales pour comprendre l'attitude des femmes face à l'écriture : le temps et l'espace. Ces deux éléments sont essentiels dans la mesure où ils servent de point de repère fixe, stable, aussi bien pour l'individu que dans une oeuvre littéraire. Cette solide structure nous permet de voir d'autant mieux le décalage que les femmes opèrent sur ces données. La volonté de rejeter en bloc toutes les contraintes conduit la femme à bouleverser les coordonnées spatio-temporelles⁵¹.

50 *Loc. cit*

51 Irma Garcia, *op. cit.*, pp. 199-200.

Examinons dans un premier temps leur rapport à l'espace. L'espace social tel qu'il apparaît dans le contexte africain se révèle pour les femmes, restrictif, étroit, dans la mesure où il leur est rarement, sinon jamais favorable. Les lois sociales leur imposent en effet des limites qui les confinent à un cadre restreint, les excluent : «L'espace est pour la femme, par définition, un lieu de frustration physique, morale et culturelle. C'est aussi par excellence le lieu du système et de la hiérarchie. L'espace interdit devient bientôt l'espace détesté, puis l'espace ignoré, c'est-à-dire nié⁵².»

Leur rapport à l'espace s'avère donc hostile, mais en abordant l'écriture, elles vont transformer cette hostilité en atout. À force d'avoir été contraintes à se mouvoir dans cet espace presque clos, elles ont fini par l'appivoiser, par en connaître tous les contours, ce qui explique que le premier fruit de leur conception ait été une écriture introspective. Puisque le contexte social ne leur accorde pas la liberté de mouvement, elles vont se la donner dans le nouvel espace que leur offre l'écriture. Ce sera un espace éclaté, libre, vaste où tout est permis :

La terre la leur était immense sans limite⁵³

52 Claudine Herrmann, *Les Voleuses de langue*, Paris, Éditions des femmes, 1976, p. 150.

53 Tanella Boni, «Grains de sable», *op. cit.*, p. 11.

Le topos de la rébellion leur permet de transgresser doublement les limites établies en franchissant, d'une part, la scène sociale de l'écriture et en réinventant, d'autre part, au coeur même de leur écriture, un espace propre à leur besoin de liberté et de création :

Je suis
Icare j'ai des ailes mes épaules s'égayent
vers Mercure qui m'accueille à bras ouverts
dans nos cendres en bandoulière⁵⁴

C'est pourquoi la quête identitaire demeure inscrite tout au long de leur processus d'écriture. Au départ, nous avons l'espace social trop plein et pourtant vide de leur présence :

Tu as fait sortir le Temps des murs clos de
l'intériorité ton logis est ici nulle part
et je te cherche pluie tu n'es pas dans les
chants dans les pleurs dans les mots les
poèmes te narguent en vain tu n'es pas dans
les coeurs dans les cris dans la couleur de la
peau la Grande Ourse te fascine es-tu
dans la terre dans la poussière dans le sable
dans le vent dans l'argile des marais Toi
la grande absente de l'Histoire?⁵⁵

À cet espace, elles vont en superposer un autre, sorti de leur imaginaire, façonné de leurs mains en quête d'une page blanche où écrire leur vie, leur histoire. Leur écriture sera toujours marquée de ce désir de s'évader de

54 *Ibid.*, p. 9 («Grains de sable»).

55 *Ibid.*, p. 41 («La Femme-pluie»).

l'espace réel contraignant pour voguer dans l'espace infini, leur espace, libre comme l'air, étendu comme le désert :

entre tes doigts naît une femme qui se déploie déferle
comme une vague sur une plage déserte⁵⁶.

Ah il me faut
Plus souvent quitter ces formes
Pour mieux courir avec le bonheur
Là où rien ne se déforme
Mais où tout s'uniformise sans forme harmonieuse
Dans l'Esprit
Et où le cœur ne vit que de joie⁵⁷

Cet espace vide et éclaté est vital à leur exploration, à leur quête perpétuelle: il symbolise leur refus des balises conventionnelles :

Avec tes yeux feux d'artifice tu parcourais
la carte brumeuse du Temps tu parcourais
les rives incertaines des espaces-ruptures
tu parcourais les espaces-méandres du
Continent brisé mais tu n'y étais pas encore
Toi la rare densité le voyage te coulait
dans les veines comme un sang de femme⁵⁸

Cet éclatement de l'espace rejaillit sur leur écriture qui se fait mouvante, fuyante, évanescence; d'où la difficulté à la cerner, à l'enfermer dans un cadre habituel. Cette écriture traque l'immobilisme (qui reflète les traditions rétrogrades auxquelles les femmes ont déclaré la guerre) pour s'étaler dans l'espace

⁵⁶ *Ibid.*, p. 45 («La Femme-pluie»)

⁵⁷ Kiné Kirama Fall, «L'Essor», *Les Éclats de grâce*, p. 52.

⁵⁸ Tanella Boni, «La Femme-pluie», p. 46.

infini, se mouvoir à son aise, sans barricades, sans comptes à rendre, sans titres de transport à exhiber (en référence au système de «pass» du régime de l'apartheid) :

Ils occupèrent le lieu inconnu de la Loi ils
 oublièrent le noir et blanc de la vie rétrécie ils
 gravèrent en hiéroglyphes invisibles l'espace
 magnifique sans vide sans frontières ce fut
 un voyage de grains de sable du désert à la
 la mer alors la Femme découvrit que la
 Pomme n'est pas le sens de la vie et si la
 terre entière avait perdu la vue pertinente
 des Ecritures⁵⁹ ?

La notion de quête, inscrite au cœur du processus d'écriture des femmes, épouse bien les contours de cet espace qu'elles redessinent à leurs mesures. L'espace de leur moi intérieur dans lequel elles se blottissent avant d'attaquer le monde extérieur constitue la matrice fécondante de leur écriture. Elles se cherchent en écrivant; elle écrivent pour se retrouver. La récurrence des mots «corps» et «ventre» sous la plume des femmes est révélatrice de leur attachement à cette source intérieure en elles, d'où partent les flots susceptibles d'alimenter les crevasses tarries de l'espace social. Elle laisse supposer également l'étroite intimité de leur relation avec le corps de l'écriture. L'espace de leur corps, matrice d'où germe leur besoin d'écriture, devient une figure imagée de l'espace social qu'elles veulent marquer de leur écriture. Voilà pour-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 30.

quoi leur rapport à l'espace apparaît si important, si crucial à l'intérieur de leur écriture :

Viens! Il est temps de t'évaporer viens!
 traçons le lieu de ta présence l'espace de
 la transmutation immédiate des nombres
 rationnels des équations planétaires des
 jeux politiques des passions préhistoriques
 voici le temps de la métamorphose vers la
 Vie majuscule avant que la Terre ne parte
 en fumée quelque part dans ce désert
 mémorable⁶⁰

Tout comme l'espace, le temps occupe une place importante dans le champ de l'écriture des femmes à cause de sa connotation sociale négative : «Socialement, la femme possède un temps très court entre l'enfance et la maternité. C'est pourquoi elle ressent intensément l'aspect négatif du temps⁶¹ .»

Cette structure limitative du temps les indispose grandement; elles appréhendent son caractère linéaire et continu comme une contrainte, ce qui explique la restructuration complète qu'elles lui font subir :

tu soufflais en rafales immenses dans l'air
 du Temps qui te colle à la peau ta
 peau de guerre de guerre infinie⁶²

60 *Ibid.*, p. 50.

61 Irma Garcia, *op. cit.*, pp. 204-205.

62 Tancella Boni, «La Femme-pluie», p. 44.

Plus que l'espace, le temps suscite une hostilité encore plus ouverte : il constitue une énorme barrière qu'elles doivent déplacer ou resituer pour pouvoir exister. Le temps joue souvent contre elles et c'est toujours en ennemi qu'elles l'abordent :

Va au-devant du temps
Et fais-lui tes adieux⁶³

Oh, ma mère
La puissance du temps a sombré sur toi⁶⁴

Le temps qui fuit est de fait un obstacle de taille, difficile à abattre, parce qu'insaisissable :

tu suspends la pluie sous l'aile du beau temps tu Griffes le
serpent et la lune tu as les crocs du temps qui va⁶⁵

Elles ont alors besoin de le déformer, de le découper, de le fragmenter afin qu'il réponde à l'ordre réfractaire qu'elles veulent instituer :

Elle avait la mémoire longue elle déplaçait
rapiécçait fragmentait l'histoire qui lui collait
comme une tangente à la peau au lieu-dit
la Lézarde⁶⁶

pour une seconde elles tamisaient en gerbes liées les grains de
sable du désert alors ils comprirent que la Femme c'est
comme la pluie elle fabrique l'oxygène du temps⁶⁷

63 Véronique Tadjo, *op. cit.*, p. 93.

64 Kiné Kirama Fall, «Le Lever du soleil», *Chants de la rivière fraîche*, p. 29.

65 Tanella Boni, «Grains de sable», *op. cit.*, p. 38.

66 *Ibid.*, p. 22 («Grains de sable»).

67 *Ibid.*, p. 39 («La Femme-pluie»).

En fait, elles le narguent en mélangeant le passé, le présent et le futur; elles brisent ainsi la structure imposée et observée socialement; à la fin, ce temps oppressant n'existe même plus dans leur imaginaire. Elles le nient pour mieux le tuer :

Je me souviens t'avoir rencontrée en ce
 temps-là jour d'harmattan au bord d'une
 clairière un petit d'homme sur le dos
 morveux comme cette histoire sans date que
 tu portes comme un pagne noué à la taille⁶⁸

L'amalgame qu'elles instaurent entre le temps passé, présent et futur est une façon de brouiller les cartes de ce temps qui ne les favorise pas, mais les oppresse à tous les niveaux de la vie sociale. Elles portent en elles ces trois dimensions temporelles comme un fardeau. Elles ne se sentent pas vivre, étant donné que le temps ne leur profite pas. Elles ne peuvent en jouir, à cause de tout de ce que la société attend d'elles. Et dans bien des contextes, la division sexuelle des tâches ne les aide en rien :

Tu es l'événement tu es l'avenir tu es
 l'antiquité de l'homme de l'homme de
 l'homme⁶⁹

C'est ce même temps qui les empêche de créer comme elles le voudraient, qui limite leurs ambitions :

68 *Ibid.*, p. 43 («La Femme-pluie»).

69 *Ibid.*, p. 53 («Cordes de femmes»).

Être femme, mais ne pouvoir créer⁷⁰ :

En définitive, le temps constitue pour elles un frein :

Les femmes dont les tâches sont multiples et infinies, disposent de moins de temps pour se consacrer à la création littéraire. Si les femmes se satisfont généralement du rôle de *gardiennes* des manuscrits de leurs illustres époux, peu d'hommes acceptent de servir de faire-valoir au talent de leurs compagnes; peu d'hommes admettent qu'une femme pressée par le besoin de créer, néglige les tâches et responsabilités domestiques⁷¹.

Mais la rébellion atteint également ce domaine imprenable et inaccessible que se révèle être le temps. Elles opposeront alors à ce temps extérieur qui les brime, leur temps à elles, un temps qui ne tient compte que de leurs sentiments, un temps intérieur, un temps affectif : le temps de leur écriture. L'indifférence affichée à l'égard du temps destructeur sera l'unique façon d'échapper à son emprise. En créant ce temps affectif qui répond mieux à leurs besoins, elles effectuent un décalage par rapport au temps réel :

L'émotion arrivait alors au rendez-vous
avec un quart d'heure de retard et elle faisait
la fête tambour battant libérée de la
tutelle du temps⁷²

Elle se transmute en mante oui tremblotante
avec une longueur d'avance sur son histoire

70 N'dèye Coumba Mbengué Diakhaté, «Libération», *op. cit.*, p. 28.

71 Monique Ilboudo, art. cité, p. 5.

72 Tancilla Boni, «Grains de sable», *op. cit.*, p. 19.

de mante⁷³

Si le présent les oppresse, elles recourront au passé et au futur. Elles errent du passé au futur sans transition dans le seul espoir de se libérer du temps présent appréhendé comme un véritable joug :

Tu étais là près de la rive de l'an deux mille
 et je ne te voyais pas encore tu n'étais pas
 encore toi la rare densité leur planète
 se transmutait en missiles de fusée sol-sol
 pleuvant quelque part dans le ciel arc-en-ciel
 sur la mer du monde et tu soufflais en rafales immenses
 dans l'air du Temps qui te colle à la peau ta
 peau de guerre de guerre infinie⁷⁴

L'on traîne toujours derrière soi le passé qui peut être pesant, douloureux à porter, ce qui ralentit la marche. Mais lorsqu'on l'ignore et qu'on se tourne vers l'avenir, il ne peut plus nous incommoder; il devient alors comme la peau; on finit par ne même plus le sentir. C'est ainsi que se construit le temps que les femmes ont établi. Il se situe entre le passé et le futur, suspendu aux confins de l'histoire et de l'avenir. C'est un temps volontairement imprécis comme le temps de leur écriture, qui vise à mieux narguer l'autre, précis et rigoureux, que leur imposent les structures sociales :

Traces du temps sans temps
 mondes indéfinis

⁷³ *Ibid.*, p. 20 («Grains de sable»).

⁷⁴ *Ibid.*, p. 44 («La Femme-pluie»).

surgis
D'un chaos initial
ô femmes⁷⁵

Le traitement des composantes de l'espace et du temps, ainsi que nous venons de l'analyser, atteste la défiance des préceptes établis. Il s'inscrit dans le topos de la rébellion au coeur duquel les femmes ont implanté leur écriture.

Écriture du refus, écriture de l'errance, la poésie des femmes africaines s'inscrit à la fois dans l'espace social, en ce qu'elle témoigne des réalités sociales, et se projette hors de ce champ social, à partir du moment où celui-ci les étouffe.

En ce qui concerne le temps, elles s'en détachent en le déplaçant, le fragmentant ou le niant tout simplement. Elles y substituent le temps de leur écriture qui est un mouvement d'aller-retour entre le passé et le futur. Ainsi, l'espace et le temps se trouvent complètement morcelés, signe de leur refus de l'espace et du temps, tels qu'ils ont été imposés par la société :

Femme-espace
Tu défies l'ordre du temps
Carrefour-lieu de mille voies
Du temps et de l'espace infinis ⁷⁶

75 Tancella Boni, «Chaos initial», *Labyrinthe*, p. 28

76 *Ibid.*, p. 36 («Mirabelle»).

Même si l'écriture des femmes refuse l'uniformisation simpliste, on peut néanmoins observer une certaine homogénéité; il se dégage en effet de cette écriture des tendances fortes que nous analyserons dans la dernière partie de notre travail.

III. 3. Grandes tendances

Liée à différents facteurs analysés surtout au troisième chapitre de la première partie de notre étude, la venue des femmes à l'écriture se fait tardivement. Indépendamment du genre (roman, poésie, théâtre, essai), l'écriture des femmes se révèle tout d'abord comme une réaction à un double silence, le leur et celui du discours hégémonique. En effet, leur décision d'entrer en écriture met fin au silence qu'elles avaient jusque-là observé et questionne l'occultation de l'institution, une fois leur présence assurée. Ce silence de l'institution a d'abord été justifié par leur absence, puis est devenu injustifiable dès que la manifestation de leur présence ne faisait plus de doute. En prenant la plume, elles violaient un tabou, celui du silence :

Considéré comme essentiellement fonctionnel dans la tradition africaine, l'art a servi facilement de moyen de contestation entre les mains des femmes. Le chant, la danse, le théâtre, dépourvus de finalités exclusivement ludiques, traduisent, outre leurs désirs et leurs frustrations, outre leurs joies et leurs aspirations, leur opposition à l'adversité, leur rejet de l'impérialisme⁷⁷ !

⁷⁷ Grace Etonde Ekoto, «La femme et la libération de l'Afrique : Quelques figures culturelles», *Présence Africaine*, n° 140, 1986, p. 140.

Ce silence, le champ social l'a toujours considéré comme étant la marque propre des femmes :

Ici tu te fais silence
 tu brilles à ras de terre tes pensées se
 brisent contre des parois aux peintures
 rupestres ici aussi la main de l'homme est
 passée et tu préfères garder le silence
 farouche de tes jours ordinaires⁷⁸

Alors, en brisant ce silence, un malaise s'est installé au sein du champ social, qui a encore du mal à se faire à cette nouvelle idée qui bouleverse de fond en comble ses structures. Les femmes se sont ainsi insurgées contre des pratiques qu'elles estimaient dépassées et se sont mises à réclamer la reconnaissance de leur droit à la parole. Leurs oeuvres portent les stigmates de cette revendication fondamentale, ce qui fait de leur discours un discours rebelle, subversif même. Ce caractère rebelle touche aussi bien les thèmes que le style de leurs oeuvres d'où émerge une socialité bien marquée. L'oralité est présente, surtout dans la poésie, d'une manière tout à fait originale. En effet, elles recréent des images de femmes illustres en se servant des rituels et des mythes créateurs contenus dans les genres oraux. À l'image des héroïnes de cette oralité, leur cheminement constitue une quête individuelle, poétique, inscrite au coeur

⁷⁸ Tancilla Boni, «La Femme-pluic», *Cirains de sable*, p. 42.

d'enjeux sociaux importants. La rébellion comme réaction au statu quo déborde l'espace et le temps, composantes qu'elles réadaptent à leurs besoins de liberté.

À cause du contexte et des caractéristiques imprimées à leur écriture dès son émergence, les poétesses comme l'ensemble des écrivains femmes ont considéré la plume comme une véritable arme, étant donné qu'elle leur a permis de s'exprimer publiquement :

Comment ne pas prendre conscience de cet état de fait agressif? Comment ne pas être tenté de soulever ce lourd couvercle social? C'est à nous, femmes, de prendre notre destin en mains pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et ne point le subir. Nous devons user comme les hommes de cette arme, pacifique certes, mais sûre, qu'est l'écriture⁷⁹.

L'engagement demeure donc un élément essentiel de leur écriture sans pour autant les mener à la pratique d'une littérature de propagande. Un travail incessant sur les formes est perceptible à travers leur parole poétique teintée de satire sociale où l'invective et la harangue côtoient un humour grinçant empreint d'ironie. Cette notion de l'engagement confère aux écrivains africains une fonction sociale précise :

Dans l'oeuvre d'édification d'une société africaine démocratique libérée de toute contrainte, l'écrivain a un rôle important d'éveilleur de conscience et de guide. Il se doit de répercuter les aspirations de toutes les couches sociales, surtout des cou-

79 Mariama Bâ, art. cité, p. 7.

ches sociales les plus défavorisées. Dénoncer les maux et fléaux qui gangrèment notre société et retardent son plein épanouissement, fustiger les pratiques, coutumes et moeurs archaïques qui n'ont rien à voir avec notre précieux patrimoine culturel, lui reviennent, comme une mission sacrée à accomplir, contre vents et marées, avec foi, avec ténacité⁸⁰.

Sans vouloir se détacher de cette fonction sociale, et sans vouloir se désolidariser de leur consœur Mariama Bâ, les écrivaines africaines et les poétesses, particulièrement, manifestent une certaine résistance quant au rôle de guide surtout. Elles revendiquent une part d'individualité dans leur processus de création. Leur écriture part d'une quête personnelle à laquelle vient se greffer, certes, une quête sociale, mais elles voudraient être libres de parler d'elles sans avoir à rendre des comptes. Leur écriture se veut introspective d'abord, même si elle témoigne finalement d'enjeux sociaux déterminants.

Elles inscrivent leur rôle social dans une perspective où elles deviennent des actrices de changements sociaux sans pour autant porter l'étendard de guide éclairé. Ayant fait l'expérience de la marginalisation, elles se méfient des positions hégémoniques qui, d'une manière ou d'une autre, briment ceux qui occupent la marge.

Parole rebelle au silence, l'écriture poétique africaine est une quête initiatique d'une identité féminine qui se construit en s'écrivant dans un espace

⁸⁰ *Ibid.*, p. 5.

social éclaté. La temporalité dans laquelle s'inscrit cette écriture se veut morcelée, rebelle elle aussi, au temps social oppressant. Telles sont les grandes lignes de cette écriture nouvelle qui se constitue et semble acquérir, au fil du temps, ses lettres de noblesse.

Conclusion générale

L'étude du champ poétique féminin africain nous a fait découvrir les nombreuses ressources de cette écriture nouvelle. En marge de l'expression masculine qui a toujours dominé l'espace du discours social, la parole des femmes a émergé, lente d'abord, hésitante, puis elle est devenue grave, forte et rebelle.

L'analyse du discours social ainsi que l'étude rhétorique ont permis de mettre en relief le conditionnement socioculturel, historique et idéologique qui marque les textes des femmes et contre lequel elles ont essayé de se libérer par l'imposition d'un ordre respectueux de leur liberté d'expression. Le contexte d'énonciation duquel émerge le discours poétique des femmes africaines est empreint de la rumeur des conflits sociaux; leurs textes deviennent donc porteurs des enjeux de ces conflits et articulent par conséquent des intérêts individuels et collectifs contradictoires. Par l'étude immanente de ces textes, nous avons essayé de dégager les modes des structures linguistiques et sociales qui les modèlent, étant entendu que «l'univers social est un ensemble de langages collectifs que les textes absorbent et transforment¹ ».

¹ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1979, p. 117.

Ainsi, l'usage qu'elles font des figures de style et des formes de l'oralité donne à leur poésie des accents de parole incantatoire modulée tantôt sur le rythme de la prière et de l'espérance, tantôt sur celui du désespoir ou de la révolte. L'espace social dans lequel se construit leur discours est dominé surtout par la souffrance, la misère; ce qui confère à leur écriture une forme de quête sociale. Cette quête englobe la quête identitaire des femmes elles-mêmes, qui, tout en écrivant, se cherchent et explorent de nouvelles avenues susceptibles de sortir la société qu'elles mettent en scène de son état léthargique. Parole prophétique donc, pleine d'espoir pour demain, la poésie féminine africaine se veut un hymne de foi en l'avenir; mais cet avenir rempli de promesses doit se préparer avec tous; c'est pourquoi le dialogue et la concertation demeurent le leitmotiv de leurs écrits. Poésie du dialogue et du rassemblement, elle ne porte pas moins des traces de rébellion et de subversion contre un ordre séculaire lié à des traditions qui semblent immuables.

Cette poésie s'inscrit par ailleurs dans le creuset de l'engagement, étant donné que la cause sociale reste manifeste. Cependant, cet engagement se dessine sous une forme particulière, parce que les poétesses et les écrivaines en général, tout en reconnaissant le rôle social de leur écriture, refusent l'étiquette de guides ou de vigiles souvent attribuée aux premières générations d'écrivains qui ont suscité les luttes de revendication ayant conduit aux indépendances.

Une telle méfiance se justifie par l'occupation des lieux de la marginalité et du silence dont elles ont été elles-mêmes victimes et également par ce besoin de manifester leur individualité jusque dans leur processus de création. Elles sont d'abord des femmes à la recherche de leur propre identité avant d'être des écrivaines africaines qui rendent compte de la crise d'identité d'un continent. Cet aspect fondamental de leur cheminement justifie ces remarques de Dorothy Blair :

In Annette M'Baye's verses we recognize the voice of a genuine poet, speaking for her sisters as well as from her own heart. Many of the short poems are dedicated specifically to women she has known, her own compatriots, living or dead members of her family, friends from her Paris days. The tone is everywhere both extremely personal – the expression of an individual experience – and universal. Lamine Diakhaté, in the interview with Marc Rombaut quoted above, explains that the Negro-African poet is supposed to belong to the people, speak for them, lending them expression for sentiments that all share. But before Annette M'Baye, the expression of Negritude, the accents of revolt, suffering, love, and fraternity of which Senghor speaks in his definition of the essential themes of Negro-African poetry, were only applicable to nations. Now a black woman reminds us that there is suffering, revolt, love that is specifically feminine and at the same time specifically African².

2 Dorothy Blair, «After Independence, the First Twenty Years : New Themes, New Names», *Senegalese Literature : A Critical History*, Boston, Twayne Publishers, 1984, pp. 107-108.

Leur engagement se fait donc dans la discrétion, tout comme leur parole qui, longtemps emmurée, a jailli, d'abord discrète, sereine, avant de se déployer sur le ton de la révolte et de la rébellion.

La problématique de l'écriture africaine au féminin se pose toujours avec acuité; l'essor de cette écriture est lent, parce qu'elle est encore confrontée à de nombreuses réticences (Qu'ont-elles à dire? Peuvent-elles parler? La plume leur est-elle destinée aussi?). L'écriture relevant de la sphère publique alors que certaines mentalités réservent aux femmes les arrières-cours de la sphère privée, il va de soi que la reconnaissance sociale soit difficile, même si l'expression poétique féminine africaine se manifeste depuis trois décennies.

Comment la perception sociale de leur «prise d'écriture» évoluera-t-elle? Les institutions littéraire et sociale continueront-elles à occulter leur travail? Comment les femmes elles-mêmes envisagent-elles l'avenir de leur création dans un tel contexte?

De la pionnière Annette M'Baye à la génération des années 90, les thématiques et les formes ont changé. Ainsi, les thèmes et le style de M'Baye restent dans l'ensemble assez proches des traditions, dans la mesure où, même si M'Baye dénonce des pratiques comme le mariage imposé, elle ne reprend pas moins les thèmes favoris de la Négritude : la mère Afrique, l'esclavage, les indépendances. Nous le constatons, certes, mais nous ne la blâmons pas, évi-

demment, si on se réfère à l'époque de la parution de ses recueils (1965-1966), où dominait encore l'euphorie de l'après-indépendance.

En 1975 et 1979, Kiné Kirama Fall nous présente une poésie aux accents très lyriques semblables à celle de Bernadette Sanou et de Pierrette Kanzié sans pour autant dédaigner la dimension sociale, avec une thématique somme toute nouvelle, l'amour et la religion, dans un style unique, tellement il est intime et personnel. En 1980, N'dèye Coumba Mbengué Diakhaté nous livre une poésie consacrée à la condition sociale des femmes et qui prône une solidarité féminine comme solution à leurs problèmes d'insertion sociale. Sa poésie témoigne aussi de la difficulté d'être à la fois épouse, mère et écrivaine dans une Afrique où le poids de la tradition pèse toujours aussi lourdement. Le ton nostalgique de sa poésie lorsqu'elle évoque l'éloignement du pays natal et la rigueur des climats tempérés rappelle parfois le désespoir des poètes de la Négritude mais c'est en définitive le sort de ses consœurs, ces «filles du soleil», qui la préoccupe.

La parution en 1983 et 1984 des recueils de Véronique Tadjo et de Tannella Boni bouleverse ce paysage poétique somme toute serein. Ces deux poétesses émergent avec une poésie iconoclaste par son ton, sa thématique, son style. Les contours d'une écriture au rythme éclaté se dessinent; elle épouse les formes d'un labyrinthe en ce qu'elle se veut une quête introspective, une

recherche perpétuelle d'une identité jamais définie auparavant. Ce trait demeurera une constante dans les recueils qui suivront de 1987 à 1993, avec notamment Bernadette Sanou et Pierrette Kanzié dont l'image obsédante de la douleur et de la souffrance ne semble pas s'effacer.

Par ailleurs, les enfants occupent une place de choix pour ces femmes, créatrices et procréatrices qui parviennent à exprimer l'angoisse et l'innocence pouvant caractériser leur jeune âge.

La poésie de la dernière décennie ne tient rien pour acquis et remet tout en question : les structures sociales, le discours hégémonique, le silence complice des femmes, l'oppression sous toutes ses formes, les représentations trop idéalisées de l'image des femmes par les poètes. C'est une poésie de l'invective et de la harangue qui réinvente par l'usage de mythes valorisants, une image nouvelle des femmes, fidèles à leurs expériences et à leur parcours atypique de marginalisées. La récurrence des formes de l'oralité dans cette poésie où se mêlent contes et chants est révélatrice d'un phénomène observable ailleurs, chez une certaine catégorie de poètes africains comme Pacéré Titinga³, Paul Dakyo⁴, Jacques-Prosper Bazié⁵ : la tentative de restituer la poésie africaine à son cadre naturel d'énonciation, l'oralité.

3 Pacéré Titinga, *La Poésie des griots*, Paris, Sillex, 1982, 140 p.

4 Paul Dakyo, *La femme où j'ai mal*, Paris, Nouvelles du sud, 1989, 96 p.

5 Jacques-Prosper Bazié, *Aux miradors de l'espérance*, Ouagadougou, Éditions du Kraal, 1992, 90 p.

L'originalité de la parole poétique féminine africaine réside dans sa capacité à produire, à partir des tensions internes et externes qui structurent la société, un nouveau discours porteur d'espérances possibles et invitant au dialogue. Ce faisant, les femmes ne sont plus des spectatrices d'une poésie orphique comme celle de la Négritude mais deviennent actrices d'une poésie à l'essence prométhéenne. Répandre la flamme salvatrice dans tous les recoins d'un espace social livré aux affres de l'ombre semble être la tâche qu'elles assignent à leur écriture.

Cette étude n'a eu d'autre ambition que de faire connaître un peu mieux ces voix nouvelles de la littérature africaine longtemps occultées par celles omniprésentes des «célébrités mâles». Si l'application de la théorie sociocritique à la poésie a été rarement observée dans les cercles spécialisés des études littéraires, il n'en demeure pas moins qu'elle est possible. C'est ce que nous avons essayé de prouver à travers cette analyse. Les enjeux de la socialité dans le contexte d'énonciation du discours poétique africain demeurent toujours actuels. Grâce à la médiation du texte, on peut appréhender le discours social duquel ou contre lequel il a émergé; ce discours social hétérogène sert de courroie de transmission entre le texte et le monde dans un mouvement de va-et-vient perpétuel. Nous espérons être parvenue à saisir ce processus relationnel complexe entre les oeuvres des femmes africaines et la société sur laquelle se

greffe leur poétique. Parole de détermination et de contestation, le discours des poétesses est en constante mutation. Rien de plus normal que le mot de la fin leur revienne :

Sur le continent en miettes nous nous
réveillerons enfin au petit matin matin
de pluie matin de larmes avec nos maux sans
passeport nos corps déchaînés chanteront
en transes nos voix de volcan suinteront de
sang nos tympanes sans boussole marqueront
enfin l'heure du jour qui s'étend comme
une chaîne sans fin direction Sud-Sud nous
chercherons midi à sept heures au sortir de
notre état larvaire⁶

6 Tanella Boni, «Grains de sable», *Grains de sable*, Limoges, Le Bruit des autres, 1993, p 59

Bibliographie

I. Corpus d'analyse

Burkina Faso

DAO-SANOU, Bernadette, *Parturition dans Poésie*, Ouagadougou, Ministère de la Culture, Direction des Arts, du Spectacle et des Lettres, 1988, 38 p.

-----, *Quote-part et Symphonie*, Ouagadougou, Imprimerie nouvelle du centre, 1993, 56 p.

KANZIÉ, Pierrette Sandra, *Les Tombes qui pleurent*, Ouagadougou, Imprimerie nouvelle du centre, 1987, 61 p.

Côte d'Ivoire

BONI, Tanella, *Labyrinthe*, Lomé, Akpagnon, 1984, 79 p.

-----, *Grains de sable*, Limoges, Le Bruit des autres, 1993, 61 p.

TADJO, Véronique, *Latérite*, Paris, Hatier, 1983, 93 p.

Sénégal

FALL, Kiné Kirama, *Chants pour la rivière fraîche*, Dakar, NEA, 1975, 64 p.

-----, *Les Élans de grâce*, Yaoundé, Clé, 1979, 75 p.

M'BAYE D'ERNEVILLE, Annette, *Poèmes africains*, Paris, Centre national français, 1965, 20 p.

-----, *Kaddu*, Dakar, NEA, 1966, 29 p.

M'BAYE, Ndèye, Nianga, *La Danse des fleurs*, Dakar, NEA, 1984, 40 p.

MBENGUÉ DIAKHATÉ, Ndèye Coumba, *Filles du soleil*, Dakar, NEA, 1980, 42 p.

II. Ouvrages critiques sur la littérature écrite par les femmes africaines

ADEOLA, James, *African Women Writers talk : In their own Voices*, London, James Currey, 1991, 203 p.

BORGOMANO, Madeleine, *Voix et Visages de femmes*, Abidjan, CEDA, 1989, 162 p.

BOYCE DAVIES, Carole, *Black Women, Writing and Identity : Migrations of the subjects*, New York, Routledge, 1994, 228 p.

----- et Graves Adams, Anne, *Ngambika : Studies of Women in African Literature*, Trenton, Africa World Press, 1986, 298 p.

CASENAVE, Odile, *Femmes rebelles*, Paris, L'Harmattan, 1996, 349 p.

D'ALMEIDA, Irène Assiba, *l'francophone African Women Writers. Destroying the Emptiness of Silence*, Gainesville, University Press of Florida, 1994, 222 p.

HUANNOU, Adrien, *Anthologie de la littérature féminine d'Afrique noire francophone*, Abidjan, Bognini, 1994, 350 p.

KEMBE, Milolo, *L'Image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Fribourg, Éditions universitaires, 1986, 328 p.

LEE, Sonia, *Les Romancières du continent noir*, Paris, Hatier, 1994, 208 p.

MAILLEFER, Laurence et Loredana, MARCHETTI, *Littérature et femmes-auteurs d'Afrique francophone*, Genève, Helvetas, 1988, 42 p.

STRATTON, Florence, *Contemporary African Literature and the Politics of Gender*, New York, Routledge, 1994, 200 p.

VOLET, Jean-Marie, *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, 1993, 367 p.

----- et Beverley ORMEROD, *Romancières africaines d'expression française : le sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994, 160 p.

WILENTZ, Gay, *Black Women Writers in Africa and the Diaspora*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1992, 141 p.

III. Articles sur la littérature écrite par les femmes africaines

AIDO, Ama Ata, «To be an African Woman Writer. An overview and a detail», *Criticism and Ideology*, Uppsala, Scandinavian Institute of African Studies, 1988, pp. 165-175.

ANDRADÉ, Susan, «Rewriting History, Motherhood, and Rebellion : Naming an African Woman's Literary Tradition», *Research in African Literatures* 21, n° 1, 1990, pp. 91-110.

- BA, Mariama, «Fonction politique des littératures africaines écrites», *Écriture française dans le monde*, vol. 3, n° 5, 1981, pp. 3-7.
- BLAIR, Dorothee, «After Independence, the First Twenty Years : New Themes, New Names», *Senegalese Literature : A Critical History*, Boston, Twayne Publishers, 1984, pp. 94-141.
- BORGOMANO, Madeleine, «Les femmes et l'écriture-parole», «Nouvelles Écritures féminines», *Notre Librairie*, n° 117, 1994, pp. 87-94.
- BOYCE DAVIES, Carole and Savory Fido, Elaine, «African Women Writers : Toward a Literary History», *A History of Twentieth-Century African Literatures*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1993, pp. 311-346.
- BRIÈRE, Éloïse, «Le retour des mères dévorantes», «Nouvelles Écritures féminines», *Notre Librairie*, n° 117, 1994, pp. 66-71.
- CASENAVE, Odile et Christiane MAKWARD, «The Other's Others : Francophone Women and Writing», *Yale French Studies*, 75, 1988, pp. 190-206.
- CONDÉ, Maryse, «Three Female Writers in Modern Africa : Flora Nwapa, Ama Ata Aidoo and Grace Ogot», *Présence Africaine*, n° 82, 1972, pp. 132-143.
- D'ALMEIDA, Irène Assiba, «Femme? Féministe? Misovire? Les romancières africaines», «Nouvelles Écritures féminines», *Notre Librairie*, n° 117, 1994, pp. 48-51.
- , «The Intertext : Wèrèwèrè Liking's Tool for Transformation and Renewal», *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis/London, University of Minnesota Press, 1996, 265-284.
- et Sion HAMOU, «L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir», *Études littéraires*, vol. 24, n° 2, automne 1991, pp. 41-50.

- EKOTO, Grâce Etonde, «La femme et la libération de l'Afrique : Quelques figures culturelles», *Présence Africaine*, n° 140, 1986, pp. 140-153.
- FONKUA, Romuald-Blaise, «Écritures romanesques féminines : l'art et la loi des pères», «Nouvelles Écritures féminines», *Notre Librairie*, n° 117, 1994, pp. 112-125.
- ILBOUDO, Monique, «Ya-t-il une littérature féminine?», *L'Observateur Paalga*, 10 août 1993, p. 5.
- JACCOMARD, Hélène et Jean-Marie VOLET, «Pacte autobiographique et écrivaines francophones d'Afrique noire», *Présence Francophone*, n° 41, 1992, pp. 9-26.
- LAMBRECH, Régine, «Three Black Women, three auto-biographers», *Présence Africaine*, n° 123, 1982, pp. 136-143.
- LAPIN, Deirdre, «Women in African Literature», *African Women : South of the Sahara*, New York, Longman Publishing, 1995, pp. 143-163.
- LARRIER, Renée, «Les femmes-poètes du Sénégal», *Présence Francophone*, n° 36, 1990, pp. 45-56.
- LEE, Sonia, «Le thème du bonheur chez les romancières de l'Afrique occidentale», Paris, *Présence Francophone*, n° 29, 1986, pp. 91-103.
- LIKING, Wèrèwèrè, «La Femme par qui le scandale arrive», *Jeune Afrique*, n° 1172, 22 juin 1983, pp. 68-70.
- MAKWARD, Christiane, «Cherchez la Franco-femme», *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 1996, pp. 115-123.

- MILLER, Christopher, «Senegalese Women Writers, Silence and Letters : Before the Canon's Roar», *Theories of Africans. Francophone Literature and Anthropology in Africa*, Chicago, The University of Chicago Press, 1990, pp. 246-293.
- MILLER, Mary-Kay, «Aminata Sow Fall's, *L'Ex-père de la nation* : Subversive Subtexts and the Return of the Maternal», *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 1996, pp. 98-111.
- MOLARA, Ogundipé-Leslie, «Studying Women Through Literature : Theses on Rural Women in Africa», *Re – creating ourselves. African Women and Critical Transformations*, Trenton, Africa World Press, 1994, pp. 43-56.
- , «The Female Writer and her Commitment», *Re – creating ourselves. African Women and Critical Transformations*, Trenton, Africa World Press, 1994, pp. 57-67.
- MORTIMER, Mildred, «Women's Voice», *Journeys Through the French African Novel*, Portsmouth / London, Heinemann / James Currey, 1990, 133-164.
- MOURALIS, Bernard, «Une parole autre, Aoua Kéita, Mariama Bâ et Awa Thiam», «Nouvelles Écritures féminines», *Notre Librairie*, n° 117, 1994, pp. 21-27.
- NGANDU, Nkashama Pius, «L'autobiographie chez les femmes africaines», «Nouvelles Écriture féminines», *Notre Librairie*, n° 117, 1994, pp. 129-137.
- NNAEMEKA, Obioma, «From Orality to Writing : African Women Writers and the (Re) Inscription of Womanhood», *Research in African Literature* 25, n° 4, pp. 137-157.
- OJO-ADE, Femi, «Still a Victim? Mariama Bâ's *Une si longue lettre*», *Africa Literature Today* 13, 1983, pp. 158-179.

- , «Female Writers, Male Critics», *Africa Literature Today* 12, 1982, pp. 71-87.
- ORTNER, Claudia, «Homme nénuphar. Discours amoureux et discours identitaire dans le poème *Latérite* de Véronique Tadjo», *Gros-plan sur les femmes en Afrique*, Bayreuth, Bayreuth African Studies Series, 1993, pp. 7-16.
- RANGIRA GALLIMORE, Béatrice, «Le Corps. De l'aliénation à la réappropriation : Afrique noire francophone», «Nouvelles Écritures féminines», *Notre Librairie*, n° 117, 1994, pp. 54-60.
- RICE-MAXIMIN, Micheline, «Nouvelle écriture from The Ivory Coast : A Reading of Véronique Tadjo's *A vol d'oiseau*», *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 1996, pp. 157-172.
- SKATTUM, Ingse, «Thèmes de la poésie féminine de la littérature africaine d'expression française», *Narcisse*, n° 9, 1989, pp. 149-170.
- SOW FALL, Aminata, «Je n'écris pas du point de vue femme», *Afrique Nouvelle*, 16-22 juin 1982, pp. 20-21.
- TOURÉ, Alioune, «Ces femmes qui écrivent», *Amina*, n° 93, 1980, p. 26.
- WALKER, Keith, «Postscripts : Mariama Bâ, Epistolarity, Menopause, and Postcoloniality», *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 1996, pp. 246-264.

IV. Ouvrages critiques sur la littérature des femmes en général

- AMADIUME, Ifi, *Male daughters, female husbands. Gender and sex in an African Society*, London, Zed Books, 1987, 223 p.

CHEMAIN-DESGRANGES, Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, NEA, 1980, 350 p.

CIXOUS, Hélène, Madeleine, GAGNON et Annie, LECLERC, *La Venue à l'écriture*, Paris, 10/18, 1977, 152 p.

DE SÈVE, Micheline, *Pour un féminisme libertaire*, 1985, Montréal, Boréal Express, 154 p.

GARCIA, Irma, *Promenade familiale. Recherches sur l'écriture des femmes*, Tomes 1 et 2, Paris, Éditions des femmes, 1981, 604 p.

GREEN, Mary Jean, *Postcolonial Subjects. Francophone Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, 359 p.

HERRMANN, Claudine, *Les Voleuses de langue*, Paris, Éditions des femmes, 1976, 150 p.

HOOKS, Bell, *Ain't I a Woman : Black Women and Feminism*, Boston, South End Press, 1981, 205 p.

-----, *Feminist Theory : From Margin to Center*, Boston, South End Press 1984, 174 p.

-----, *Talking Back : Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, South End Press 1989, 184 p.

-----, *Yearning : Race, Gender, and Cultural Politics*, Boston, South End Press, 1990, 236 p.

MINH-HA, Trinh, *Woman Native Other. Writing Postcoloniality and feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1989, 295 p.

MOHANTY, Chandra Talpade, *Third World Women and the politics of feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 234 p.

WALL, Cheryl, *Women of The Harlem Renaissance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995, 246 p.

V. Ouvrages sur la sociocritique

ANGENOT, Marc, 1889. *Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1989, 1167 p.

CROS, Edmond, *Théorie et pratique sociocritiques*, Montpellier. Centre d'études et de recherches sociocritiques, 1983, 395 p.

DUCHET, Claude, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, 224 p.

----- et Stéphane, VACHON, *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Théorie et Littérature», 1993, 503 p.

En COLLABORATION, *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. «Problématique», 1992, 227 p.

PELLETIER, Jacques (sous la direction de), *Le social et le littéraire. Anthologie*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1984, 367 p.

----- , *Littérature et société. Anthologie*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Essais critiques», 1994, 446 p.

POPOVIC, Pierre, *La Contradiction du poème. Discours social et poésie au Québec*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1992, coll. «L'univers des discours», 455 p.

ZIMA, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985, 252 p.

VI. Articles sur la sociocritique

BARBÉRIIS, Pierre, «La sociocritique», dans *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire* (sous la direction de Daniel Bergez), Paris, Bordas, 1990, pp. 121-153.

BARSKY, Robert Franklin et Dominique, FORTIER, *Introduction à la théorie littéraire*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 1997, p. 261 p.

BELLEAU, André, «La démarche sociocritique au Québec», *Voix et images*, vol. VIII, n° 2, hiver 1983, pp. 299-310.

-----, «Conditions d'une sociocritique», *Liberté*, n° 111, mai-juin 1977, pp. 111-117.

BIRON, Michel, «Sociocritique et poésie : perspectives théoriques», *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, pp. 11-24.

DUCHET, Claude, «Une écriture de la socialité», *Poétique*, n° 16, 1973, pp. 435-452.

RICARD, Alain, «Le texte comme lieu et enjeu», *Littérature et société*, Paris, Karthala, 1984, pp. 3-7.

VII. Ouvrages sur la sociologie de la littérature

AUTHIER, Michel et Rémi HESS, *L'Analyse institutionnelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 127 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

-----, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, 613 p.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Paris / Bruxelles, Nathan / Labor, 1978, 188 p.

- CHAMBERS, Ross, *Mélancolie et opposition. Les débuts du modernisme en France*, Paris, José Corti, 1987, 241 p.
- ESCARPIT, Robert, *Le Littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1970, 315 p.
- FOSSAERT, Robert, *La Société / Les structures idéologiques*, Paris, Seuil, 1977, 610 p.
- GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu caché : étude sur la vision tragique dans Les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955, 454 p.
- , *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, 372 p.
- , *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Éditions Anthropos, 1970, 490 p.
- , *La Création culturelle dans la société moderne : pour une sociologie de la totalité*, Paris, Denoël / Gonthier, 1971, 184 p.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1978, 305 p.
- LAFARGE, Claude, *La Valeur littéraire. Figurations littéraires et usages sociaux des fictions*, Paris, Fayard, 1983, 354 p.
- MOURALIS, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 206 p.
- , *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, A.C.C.T. / Silex, 1984, 572 p.
- , *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Abidjan, CEDA, 1969, 165 p.

PELLETIER, Jacques, *Le Poids de l'histoire : littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche éditeur, coll. «Essais critiques», 1995, 346 p.

ROBERT, Lucie, *L'Institution du littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1989, 272 p.

ANONZIÉ, Sunday, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, 268 p.

ZIMA, Pierre, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, UGE, 10/18, 1978, 372 p.

VIII. Ouvrages et articles de rhétorique

ADANK, Hans, *Essais sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore*, Genève, Union, 1939, 191 p.

BACRY, Patrick, *Les Figures de style et autres procédés stylistiques*, Paris, Belin, 1992, 335 p.

BOUCHARD, Guy, *La Nouvelle rhétorique : Introduction à l'oeuvre de Chaim Perelman*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1980, 182 p.

BRIAN, Fitch(sous la direction de), *La Rhétorique du texte*, Toronto, Trintexte, 1990, 470 p.

DU MARSAIS, Chesneau César, *Traité des tropes*, Paris, Le Nouveau Commerce, 1977, 322 p.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, UGE, 10/18, 1980, 541 p.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, 505 p.

- FORESTIER, Georges, *Introduction à l'analyse des textes classiques : éléments de rhétorique et de poétique du XVII^e siècle*, Paris, Nathan, 1993, 128 p.
- GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse, 1970, 206 p.
- , *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1977, 299 p.
- KIBÉDI VARGA, Aron, «Rhétorique et production du texte», *Théorie littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, pp. 219-234.
- KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le Sens rhétorique. Essais de sémantique littéraire*, Toronto-Bruxelles, Éditions du GREF / Éditions Les Éperonniers, 1990, 237 p.
- MEYER, Bernard, *Synecdoques. Étude d'une figure de rhétorique*, Paris, L'Harmattan, 1993, 223 p.
- MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale française, 1992, 350 p.
- MOREAU, François, *L'Image littéraire*, Paris, Sedes, 1982, 128 p.
- MOREL, Mary-Annick, «Pour une typologie des figures de rhétorique», *Documentation et Recherche en linguistique allemande*, n° 26, 1982, pp. 1-62.
- MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1981, 1263 p.
- N'DIAYE, Catherine, «La Rhétorique», *Gens de sable*, Paris, P.O.L., 1984, pp. 106-115.

PERELMAN, Chaïm et Lucie OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1976, 734 p.

REBOUL, Olivier, *La Rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1984, 125 p.

-----, *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*, Paris, 1991, Presses universitaires de France, 238 p.

SUHAMY, Henri, *Les Figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1981, 127 p.

-----, *La Poétique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Que sais-je?», 1986, 125 p.

IX. Ouvrages et articles sur la poésie

ADORNO, Theodor, «Discours sur la poésie lyrique et la société», *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 45-63.

DIOP, David, «Autour des conditions d'une poésie nationale chez les peuples noirs», *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1973, pp. 69-73.

DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1993, 239 p.

MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Les grands traits de la poésie négro-africaine. Histoire – Poétiques – Significations*, Abidjan, NEA, 1985, 347 p.

MAUGEY, Axel, *Poésie et société au Québec (1937-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1972, 290 p.

N'DIAYE, Raphaël, «Chants-poèmes de femme sereer : techniques de création», *Présence Africaine*, n° 141, 1987, pp. 83-104.

- OBENGA, Théophile, *Sur le chemin des hommes : essai sur la poésie négro-africaine*, Paris, Présence Africaine, 1984, 164 p.
- SALAKA, Sanou, «Les Caractéristiques de la poésie burkinabé écrite», Ouagadougou, Annales de l'Université de Ouagadougou, 1988, pp.313-327.
- SANTERRES, Stéphane, «La Poésie et la poéticité», *Théorie de la littérature*, Paris, Presses universitaires de France, 1989, pp. 98-108.
- SENGHOR, Sédar Léopold, *La Poésie de l'action : conversations avec Mohamed Aziza*, Paris, Stock, 1980, 359 p.
- , *Élégies majeures suivi de Dialogue sur la poésie francophone*, Paris, Seuil, 1979, 123 p.
- , «Comme les lamantins vont boire à la source», (postface à *Éthiopiennes*), *Poèmes*, Paris, Seuil, 1984, pp. 155-170.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Le Récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, 205 p.
- TRAORÉ, Valentin, «Poésie et public au Burkina Faso», Ouagadougou, Annales de l'Université de Ouagadougou, 1988, pp. 301-311.

X. Recueils et anthologies de poésie

- BRINDEAU, Serge, *La Poésie contemporaine de langue française depuis 1945*, Paris, Bordas, 1973, 927 p.
- CÉSAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1971, 155 p.
- CHEVRIER, Jacques, *Anthologie africaine : poésie*, Paris, Hatier, 1981, 176 p.
- DIOP, David, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, 1973, 91 p.

DAKEYO, Paul et Martine BAUER, *Poésie d'un continent*, Paris, Silex, 1983, 534 p.

----- et Catherine, BELVAUDE, *L'Aube d'un jour nouveau : 21 poètes sud-africains*, Paris, Silex, 1981, 286 p.

-----, *Poèmes de demain*, Paris, Silex, 1982, 286 p.

-----, *La femme où j'ai mal*, Paris, Silex, 1989, 96 p.

MATESO, Locha, *Anthologie de la poésie d'Afrique noire d'expression française*, Paris, Hatier, 1987, 192 p.

ROMBAUT, Marc, *La poésie négro-africaine d'expression française*, Paris, Seghers, 1976, 333 p.

SENGHOR, Sédar Léopold, *Chants d'ombre, Poèmes*, Paris, Seuil, 1984, 78 p.

-----, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, Paris, Presses universitaires de France, 1948, 227 p.

RABEMANANJARA, Jacques, *Ordalies*, Paris, Présence Africaine, 1978, 98 p.

-----, *Cantique des cantiques*, Paris, Présence Africaine, 1978, 121 p.

XI. Ouvrages critiques généraux sur la littérature africaine

ACHIRIGA, Jingiri, *La Révolte des romanciers noirs de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1973, 257 p.

CAUVIN, Jean, *Comprendre la parole traditionnelle*, Issy les Moulineaux, Éditions Saint-Paul, coll. «Les classiques africains», 1980, 88 p.

CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, 272 p.

- , *Williams Sassine : écrivain de la marginalité*, Toronto, Éditions du GREF, 1995, 335 p.
- et Tidiane Amadou, TRAORÉ, *Littérature africaine : histoires et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1987, 447 p.
- COQUERY-VIDROVITCH, Catherine, *Les Africaines, histoire des femmes d'Afrique noire du XIX au XX^e siècle*, 1994, 395 p.
- ENO BELINGA, Samuel, *Comprendre la littérature orale africaine*, Issy les Moulineaux, collection «Les classiques africains», 1978, 144 p.
- JAHN, Janheinz , *Manuel de littérature néo-africaine du 16 siècle à nos jours, de l'Afrique à l'Amérique*, Paris, Resna, 1969, 293 p.
- JOUBERT, Jean-Louis, (sous la direction de), *Littératures francophones d'Afrique de l'ouest*, Paris, Nathan / A.C.C.T., 1994, 255 p.
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1983, 519 p.
- KESTELOOT, Lilyan, *Anthologie négro-africaine*, Allcur, Marabout, 1987, 478 p.
- , *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, Institut de Sociologie, 1971, 340 p.
- KIMONI, Iyay, *Destin de la littérature négro-africaine ou problématique d'une culture*, Sherbrooke, Naaman, 1985, 273 p.
- KOM, Ambroise (sous la direction de), *Dictionnaire des oeuvres littéraires négro-africaines de langue française : des origines à 1978*, Sherbrooke, Naaman, 1978, 671 p.

- , *Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du sahara*, Bethesda, International Scholars Publications, 1996, 452 p.
- , *Éducation et démocratie en Afrique : le temps des illusions*, Paris, L'Harmattan, 1996, 287 p.
- MAKOUTA-MBOUKOU, Jean-Pierre, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, 1980, 349 p.
- MATESO, Locha, *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, A.C.C.T. / Karthala, 1986, 399 p.
- MIDIOHOUAN, Guy Ossito, *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, 249 p.
- N'GAL, Georges, *Aimé Césaire. Un homme à la recherche d'une patrie*, Paris, Présence Africaine, 1994, 328 p.
- NGANDU, Nkashama Pius, *Littératures et Écritures en langues africaines*, Paris, L'Harmattan, 1992, 407 p.
- , *Littératures africaines : 1930-1982*, Paris, Silex, 1984, 672 p.
- , *Écritures et discours littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1991, 301 p.
- Ngugi, Wa Thiong'o, *Decolonizing the Mind. The politics of language in African Literature*, London, James Currey, 1986, 114 p.
- SANON, Jean-Bernardin, *Images socio-politiques dans le roman négro-africain*, Sherbrooke, Naaman, 1983, 287 p.
- SOCIÉTÉ AFRICAINE DE CULTURE, *La Civilisation de la femme dans la tradition africaine*, Paris, Présence Africaine, 1975, 606 p.

----- , *Le Critique africain et son peuple comme producteur de civilisation*, Paris, Présence Africaine, 1973, 550 p.

XII. Essais et romans divers cités

BETI, Mongo, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet / Chastel, 1974, 303 p.

BOILAT, David, *Esquisses sénégalaises*, Paris, Karthala, 1984, 560 p.

KÉITA, Aoua, *Femme d'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1975, 398 p.

THIAM, Awa, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël / Gonthier, 1978, 190 p.

XIII. Revues

Études françaises, «Sociocritique et poésie : perspectives théoriques», vol. 27, n° 1, 1991, 132 p.

Notre Librairie, «Nouvelles Écritures féminines», n° 117, 1994, 150 p.

Notre Librairie, «Femmes d'ici et d'ailleurs : le monde postcolonial», n° 118, 1994, 126 p.

TABLE DES MATIÈRES

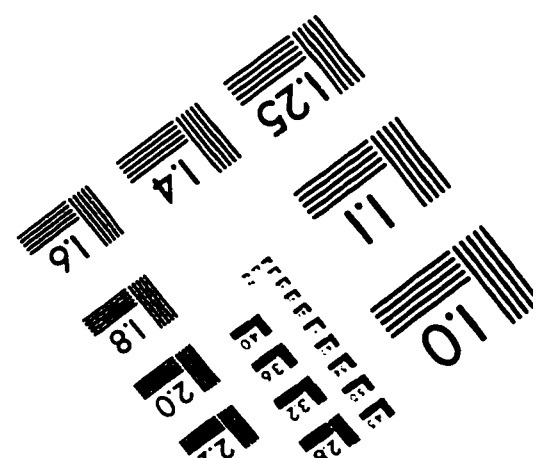
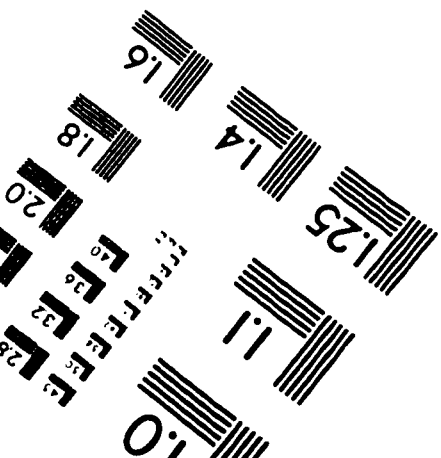
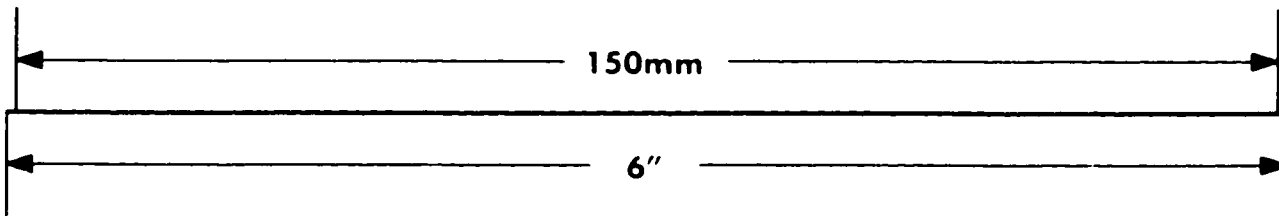
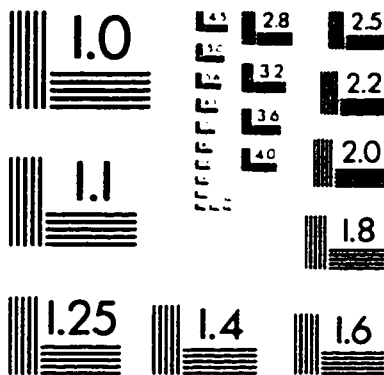
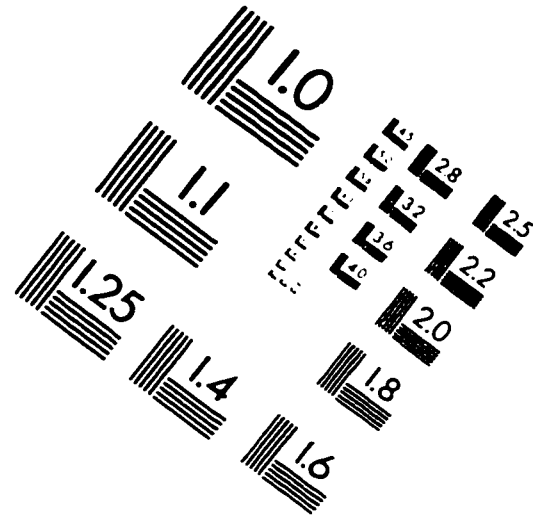
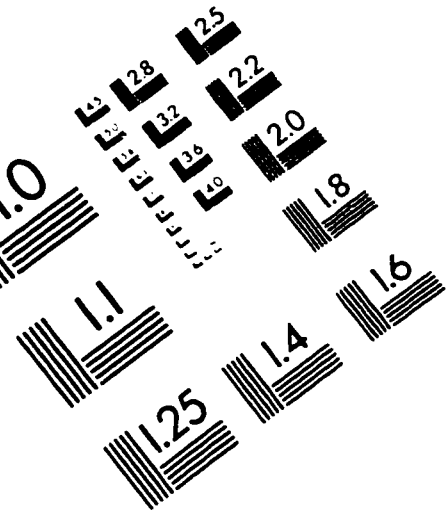
INTRODUCTION	5
PREMIÈRE PARTIE : VOIES THÉORIQUES	23
I. Sociocritique et poésie	24
I.0. Préliminaires	24
I. 1. Considérations théoriques	26
I. 2. Discours social : définitions et usages	45
II. Émergence des discours sociaux de 1930 à 1990	60
II. 1. Mise au point	60
- La première période : 1930-1960	60
II. 2. Discours sociaux	64
A - Repères	64
B - Les précurseurs de la Négritude	69
a- Du Bois W.E.B.	69
b- Le mouvement de la Négro-Renaissance	71
c- La Revue du monde noir	73

d- Légitime Défense	74
e- L'Étudiant noir	79
C - La Négritude	80
a-Tropiques	86
b-Présence Africaine	90
II. 3. Les grandes absentes	92
II. 3. 1. Les facteurs explicatifs	92
II. 3. 2. Les femmes de la Harlem Renaissance	112
III. La parole aux femmes!	119
- La seconde période : 1970-1990	119
III. 1. Une civilisation dite de l'oralité	120
III. 2. Un silence oppressant	129
III. 3. L'affirmation d'une écriture	137
- Le corpus	137
III. 4. Le discours féministe	143
DEUXIÈME PARTIE : ÉTUDE DU CORPUS	164
I. La rhétorique	165
I. 1. Les formes de l'écrit	165

I. 1.1. Les figures de répétition	169
I. 1. 2. La métabole	179
I. 1. 3. Les figures d'opposition	185
I. 1. 4. Les figures de substitution	193
Conclusion partielle	204
I. 2. L'influence des formes de l'oralité	206
I. 2. 1. Les symboles et images	206
I. 2. 2. Les rythmes	212
I. 2. 3. L'humour et la satire	219
I. 2. 4. L'invective et la harangue	222
II. Les enjeux de la socialité	228
II. 1. Un imaginaire social dynamique	228
II. 2. L'articulation du social dans les textes et leur portée sociale : thématique et structures formelles comme porteuses de sens social	232
II. 2. 1. La quête identitaire : un long parcours	232
II. 2. 2. Le voyage initiatique : quête d'un monde meilleur	262
II. 2. 3. <i>Parturition</i> : l'expérience de la douleur	279
II. 2. 4. <i>Les Tombes qui pleurent</i> : prolongement de l'expérience de la douleur	289

II. 2. 5. Poésie de l'amour et poésie religieuse : une thématique nouvelle	308
a- <i>Chants de la rivière fraîche</i> : Un hymne à l'amour	312
b- <i>Les Élans de grâce</i> : une quête profonde de spiritualité	329
III. La problématique d'une parole poétique féminine africaine	340
III. 1. Une écriture spécifique?	342
III. 2. Quelles originalités?	353
III. 3. Grandes tendances	376
CONCLUSION GÉNÉRALE	381
BIBLIOGRAPHIE	389

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989