

Les caractéristiques de l'autofiction
à travers les romans : *Une si longue lettre, Riwan ou le chemin de sable,*
C'est le soleil qui m'a brûlée

par

Josephine Charlotte Muriel Mben
Masters of Arts, from University of Victoria, 2019

A Project Submitted in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree of

Masters of Arts

Department of French

© Josephine Charlotte Muriel Mben, 2019
University of Victoria

All rights reserved. This thesis may not be reproduced in whole or in part, by photocopy
or other means, without the permission of the author.

Comité de projet

Les caractéristiques de l'autofiction
à travers les romans : *Une si longue lettre, Riwan ou le chemin de sable,*
C'est le soleil qui m'a brûlée

par

Josephine Charlotte Muriel Mben
Masters of Arts, from University of Victoria, 2019

Comité de projet

Dr. Sada Niang (Department of French)
Superviseur de projet

Dr. Hélène Cazes (Department of French)
Seconde lectrice

Résumé

Le but de ce travail de maîtrise est de montrer la flexibilité narrative qui caractérise les romans *Une si longue lettre* (1979), *Riwan ou le chemin de sable* (1999) et *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987). Dans une analyse comparative, nous nous servons de l'autofiction comme cadre théorique pour mettre en exergue les différentes représentations du rôle de la femme dans la société africaine dans les romans de Mariama Bâ, Ken Bugul et Calixthe Beyala.

Il est aisé de retrouver des traces de la vie privée et professionnelle de Mariama Bâ dans son roman tandis que l'approche de Ken Bugul sur le statut de la femme se reflète dans un contexte social qu'elle offre au lecteur. Calixthe Beyala n'utilise pas sa vie privée dans son œuvre romanesque. Elle se concentre sur l'oppression de la femme dans la société. Leurs différentes approches sur la question du genre reflète leur engagement politique

Table des matières

Comité de projet.....	ii
Abstract.....	Error! Bookmark not defined.
Table des matières.....	iv
Remerciements.....	v
I. Introduction.....	1
II. Cadre théorique.....	2
2.1. Autofiction et autobiographie.....	2
2.2. Les composantes de l'autofiction.....	6
2.2.1. Autofiction et réalité.....	6
2.3. Les fonctions de l'autofiction.....	7
2.3.1. La fonction didactique.....	7
2.3.2. La fonction biographique.....	7
2.3.3. La fonction réflexive.....	7
2.3.4. La fonction figurative.....	8
III. La part de réalité dans les romans.....	8
3.1. Résumé du roman <i>Une si longue lettre</i>	9
3.2. Résumé du roman <i>Riwan ou le chemin de sable</i>	9
3.3. Résumé du roman <i>C'est le soleil qui m'a brûlée</i>	10
3.4. La notion de réel chez Mariama Bâ, Ken Bugul et Calixthe Beyala.....	10
3.5. Le lien entre les narratrices et les personnages : le vécu des auteures dans les romans 11	
3.6. Le lien entre les narratrices et les auteures à travers leurs discours sur le statut de la femme dans la société : la fonction didactique des œuvres.....	15
3.7. L'environnement de vie des narratrices et des auteures : des œuvres contemporaines.....	20
IV. Les éléments fictifs dans les trois romans.....	28
V. Conclusion.....	34
Bibliographie.....	35

Remerciements

À l'issue de ce projet, je voudrais remercier toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à sa réalisation.

Je voudrais commencer par adresser ma profonde gratitude à mon directeur de mémoire Dr. Sada Niang pour son soutien, son enseignement, sa disponibilité, ses conseils et son ouverture au dialogue. Mes remerciements vont également à ma seconde lectrice, Dr. Hélène Cazes, pour sa rigueur, ses encouragements et ses conseils qui m'ont permis d'avancer pendant les périodes de doute. Enfin, je pense à tous les professeur(e)s de mon département qui, de par leur expertise et leur enseignement ont contribué à l'aboutissement de ce projet.

Ensuite, je voudrais adresser mes remerciements à ma famille, à ma mère pour tous ses sacrifices, son amour, ses conseils et son éducation ; à mes frères et cousin(e)s. Mes remerciements vont aussi aux autres membres de ma famille et amis trop nombreux pour être cités.

Enfin, je voudrais terminer par mes amis qui, par leurs encouragements, leur rire m'ont permis de garder le moral pendant mes études et la phase de rédaction de mon projet.

Je pense également à mon copain Urbain Yamb pour son soutien et sa patience qui a été mise à rude épreuve pendant la phase de rédaction de mon projet de fin d'étude.

I. Introduction

Dans les années 80, de plus en plus de femmes prennent la parole. Émerge, alors, une nouvelle génération d'écrivaines dont les thèmes concernent le statut de la femme dans la société, la connaissance de soi, l'interrogation de soi et de l'autre (d'Almeida 1994: 10).

Nous proposons, dans ce projet, de faire une analyse comparative de textes littéraires féminins dont : *Une si longue lettre* (1979), *Riwan ou le chemin de sable* (1999), et *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) et, de définir au-delà de l'émergence d'une voix féminine, les choix de Ken Bugul, de Mariama Bâ et de Calixthe Beyala. Nous voudrions faire ressortir la souplesse narrative dont les auteures disposent dans le cadre de la rédaction d'une autofiction.

Le plan de la présente étude comprend trois principaux volets. Premièrement, nous voulons définir l'autofiction, en faire ressortir les composantes et les fonctions. Ensuite, dans une deuxième partie, nous examinerons le lien entre les narratrices/personnages et les auteures afin de déterminer l'impact de l'autoréférentialité dans la construction des narratrices/personnages de notre corpus. Dans la même veine, nous établirons la similarité entre les positions des narratrices et des romancières. Enfin, la dernière partie porte sur le cadre de vie des auteures. Elle permet de faire ressortir l'influence de la situation d'énonciation dans les choix des écrivaines en ce qui concerne la thématique, les personnages et leur position vis-à-vis de la société.

II. Cadre théorique

L'autofiction et l'autobiographie sont deux catégories possibles pour analyser le récit de soi ou des expériences vécues. Dans les deux cas, l'écriture de soi, même si elle est destinée à la publication, est d'abord présentée comme une introspection, tournée vers l'auteur(e) qui cherche la connaissance de soi, de l'autre, de son temps et des espaces qu'il (elle) a traversés. C'est donc une activité contextuelle à la société et à l'époque dans laquelle il (elle) vit, ce qui fait que l'écriture qui en découle est souvent remise en situation. En se racontant, l'auteur(e) se livre à une évaluation des autres mais davantage dans une perspective morale ainsi que le suggère Gasparini (2011 : 11) car parler des autres revient en d'autres termes à les évaluer.

« [...] le récit autobiographique développe une réflexion critique sur la genèse du sujet, sur son identité, sur sa précarité, sur ses mutations. Mais l'écriture du moi ne se réduit pas à l'introspection. Elle peut aussi se tourner vers les autres, pour faire leur apologie, leur procès, ou simplement leur portrait, mais, la plupart du temps, dans une perspective axiologique » (Gasparini 2011 : 11).

De fait, le récit de vie pose la question du rapport du texte au vécu perçu et recomposé par l'auteur(e). En ce sens, l'autofiction se présente comme un prolongement de l'introspection autobiographique à la différence que l'aspect fictionnel y est assumé, comme vérité personnelle, plus authentique que l'expérience vécue du moi. L'autobiographie, quant à elle, prétend être un récit de soi fidèle aux événements vécus. On constate donc que la question de la vérité est une notion déterminante dans la distinction de ces deux formes d'écriture, d'où la nécessité de définir l'autofiction et de la positionner par rapport à l'autobiographie.

2.1. Autofiction et autobiographie

Établir la différence entre ces deux genres est nécessaire car certains des romans de notre corpus présentent des caractéristiques proches de l'autobiographie, d'autres, de l'autofiction. De ce fait, la distinction entre les deux genres nous permettra de mieux les contextualiser lors de notre analyse.

L'autofiction, un néologisme proposé par Doubrovsky, est un mot-valise constitué du préfixe *auto-* et du mot *fiction* (Ferreira-Meyers 2010 : 55). Le concept évoqué par l'agencement de ces deux termes crée un rapport très étroit avec le récit du vécu de l'auteur(e) dilué dans un récit fictionnel. Le texte autofictionnel se caractérise par sa

flexibilité étant donné la prédominance de la fiction sur la réalité. Doubrovsky en fait un genre hybride combinant narration fictionnelle et analyse de soi.

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1975 : 14).

D'abord, Doubrovsky souligne la liberté de l'auteur(e) de choisir la fictionnalisation de soi : ce dernier est libre de se représenter de la manière qu'il/elle souhaite. Ensuite, la fictionnalisation que fait intervenir ce dernier ne se limite pas à la représentation personnelle de l'auteur(e), mais s'accompagne également d'analyses plus ou moins introspectives. Par ailleurs, au-delà de la liberté de parole et de représentation qui pousse l'auteur(e) à choisir ce genre littéraire, Doubrovsky semble insinuer que l'auteur(e) sélectionne le fragment de sa vie qui sera fictionnalisé. Cette particularité ne ressort pas aussi nettement chez Régnier, pour qui l'autofiction est la « mise en fiction de la vie personnelle » (Régnier 2008 : 35), définition qui ne souligne que l'utilisation de la vie personnelle de l'auteur(e), qui, de ce fait, s'institue en objet et sujet de son roman (Lahouati 1998 : 205). L'autofiction, telle que la conçoit Régnier, se rapproche davantage de l'autobiographie que chez Doubrovsky. Il ressort cependant de cette confrontation que l'autofiction est un genre hybride qui mêle fiction et vie personnelle, expérience véridique et projection des soi, authenticité, fabulation et analyse de soi. De fait, la vérité introspective inclurait les fictions du moi. L'autofiction, écrit encore une fois Doubrovsky, est une « [...] fausse fiction qui est histoire d'une vraie vie » (Doubrovsky 1980 : 90).

Pour Lejeune, l'examen de soi, de sa personnalité se présente comme le but ultime de l'autobiographie. C'est selon lui un projet personnel. Il affirme à cet effet :

« Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (Lejeune 1975 : 14).

Dans *Le pacte autobiographique*, Lejeune suggère que le pacte autobiographique tend à présenter l'autobiographie comme un genre dans lequel le récit de vie de l'auteur(e) correspond entièrement à celui du narrateur, lequel constitue le personnage principal dans l'œuvre. Dans l'autobiographie, l'auteur(e) fait une rétrospection de sa vie en racontant son existence, telle qu'il se la remémore, et en insistant sur sa personnalité. Cependant,

l'utilisation de la prose narrative remet en question la prétendue absence de littéarité, puisque la narration confère au texte une nature romanesque qui rend le texte agréable à lire et lui retire l'aspect strict et fidèle, qui serait le propre du simple compte-rendu d'une vie. Le pacte ainsi instauré fait que cette vérité est « performative », « dynamique », soumise au principe de plaisir « dès lors qu'on n'est plus en présence d'un compte-rendu, d'une existence exacte, détaillé, policier, pourrait-on dire, mais d'un acte de parole (Weill 2009 : 424).

Or, l'autofiction recourt aux mêmes procédés d'écriture que l'autobiographie. La différence réside dans la liberté de l'énonciation et la rigueur de la structure temporelle, puisque cette forme d'écriture offre plus de possibilités à l'écrivain(e) de découvrir, d'exprimer et de construire sa propre vérité (Gasparini 2011 : 15). Au point que l'on peut lire toute autobiographie comme texte autofictionnel.

En effet, l'autobiographe, comme l'auteur(e) de l'autofiction, choisissent les passages de vie à raconter, se livrent à un travail d'organisation qui vise à rendre le récit cohérent, plus digeste, plus agréable à lire. Par ailleurs, le regard que l'autobiographe porte sur la société et son époque est une perception personnelle, n'ayant pas valeur de vérité absolue. Ici, la subjectivité de l'auteur(e) équivaut alors à la subjectivité dudit pacte autobiographique. Le lecteur reçoit l'interprétation de l'auteur(e) sur sa vie et la société dans laquelle il vit. L'autofiction convoque également, quant à elle, le récit de l'expérience de vie de l'auteur(e), dont la vision du monde correspond à l'époque dans laquelle il (elle) vit. Cependant, la fictionnalisation est plus accentuée dans ce dernier type d'écriture parce que la transgression des frontières entre le véridique et l'imaginaire est assumée et revendiquée.

La postulation de véracité de l'autobiographie la distingue ainsi de l'autofiction. En effet, l'autobiographe raconte ce qu'il construit comme un récit véridique de sa vie dans son œuvre, évoquant des événements s'étalant de l'enfance au moment de l'écriture ; du coup, la confirmation qu'une œuvre est autobiographique pourrait passer par une confrontation de celle-ci à d'autres textes non fictifs du même auteur(e) (Gasparini 2004 : 57). L'autofiction, en revanche, se caractériserait par la fragmentation du récit de la vie de l'auteur(e), car, au-delà de la mise en récit de sa propre vie, il/elle la met en fiction et peut ainsi raconter une histoire globale, sociale, politique.

Aussi, une autobiographie classique vise plutôt la connaissance de soi alors que l'autofiction, outre son histoire, permet d'atteindre la vérité existentielle du sujet (Ferreira-Meyers 2010 : 60) par l'application d'un regard critique de l'auteur(e) non seulement sur soi mais aussi sur la société¹.

Il s'ensuit, de ce qui précède, que l'autofiction n'est ni entièrement autobiographique ni entièrement fictive : elle se situe entre les deux. En effet, elle est autobiographie en ceci que l'auteur(e) utilise sa vie comme base de sa narration ; elle relève du domaine de l'imaginaire en ce qu'elle « ne se donne pas pour une histoire vraie mais démultiplie les récits possibles de soi » (Gasparini 2011 : 15). Un texte autofictionnel raconte son auteur de différentes manières, à plusieurs reprises.

Selon Lejeune, dans l'autobiographie, le narrateur et le personnage principal sont identiques (1989 : 4), ainsi qu'en atteste généralement le paratexte où le nom de l'auteur(e) correspond généralement à celui du narrateur et du personnage principal. Ces trois entités revêtent et partagent le même référent dans l'œuvre. En revanche, pour l'autofiction, Ferreira-Meyers souligne la difficulté qu'éprouvera le lecteur à distinguer l'auteur(e) du narrateur/ de la narratrice et du héros/ de l'héroïne (2010 : 59) puisque l'homonymat entre l'auteur(e) et le personnage dans l'autofiction n'est pas clair. La seule preuve dont disposerait le lecteur serait la présence nécessaire de l'auteur(e) dans l'autofiction, puisque cette présence même est structurellement porteuse du sens autobiographique de l'œuvre, comme l'écrit Tononi (2010 : 79). Par contre, Bongo affirme que l'auteur(e) et le personnage sont une seule et même personne dans ce type d'écriture (2012 : 187). Cette ambiguïté et cette imprécision laissent penser que l'auteur(e) est libre de déterminer comment manifester sa présence dans le texte.

Enfin, en ce qui concerne le héros, Doubrovsky distingue ce dernier et le narrateur de l'auteur(e). L'écriture, selon lui, présente le « héros du récit en position d'analysant » et le narrateur à la place de l'analyste (Doubrovsky 1980 : 90). Il revient alors à l'instance scripturale de se charger de la distribution des rôles et des dialogues (*ibid.*). La relation

¹ En outre, le degré de fictionnalisation dans l'autofiction reste cependant flou, et le rapport à la fiction peut parfois être trompeur. Le lecteur, s'il s'attend au caractère trompeur de l'autofiction, aura du mal à distinguer l'auteur(e) du narrateur et du héros (Ferreira-Meyers 2010 : 59).

entre l'auteur(e) et le personnage renvoie alors à la responsabilité de l'auteur(e) vis-à-vis des actes de son héros (Genette 1991 : 85).

2.2. Les composantes de l'autofiction

2.2.1. Autofiction et réalité

Tononi affirme que « l'autofiction telle que la présentait Philippe Lejeune et moi-même accentuait le préfixe *auto-* et se donnait un objet référentiel : le vécu personnel du narrateur [...] » (2010 : 79). C'est l'usage de la première personne du singulier qui fonde le réel dans l'autofiction. En adoptant une perspective plus large, Doubrovsky suggère qu'une œuvre autofictionnelle l'est non seulement par son auto-référentialité, mais aussi parce qu'elle s'inscrit dans son temps et son espace (1980 : 97). L'auteur(e) ne s'inspire donc pas uniquement de sa vie mais puise également ses référents dans son époque, sa culture, ses mythes et croyances :

« Si la vérité d'un sujet est la fiction qui rigoureusement s'en construit, la vérité d'une fiction est fictive. Ou encore, le fictif, pour un sujet, est l'ordre même du réel. La fiction n'est pas fantaisie: comme n'est pas fou qui veut, on n'est pas fictif comme on veut. Pour une culture donnée, et les sujets qui s'y inscrivent, le registre de la fiction est régi par le système de ses mythes » (Doubrovsky 1980 : 97).

Le texte autofictionnel n'est donc pas « fantaisie », mais une pensée circonscrite par un cadre socio-culturel donné pour permettre à son auteur(e) de réfléchir sur des préoccupations liées à sa vie et à la société dans laquelle il (elle) vit. Ferreira-Meyers affirme d'ailleurs que l'autofiction semble avoir renouvelé le rapport de l'écrivain avec la vérité en faisant de la « fictionnalisation du Moi un moyen d'atteindre la vérité existentielle du sujet » (2010 : 60). Cette quête de vérité ressort également chez Lahouati pour qui autofiction mêle vérité et fiction, la vérité étant, selon nous, l'aboutissement de la quête de l'auteur(e).

Dans cette partie, nous avons étudié les composantes de l'autofiction que sont la biographie de l'auteur(e) et la fiction. Dans cette combinaison, les éléments sont difficilement dissociables l'un de l'autre et l'ensemble s'inscrit dans un projet de quête personnelle, introspective et rétrospective, poursuivie par l'auteur(e).

La notion d'autofiction nous servira donc, non pas tant à apprécier la véracité ou la fictionnalité du récit, mais à analyser les procédés de narrativisation du vécu.

2.3. Les fonctions de l'autofiction

Colonna identifie trois grandes fonctions pour l'autofiction (1989 : 248). D'abord, on note une fonction référentielle divisée en fonction didactique et biographique. Ensuite, il y a les fonctions réflexives et enfin, les fonctions figuratives.

2.3.1. La fonction didactique

La fonction didactique se retrouve dans les autofictions qui servent une fonction à la fois idéologique et pédagogique et comprenant un discours philosophique ou historique, esthétique [...] (Colonna 1989 : 250). En d'autres termes, dans ce type de texte, le personnage utilise le dialogue et le texte pour véhiculer ses propres idées (Colonna 1989 : 252). Comme le précise Doubrovsky, la fictionnalisation de soi va au-delà du simple fait de se raconter : le roman se transforme en un projet réflexif, une « expérience de l'analyse » (1980 : 96).

2.3.2. La fonction biographique

La fonction biographique n'est essentielle dans l'autofiction que parce qu'elle sert de socle à la partie fictive du récit. En d'autres termes, l'objectif principal de l'auteur(e) n'est pas de raconter sa vie de manière exacte comme il a déjà été mentionné plus haut. Bien que l'auteur(e) soit le sujet et l'objet de son travail littéraire, ou encore que l'autofiction se base sur des faits réels, « l'autofiction n'est pas une autobiographie » comme le pense Ferreira-Meyers. Pour elle, il s'agit d'une « fiction d'événements et de faits strictement réels » (2010 : 55). La fonction biographique va donc au-delà de la vie de l'auteur(e) pour revêtir une vérité fictive dans le récit.

2.3.3. La fonction réflexive

L'autofiction agit comme un miroir dans lequel l'écrivain(e) se livre aux lecteurs/lectrices. Colonna propose la mise à nu et l'autoglorification du romancier (la romancière) comme effets de l'autofiction (1989 : 248). En se mettant à nu, il (elle) livre ses pensées et ses secrets les plus intimes sous forme de fiction. Cette mise à nu s'ancre dans le projet de la recherche de vérité mentionnée plus haut. L'ouverture de soi peut également conduire à l'autoglorification du sujet, ce qui diminue l'effet critique parce que l'auteur(e) se met en avant, se targuant de ses qualités. Cependant, le roman n'en perd pas moins sa réflexivité. En effet, dans les deux cas, l'auteur(e) demeure le sujet implicite du

roman à travers lequel il (elle) s'invente lui-même (elle-même) dans son écriture, dans ses histoires, dans ses fictions et dans son œuvre (Colonna 1989 : 240).

2.3.4. La fonction figurative

L'auteur(e) a un rôle figuratif dans l'autofiction (Colonna 1989 : 286). La présence auctoriale est détachée de tout privilège « centralisateur » (Colonna 1989 : 288) car l'auteur(e) ne cherche pas à se mettre en avant comme dans une autobiographie (Colonna 1989 : 295)². Selon Colonna, la présence de l'auteur(e) dans le texte se matérialise dans un « élément du décor, une bribe de dialogue, un geste ou un sentiment venus habiter un personnage » (*ibid.*). L'auteur(e) ne se manifeste donc pas physiquement dans le récit mais plutôt à travers des éléments furtifs. On peut le retrouver dans des dialogues et dans les habitudes du personnage. Le caractère imprévisible et vague de l'autofiction empêche de prévoir la manière dont l'auteur(e) se représentera véritablement.

À la fin de cette étude, nous retenons que la quête de vérité caractérise l'autofiction. Elle se manifeste à travers les fonctions didactique, réflexive et figurative. L'auteur(e) interroge son expérience personnelle en s'ouvrant sur le monde et l'époque dans laquelle il (elle) vit. Étant donné qu'il (elle) ne cherche pas à se mettre en avant, il faut d'abord démontrer que ce n'est pas le cas en interrogeant le paratexte, le narrateur, le personnage et l'auteur(e) pour comprendre la distance d'avec le texte.

III. La part de réalité dans les romans

Dans cette partie, nous analyserons les éléments du réel dans les trois romans de notre corpus afin de voir comment les écrivaines intègrent leur vécu et les éléments de leur époque dans leurs œuvres.

Selon Doubrovsky et Lahouati, la réalité s'appréhende de différentes façons dans l'autofiction : pour Lahouati, elle dépend de la synonymie entre l'auteur(e) et le narrateur (la narratrice) manifestée par l'utilisation du pronom personnel *je* et de l'expérience de vie de l'auteur(e). Doubrovsky, quant à lui, suggère qu'une œuvre autofictionnelle s'ancre dans l'espace temporel et géographique de son auteur(e). Ainsi, elle renseigne sur les

² Dans ce type de roman, il devient inutile de chercher l'auteur(e) et ses prédicats (Colonna 1989 : 285).

préoccupations d'une époque liée au moment de l'écriture du roman et aux motivations de l'auteur(e) qui livre ses réflexions en même temps que sa quête de la vérité. Il faut ajouter que la notion de liberté est primordiale dans le choix et le traitement de ces éléments. En d'autres termes, l'autofiction n'impose pas de règles rigides à suivre à l'auteur(e) qui est libre d'agrémenter comme bon lui semble les composantes que nous avons mentionnées dans la partie précédente de cette recherche.

Ainsi, en nous rapprochant de sa narratrice par l'utilisation de la première personne, Mariama Bâ crée l'illusion de raconter sa propre histoire, menant, de ce fait, le lecteur à partager les interrogations, l'expérience et les revendications féministes de la narratrice. La même impression submerge le lecteur/la lectrice qui ressent les déchirements internes de la narratrice dans *Riwan ou le chemin de sable*. Avec Beyala, une rupture s'opère ; la distance apparente qui sépare la narratrice de l'auteure suggère un détachement d'avec le texte. Les narratrices font plus qu'utiliser leur vécu comme contenu de leur parole. Ici, la notion de réel prend tout son sens, surtout quand on la compare à d'autres travaux de ces trois auteures ; la répétition des idées dans leurs œuvres contribue à créer cet effet de réel.

Avant de commencer l'analyse littéraire des romans de notre corpus, nous nous proposons d'abord de résumer les trois romans de notre corpus afin de fournir aux lecteurs le contexte nécessaire à une compréhension de notre analyse des œuvres.

3.1. Résumé du roman *Une si longue lettre*

Une si longue lettre met en scène Ramatoulaye, une jeune veuve profitant de sa réclusion pendant son veuvage pour écrire à sa meilleure amie afin de revivre avec elle leurs souvenirs d'enfance et leur rêve commun de changer le monde. Ce genre épistolaire est aussi la forme textuelle et discursive qu'elle choisit pour revenir sur les conditions de vie présente de la femme dans sa société. Dans ce texte marqué du sceau de l'intimité, elle lui raconte la douleur engendrée par une polygamie imposée et les ravages causés par le déni de droit aux femmes.

3.2. Résumé du roman *Riwan ou le chemin de sable*

Riwan ou le chemin de sable raconte l'histoire d'une jeune intellectuelle qui, dans sa quête de soi, revient d'Europe pour s'installer au Sénégal et devenir la vingt-huitième épouse d'un religieux, le Serigne. Les descriptions du mari, très souvent absent ou pris par

les autres épouses, et de la cohabitation avec ses coépouses lui permettent de partager un regard critique sur les restrictions sociales, liées au sexe et à la polygamie, et sur elle-même. En comparant la société moderne à la société traditionnelle, elle critique les valeurs dites modernes et conteste les idées reçues au sujet de la femme africaine.

3.3. Résumé du roman *C'est le soleil qui m'a brûlée*

C'est le soleil qui m'a brûlée narre l'histoire d'Ateba, une jeune fille de dix-neuf ans qui vit chez sa tante dans un quartier misérable appelé QG. Sa rencontre avec Jean, le nouveau locataire de sa tante, et son amour avorté pour lui seront l'occasion pour elle de remettre en question le statut de la femme et de déclarer l'inutilité de l'homme. À partir de ce moment, elle regarde d'un œil plus critique les relations amoureuses des femmes qui l'entourent —sa tante et Yossep, sa meilleure amie qui a de nombreux amants—, et même celles de sa mère. En fin de compte, elle conclut que la renaissance de la femme passe par le meurtre de l'homme.

3.4. La notion de réel chez Mariama Bâ, Ken Bugul et Calixthe Beyala

Doubrovsky insiste sur le fait que l'auteur(e) d'une autofiction se met en fiction dans son œuvre (1980 : 96). En d'autres termes, il (elle) raconte sa vie en incluant des éléments imaginaires dans son texte. De ce fait, la frontière entre la fiction et la réalité romanesque reste floue et pour cette raison, du moins pour les critiques littéraires, il est primordial de comparer le roman étudié avec la biographie des auteur(e)s afin de déterminer les fragments de vie qui ont contribué à la construction du texte. La méthode est néanmoins risquée car partant du texte fictionnel, le lecteur critique cherche souvent à construire un récit des correspondances entre événements vécus et fictions. Pour notre projet, nous pensons emprunter à Gasparini une méthode qu'il a proposée pour l'évaluation de la vérité du roman autobiographique. Selon lui, le lecteur (la lectrice) peut confronter le roman étudié à d'autres textes du même auteur(e) (Gasparini 2004 : 57). Ainsi, le risque de projection se trouve réduit : la comparaison des textes fait apparaître des motifs qui constituent l'univers personnel d'un(e) auteur(e). Par extrapolation, nous proposons donc d'examiner d'autres articles publiés par ledit/ladite auteur(e), de même que par divers chercheurs/chercheuses.

3.5. Le lien entre les narratrices et les personnages : le vécu des auteures dans les romans

Le rapport entre la narratrice et les auteures varie d'un roman à un autre. En effet, dans le premier roman de notre corpus, *Une si longue lettre*, le repérage d'une corrélation entre la vie de l'auteure et celle de la narratrice du roman s'avère plus évident que dans les deux autres. Des similitudes émergent autant au niveau familial, scolaire qu'intellectuel. L'engagement politique de Ramatoulaye et ses positions tranchées au sujet du droit des femmes convergent avec les points de vue de Mariama Bâ pour la cause féminine, notamment la lutte contre la polygamie, pour le droit des femmes à la représentation politique et pour l'accès à l'éducation. La préoccupation de Ramatoulaye pour l'ouverture de la politique aux femmes se manifeste lorsqu'elle demande par exemple à Daouda Dieng : « Quand la société éduquée arrivera-t-elle à se déterminer non en fonction du sexe, mais des critères de valeur? » (*USL*, 116). De fait, les prises de position de la narratrice de ce roman convergent parfaitement avec la participation associative de l'auteure et le traitement de ces problématiques dans son deuxième roman *Un chant écarlate*³. Dans une interview publiée par le magazine *Amina*, Mariama Bâ confie être active dans trois associations dont l'Amicale Germaine LeGoff, Soroptimiste International, Le club de Dakar et Le Cercle Fémina⁴.

La similarité entre la narratrice et l'auteure se retrouve aussi dans leurs convictions personnelles. Mariama Bâ, comme Ramatoulaye, est coincée entre la modernité et la tradition (Pushpa Naidu Parekh, et Siga Fatima Jagne 2008 : 61). Les valeurs qu'elle défend sont celles de l'« enracinement dans nos valeurs traditionnelles propres », dans ce que nous avons de bien et de beau, et dans l'« ouverture aux autres cultures », à la culture universelle⁵. Elle embrasse autant les valeurs sociales africaines que celles de l'autre, acquises à travers l'école. Cette double attitude de l'auteure s'explique par le contexte dans lequel elle a grandi. En effet, Mariama Bâ a simultanément fréquenté l'école coranique et l'école occidentale. À l'école occidentale, c'est Mme LeGoff qui leur a appris à elle et à ses

³ Dans son deuxième roman *Un chant écarlate* (ibid.). Mariama Bâ y critique acerbement la polygamie en levant le voile sur les souffrances émotionnelles, financières et sociales des femmes qui en sont victimes (Ahmed 2010 : 32).

⁴ Interview donnée par l'auteur au magazine féminin *Amina*. Elle répond aux questions d'Alioune Touré Dia.

⁵ Interview accordée à *Amina*.

camarades à valoriser leur culture locale tout en s'ouvrant aux apports extérieurs. Aussi, dans le roman, Ramatoulaye témoigne-t-elle de la reconnaissance à cette dernière pour leur avoir appris à « élever [leur] vision du monde » (*USL*, 38). Plus concrètement cette attitude d'entre-deux se matérialise toutes les fois que la narratrice évoque son rapport à la religion tout en s'érigeant contre le statut des femmes dans la société sénégalaise.

Le conservatisme de Mariama Bâ et de Ramatoulaye se comprend par le fait qu'elles ont toutes les deux reçu une éducation traditionnelle et moderne, comme nous l'avons déjà fait remarquer. Pour illustrer cet entre-deux, nous nous proposons de comparer l'attitude de la narratrice et de l'auteure sur les questions de l'impact d'une ouverture au monde. En lisant l'interview de Mariama Bâ dans *Amina*, le lecteur/la lectrice réalise que sa défense du droit des femmes ne tolère pas tout, ce qui correspond à l'attitude de Ramatoulaye qui, bien que critiquant le statut subalterne de la femme dans la société, la complicité des belles-mères, le système des castes, porte un regard critique sur le pantalon : « je jugeais affreux le port du pantalon quand on n'a pas, dans la constitution, le relief peu excessif des Occidentales » (*USL*, 142). Ernewein explique que, pour Ramatoulaye, le pantalon est le symbole d'une seconde vague de colonisation occidentale qui remet en question l'imaginaire culturel local (2016 : 20). Le pantalon vient donc ébranler les convictions d'une traditionaliste frileuse d'une invasion occidentale qui mettrait en danger la culture traditionnelle. Mariama Bâ, tout comme sa narratrice, préfère limiter l'ouverture sur le monde au risque de noyer sa propre identité. Elle déclare, à cet effet, dans son interview accordée à *Amina* :

« On assiste aujourd'hui à des remises en question apportées dans notre société par des violations extérieures. Ces violations extérieures remettent en cause le noyau auquel nous croyions dans le passé et qui faisait vraiment notre force. Il y a notamment les agressions matérielles, celles de la société de consommation qui font que les jeunes filles très tôt, veulent arriver à l'échelon extrême de la richesse: voiture, villa, prêt-à-porter etc... » (cf. interview *Amina*).

Ainsi, pour les deux femmes, la culture sénégalaise devrait avoir la primeur sur celles venant d'ailleurs.

Nous pouvons aussi nous baser sur la croyance de Ramatoulaye et celle de Mariama Bâ pour affirmer que l'auteure s'inspire de sa personne pour construire sa narratrice. En effet, dans le texte, Ramatoulaye évoque sa foi et son respect des textes sacrés : « J'espère bien remplir mes charges. Mon cœur s'accorde aux exigences religieuses » (*USL*, 25). Femme

pieuse et pratiquante, soucieuse de bien se conformer aux exigences des traditions de sa société, elle a vécu une vie de réserve silencieuse pendant ses longues années de mariage avec Modou Fall. En fait, elle éprouve du mal à passer véritablement à l'action. Daouda Dieng, son ancien prétendant lui en fait d'ailleurs le reproche : « Même toi qui rouspètes, tu as préféré ton mari, ta classe, les enfants à la chose publique » (*USL*, 117). En outre, elle se montre conciliante vis-à-vis de la tradition même en la critiquant, puisqu'elle affiche une attitude biaisée envers Binetou qu'elle considère comme une victime de la cupidité de sa mère : « Mais que peut une enfant devant une mère en furie, qui hurle sa faim et sa soif de vivre? » (*USL*, 77).

Tout comme chez Mariama Bâ, on retrouve une narratrice à la première personne dans *Riwan ou le chemin de sable*. Par contre, chez Ken Bugul, la narratrice n'est pas nommée, ce qui donne un caractère encore plus réel au roman. Cependant, il est important de noter la difficulté de trouver des exemples de vécu de l'auteure pour corroborer la thèse du lien entre l'œuvre et Ken Bugul. Afin d'établir ce lien, nous nous sommes appuyés sur le discours de la narratrice dans ce roman que nous avons comparé à d'autres sources scientifiques, des articles écrits sur Ken Bugul et sur ses romans.

Ken Bugul se sert de son engagement pour la cause féministe et africaine pour construire des narratrices qui la représentent dans ses romans. C'est le cas dans *Le baobab fou* et, dans *Cendres et braises*. Díaz Narbona note que la cause féministe et la quête identitaire qui servent à promouvoir des valeurs africaines (1997 : 92) relient les narratrices à Ken Bugul. Cette affirmation de Díaz Narbona met en exergue la recherche d'un féminisme noir authentique par Ken Bugul (Ernewein 2016 : 39). En effet, dans le roman, les questions que se pose la narratrice laissent penser qu'elle conteste les objectifs du féminisme occidental : « Et combien de fois j'avais joué au jeu de la jouissance, comme des milliers de femmes, qui, comme moi, jouaient aux femmes émancipées, aux femmes modernes » (*RCS*, 165). Ces questions sont les mêmes que celles que Ken Bugul se pose. Nous le verrons dans la deuxième partie de cette analyse portant sur les idées des deux entités littéraires.

On peut faire un parallèle entre l'aliénation de la narratrice dans *Riwan ou le chemin de sable* et le traumatisme que Ken Bugul a vécu pendant son séjour en Europe. En effet, dans

son article sur un autre roman de Ken Bugul nommé *Le baobab fou*, jugé autobiographique⁶, d'Almeida revient sur l'aliénation de la narratrice/auteure. Elle relie les causes de l'aliénation de l'auteure au rejet initial de son village natal, Gouye (d'Almeida 1994 : 54). Grâce à sa réussite à l'école coloniale française, Ken Bugul obtient une bourse qui lui permet de poursuivre ses études en Belgique. Malheureusement, le racisme qu'elle y vit la pousse à se tourner vers ses origines, ce qui la ramène dans son village natal (d'Almeida 1994 : 44). Dans *Riwan ou le chemin de sable*, la narratrice traverse également des troubles similaires. Après un séjour en Europe, elle revient psychologiquement affectée dans son village natal. Expliquant cet état de fait par un éloignement de la culture locale, toutes les deux se prononcent en faveur de la valorisation des cultures africaines.

En recherchant les éléments du vécu dans les romans de Mariama Bâ et de Ken Bugul, nous avons constaté que leur expérience personnelle aide à façonner leurs narratrices. Chez Mariama Bâ, les exemples liés à sa vie privée s'avèrent plus personnels que chez Ken Bugul. En effet, chez Mariama Bâ, la cellule familiale et l'expérience scolaire sont aussi nécessaires que l'engagement politique et les croyances religieuses. Par contre, avec Ken Bugul, il nous est apparu plus difficile de trouver des informations liées à sa vie. L'aspect psychologique et son engagement politique priment plus que les références personnelles. De même, en étudiant Beyala dans les prochaines lignes, nous nous sommes rendu compte que la cassure avec la vie personnelle est plus prononcée.

Chez Beyala, il est encore plus difficile de lier le vécu de l'auteure à celui de la narratrice et d'Ateba, le personnage principal de l'œuvre. Le roman de Beyala de notre corpus se raconte à la troisième personne. Bien que Colonna exclut la biographie de l'auteur(e) de l'autofiction ainsi que nous l'avons mentionné précédemment, nous pensons que le choix du narrateur/ de la narratrice détermine les intentions des romanciers /romancières dans la littérature francophone et féminine. En effet, le moi féminin joue un rôle important dans les écrits féminins en Afrique. Ce *moi* se construit dans des cadres sociaux précis. Dans leur article, *L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir*, Hamou et d'Almeida identifient trois composantes essentielles de cette écriture : l'écriture miroir,

⁶ D'Almeida partage l'avis de Dorothy Blair qui a classé *Le baobab fou* dans un genre autobiographique (d'Almeida 1994 : 44).

l'écriture domestique et l'écriture sociétale⁷. L'écriture miroir désigne « une écriture spéculaire, autobiographique au sens littéral du mot : une biographie, une graphie du vivant, une vie qui s'écrit, s'épanche, s'autoécrit » (d'Almeida et Hamou 1991 : 43). Les deux auteures décrivent cette écriture comme étant encreée dans les réalités africaines (d'Almeida et Hamou 1991 : 44). L'écriture sociétale vise à libérer l'individu de l'aliénation provoquée par la faillite morale et politique des sociétés africaines (d'Almeida et Hamou 1991 : 45). Se raconter hors de cette structure témoigne d'une intention de l'auteure de se concentrer sur la société, comme c'est le cas de Beyala. Hamou et d'Almeida soutiennent que son écriture est moins centrée sur le moi et davantage frappée par les problèmes sociétaux (1991 : 46). Son écriture se focalise ainsi sur la construction d'une identité en dehors du moi.

3.6. Le lien entre les narratrices et les auteures à travers leurs discours sur le statut de la femme dans la société : la fonction didactique des œuvres

Bien que nous ayons brièvement soulevé l'engagement politique des narratrices et des auteures dans la partie précédente, nous pensons qu'il est primordial d'y revenir. Nous souhaitons regarder la convergence de leur discours, car nous pensons que la prise de parole des narratrices reflète également celles des auteures, dans leurs romans ou dans des travaux de critiques littéraires et de chercheurs. En effet, on se rend compte que les positions des narratrices, leurs attitudes face aux problèmes qu'elles identifient sont calquées sur les auteures. De même, leurs revendications sont essentiellement guidées par les problèmes de leur société et leur attachement à la religion ou à la tradition.

Pour Mariama Bâ comme pour Ramatoulaye, la prise de parole permet l'émancipation de la femme. Par l'intermédiaire du vécu de son héroïne, l'auteure se positionne par rapport à la polygamie. Elle raconte les moments difficiles que connaît Ramatoulaye dans son ménage, de l'abandon de Modou, du jour où il a pris une seconde épouse, Binetou, en passant par les épreuves endurées pendant le veuvage suite au décès de l'époux. Ramatoulaye profite également de l'écoute de son amie pour revenir sur le divorce de celle-ci d'avec son mari Mawdo Fall et de son succès professionnel à elle. Elle, Ramatoulaye,

⁷ L'écriture sociétale est décrite comme une « écriture offensive » (d'Almeida et Hamou 1991 : 45), une écriture ancrée dans les réalités africaines (d'Almeida et Hamou 1991 : 44).

n'a pas eu la force de quitter Modou Fall, mais lors de son quarantième jour de veuvage⁸, elle a eu la force de prendre la parole. C'est donc l'éveil d'une femme qui a enduré sa condition de femme célibataire ardemment convoitée, mariée puis abandonnée pour une plus jeune, amie de sa fille, une femme mûre reléguée au silence pendant plusieurs années et qui décide enfin de parler, d'abord dans cette lettre à son amie, puis par cette lettre « ouverte », aux hommes qui la courtisent pendant son veuvage. D'objet de plaisir, aux yeux de ses compatriotes mâles, elle s'institue en sujet pour fustiger ses bourreaux et leurs complices.

La polygamie est donc un sujet qui tient à cœur à Mariama Bâ. D'après Ahmed, elle rapporte les tortures physiques et morales que les femmes subissent pendant le mariage polygamique. Il suggère que l'auteure (d)énonce les raisons qui incitent les hommes à la polygamie et la réaction des femmes modernes face à ce fléau (Ahmed 2010 : 32⁹), en particulier dans son deuxième roman *Chant écarlate* (*ibid.*). Elle y critique acerbement cette pratique sociale en levant le voile sur les souffrances émotionnelles, financières et sociales des femmes qui en sont victimes. De même dans son interview accordée au magazine féminin *Amina*, elle affirme qu'« [u]ne femme n'accepte jamais la polygamie par gaîté de cœur. C'est le cas de Ramatoulaye. Les femmes qui acceptent la polygamie sont contraintes »¹⁰. En conclusion, le malheur de Ramatoulaye et le divorce d'Aissatou illustrent la représentation négative que Mariama Bâ se fait de la polygamie.

Dans *Riwan ou le chemin de sable*, au-delà de la prise de parole pour défendre les femmes, la narratrice s'engage dans une réflexion sur son identité de femme sénégalaise. Elle revient sur l'influence des idées reçues et sur ses choix passés et interroge ses perceptions de femme émancipée.

« Avec mes amies d'autres cieux, je n'avais jamais eu l'occasion de percevoir le rapport avec les hommes de cette façon-là. Elles posaient le problème de l'homme d'un point de vue existentiel. Soit il nous opprimait, soit il fallait être son égal, soit il fallait le défier dans tous les domaines soit on devait le laisser tomber ou l'utiliser comme un accessoire. Quel que fût le combat à mener, tout était posé par rapport à l'homme » (*RCS*, 177).

⁸Le 40^{ème} jour marque la fin du veuvage dans la religion musulmane.

⁹ La thèse n'est pas numérotée. La page 32 correspond à la page d'affichage du document PDF.

¹⁰ Interview donnée à *Amina*.

Les références aux « amies d'autres cioux », « tout était posé par rapport à l'homme » sont des perceptions d'un féminisme venu d'ailleurs qui ne se conforme pas à la vision de l'auteure. En effet, Ken Bugul, dans le roman, plaide pour un féminisme africain qui met en avant des objectifs différents de ceux de l'Occident. Elle pense primordial de se focaliser sur des droits fondamentaux tels que l'éducation des femmes (Bourget et d'Almeida 2003 : 355). Elle déclare à cet effet :

« Moi, je pense que c'est l'accès à l'éducation, à l'instruction, à la santé, à la propriété, que les femmes puissent avoir accès à un crédit sans qu'on leur dise « c'est ton oncle ou ton mari qui doit venir te garantir », c'est-à-dire que la femme puisse être acceptée en tant qu'*individu* et avoir accès au même travail et au même salaire que les hommes. Mais je ne veux pas qu'on perde nos énergies à se comparer avec les hommes » (Bourget et d'Almeida 2003 : 355).

Cette assertion de Ken Bugul s'aligne donc avec la vision de sa narratrice dans le roman. Elles ne se positionnent que pour des questions qui sont essentielles à l'élévation de la femme africaine. Par contre, l'auteure insiste dans son interview accordée à Bourget et à d'Almeida¹¹ qu'elle ne se pose pas contre le féminisme occidental mais aspire à d'autres valeurs pour l'Afrique, telles que l'autonomie et le statut social, comme en atteste la citation ci-dessus.

L'épanouissement de la narratrice dans le mariage polygamique rejoint le projet de Ken Bugul de montrer que les valeurs africaines ne sont pas primordiales mais s'inscrivent également dans une « quête de la féminité, d'une identité féminine » (Ernewein 2016 : 41). Sinon, comment expliquer l'évolution de la narratrice qui, au début du roman, semble critiquer qu'un seul homme ait autant de femmes et, qu'ensuite, quand elle devient l'une d'entre elles, elle les défende ? Ernewein explique qu'abandonnée à elle-même et, ensuite, par la deuxième épouse de son père, Ken Bugul remet en question la nécessité d'apprendre à être femme. Cette mauvaise expérience du mariage polygamique en tant qu'enfant la pousse d'abord à critiquer le Serigne et son harem et ensuite, elle s'y laisse prendre par curiosité, pour comprendre le vécu de sa mère (Ernewein 2016 : 40). Dans le roman, la narratrice réalise son erreur de jugement sur la polygamie :

¹¹ Dans l'interview, elle affirme se déclinier sous deux personnages dans le roman, celle qui est pour la tradition, elle-même et, une Bugul hypothétique qui s'interroge sur la monogamie, sur ce que cela fait d'être mariée à un homme qui n'a pas d'autres épouses.

« Ici, chez le Serigne, les règles du jeu étaient d'autant plus respectées que la relation se fondait essentiellement sur le Ndigueul. La rivalité était stimulante dans ce milieu où les échelles de valeur étaient basées sur des attitudes et des comportements valorisants, de dignité, de dépassement, de civisme, des actes positifs, [...] » (*RCS*, 174).

Ces propos sont corroborés par Ken Bugul : « et quand je me suis retrouvée avec ces femmes, j'ai vu qu'en milieu traditionnel rural, c'était plus organisé, plus équilibré ; ces femmes étaient plus épanouies, pensaient plus à elles qu'au type » (Bourget d'Almeida 2003 : 355). La narratrice et Ken Bugul se rejoignent sur leur nouvelle vision de la polygamie qu'elles expérimentent de l'intérieur.

Revenons à présent sur l'aliénation de la narratrice dans *Riwan ou le chemin de sable*. Ndiaye et Sagna considèrent la quête de l'identité féminine comme caractéristique des œuvres de Ken Bugul (Ndiaye et Sagna 2017 : 64), car à partir de sa cohabitation avec ses coépouses, la narratrice se rend compte que, même si elles parlaient du Serigne en bien, ces femmes avaient d'autres activités :

« ces femmes parlaient du prix des matières premières et des produits de première nécessité, de leurs champs de mil ou d'arachide, de bijoux commandés, de leurs parents partis ou qui devaient arriver, de Dieu, de la vie, de la mort. Je découvris ainsi que nous n'avions pas besoin de recréer les mâles, d'accrocher nos vies aux leurs ». (*RCS*, 177).

Par ce biais, Ken Bugul décrit les femmes du Serigne non comme des victimes de l'homme mais comme des êtres sociaux informés de l'économie de leur pays, des rapports et des mouvements des hommes et femmes de leur société. En bref, leur réclusion dans la cour familiale du Serigne n'est point selon elle, une mise en absence totale de leur société.

Ainsi, le féminisme de Ken Bugul consiste à réhabiliter les femmes, aux yeux d'un discours moderniste, à rehausser la valeur des femmes traditionnelles analphabètes des milieux ruraux dans l'imaginaire commun. En effet, les femmes du village quand elles sont comparées à celles de la ville ne valent pas grand-chose dans la balance. Elles sont dénigrées et dévalorisées, ce que Ken Bugul remet en question :

« Ou alors ils se disaient que nous n'étions pas capables de nous adapter à leur mode de vie. Ils se trompaient. Les femmes avaient évolué en même temps qu'eux et, avec leurs capacités innées d'adaptation, étaient même en avance sur eux. Les hommes pensaient que nous ne pouvions pas les prendre en charge, alors que nous étions leurs mères, leurs sœurs, avant d'être leurs épouses. Nous travaillions, gagnions de l'argent et savions reconnaître la valeur de nos compagnons. Cet exil qu'ils voulaient, nous pouvions le leur offrir aussi, car nous aussi nous avions autre chose à faire, comme eux et parfois plus qu'eux » (*RCS*, 147-148).

L'opposition entre la modernité et la tradition est une constante chez Ken Bugul qui tente de valoriser une culture souvent mal perçue dans la société moderne. Les femmes traditionnelles, selon elle, ne sont pas oisives, sont tout aussi évoluées que les femmes modernes, égales sinon supérieures aux hommes.

Comme précédemment mentionné, la diégèse de ce roman se déploie par l'intermédiaire d'une narratrice sans nom, épouse d'un polygame. Ainsi, telle une espionne, son mariage polygamique se présente comme une stratégie pour examiner la question de l'identité et du féminisme. De fait, la narratrice se met à nu par ses réflexions sur la place de la femme, son rapport à l'homme défini en opposition à la pensée féministe occidentale puisque selon elle, « ces théories de liberté, d'émancipation, désintégraient les relations parce qu'elles détruisaient la tendresse »¹² (RCS, 146).

De ce fait, les positions de la narratrice dans *Une si longue lettre* et *Riwan ou le chemin de sable* quant à la polygamie et aux autres fléaux sociaux qui affectent les femmes africaines se sont construites à travers un regard nourri d'expériences de vie à la fois africaine et occidentale car autant leur formation et séjour respectifs en Europe a refaçonné leur perception du rôle de la femme, autant leur appartenance à une société africaine les a marquées de ses pratiques coutumières et religieuses. Leur analyse, par narratrice et/ou personnage interposé, varie selon leur perception de la polygamie. Cette vision différente des deux narratrices affecte leur discours sur ce fléau mais reste cependant focalisée sur l'acquisition des droits fondamentaux pour la femme africaine. C'est ainsi que, si Mariama Bâ et Ken Bugul s'attachent encore à la tradition, Beyala et les personnages qu'elle met en scène, s'y opposent farouchement et se tournent vers l'intégration à la modernité.

En effet, Calixthe Beyala, la narratrice et Ateba sont farouchement opposées à une tradition qui consacre l'homme chef de famille et positionne la femme comme objet sexuel et employée de ménage taillable et corvéable à merci. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la narratrice commente à un moment donné les propos du personnage principal :

« Elle ne dit pas cela pour te contredire Betty. Elle veut se consacrer reine pour que la femme ne se retrouve plus acculée aux fourneaux, préparant des petits plats idiots à un

¹² L'utilisation d'un article déterminant ces dénote d'une perception mitigée sur les bienfaits qu'elle en ressent.

idiot avec une idiotie entre les jambes. En bonus les enfants, Betty, et l'épuisement, et les cernes du petit matin » (CSB, 141).

La répétition du terme *idiotie* pour désigner l'homme et le repas qui lui est destiné exprime le désaccord de la narratrice quant au statut de la femme dans un ménage qui se résume à l'entretien de la maison et à la satisfaction des désirs de l'homme par la femme. Beyala ne croit pas en la complémentarité entre hommes et femmes : « Seules les tricheuses rêvassent sur des nouvelles formes de relations homme-femme et parlent de complémentarité dans les couples » (1995 : 10). Si elle n'y croit pas, c'est à cause du patriarcat : « Comment se battre dans une société où le patriarcat continue à passer pour un modèle ? » (1995 : 35).

Ainsi, la vision des narratrices sur le féminisme varie de Mariama Bâ à Calixthe Beyala. Cette différence peut être liée au contexte sociopolitique et à l'époque de l'écriture, tout comme du choix des auteures. Maintenant, nous allons nous intéresser à l'environnement des narratrices pour voir si, comme le prévoit l'autofiction, elles tiennent compte de leur époque au moment de l'écriture.

3.7. L'environnement de vie des narratrices et des auteures : des œuvres contemporaines

Les romans des trois auteures que nous étudions sont des romans qui s'ancrent dans les réalités que les auteures vivent en tant que femmes. Dans les œuvres, les descriptions des espaces et des stratégies employées par les hommes pour asseoir leur domination sur les femmes sont l'objet de longs passages dramatiques. Elles soulignent aussi les stratégies mises en œuvre par les femmes pour contrecarrer ces desseins.

Née en 1929, Mariama Bâ a vécu la période coloniale et le début de la période postcoloniale, deux périodes qui ont influencé le statut de la femme dans la société notamment, dans le cas de Mariama Bâ, de la société sénégalaise. En effet, la période coloniale symbolise le moment pendant lequel l'éducation des femmes, timidement amorcée, est cependant grandement critiquée. Les grands-parents de l'auteure s'opposent d'ailleurs à ce qu'elle intègre l'école normale¹³. Ensuite, la période postcoloniale marque le moment de grands changements sociaux, notamment, l'indépendance, l'émancipation du joug colonial, puis les politiques d'une mondialisation débridée. Ces changements

¹³ Cf. Interview de Mariama Bâ à *Amina*.

politiques apportent certes aussi une opportunité pour les femmes de se libérer du système patriarcal (Ernewein 2016 : 9). Ramatoulaye souligne l'importance de ce moment historique dans la mémoire collective : « Privilège de notre génération, charnière entre deux périodes historiques, l'une de domination, l'autre, d'indépendance » (*USL*, 53). *Une si longue lettre* s'inscrit donc dans le contexte de libération de la parole féminine et Mariama Bâ qui s'inspire des mouvements de la société pour prendre la parole en tant que femme et exprimer les maux des femmes de la société dans laquelle elle vit.

Les thèmes que Mariama Bâ traite dans le roman au travers de sa narratrice caractérisent le Sénégal à la période postcoloniale. Elle commente le patriarcat et la religion en critiquant la lecture intéressée que certains font du Coran, en particulier. Ces interprétations nocives se transforment en une pression sociale que Ramatoulaye vit tous les jours à travers les regards indiscrets qui la jugent quand elle va au cinéma seule ou quand sa famille lui demande des comptes au sujet de la voiture que Ramatoulaye lui offre. La liberté est une notion dont les femmes ne jouissent pas beaucoup dans *Une si longue lettre*. De fait, Ramatoulaye évolue dans une société qui s'octroie un droit de regard sur les pensées, les agissements et le corps de la femme. Aussi, après le désengagement de Modou de son rôle de mari, la narratrice décide de reprendre goût à la vie en prenant des initiatives dont elle n'avait pas l'habitude. Elle explique dans le roman :

« Je survivais. Je me débarrassais de ma timidité pour affronter seule les salles de cinéma ; je m'asseyais à ma place, avec de moins en moins de gêne, au fil des mois. Je feignais l'indifférence, alors que la colère martelait mes nerfs et que mes larmes retenues embuaient mes yeux. Je mesurais, aux regards étonnés, la minceur de liberté accordée à la femme » (*USL*, 99).

Ramatoulaye apprend alors à conduire et commence à aller au cinéma toute seule. Cette émancipation forcenée attire les regards des gens autour d'elle qui la vilipendent. Ramatoulaye écrit à ce sujet : « Nous subissons, différemment, les contraintes sociales et la pesanteur des mœurs » (*USL*, 44). Dans la société sénégalaise qu'elle décrit, la décence se présente comme le critère d'évaluation pour juger les femmes (Sarvan 1988 : 456). Ainsi, une femme décente ne sort pas seule (*ibid.*). Dans la société qu'elle décrit, la tradition se personnifie dans les citoyens qui ont le pouvoir de la représenter et d'en exécuter les préceptes surtout s'agissant des femmes. Aussi, quand sa meilleure amie lui offre une voiture pour l'aider dans ses déplacements, Ramatoulaye doit se justifier et se

défendre contre les protestations de Modou et des membres de sa famille parce que personne ne croit que ce cadeau qui, de surcroît, lui permettra de se soustraire de l'astreinte imposée aux mouvements des femmes, vient véritablement d'une amie. Des relents de libertinage se collent à elle et la famille, craignant de perdre le contrôle sur elle, la couvre d'opprobre.

Quand Modou a pris Binetou, une amie de sa fille, comme deuxième épouse, il a abandonné sa première femme Ramatoulaye à elle-même au grand dam des règles coutumières et islamiques. Il ne subvenait plus à ses besoins matériels et financiers, ne se souciait plus de sa première famille, ce qui contraint Ramatoulaye, la narratrice, à subvenir toute seule aux besoins de ses douze enfants. Sarvan explique que Modou, a failli à son devoir de mari parce que si, le Coran permet la polygamie, il exige de l'homme de traiter ses épouses de manière égale (Sarvan 1988 : 456). De fait, Mariama Bâ décrit une injustice courante, vécue ici par Ramatoulaye qui s'apparente à l'histoire de l'auteure, qui, divorcée de son époux, avait dû s'occuper de ses neuf enfants toute seule¹⁴.

L'utilisation des marqueurs sociopolitiques et religieux permettent de situer le roman dans la société traditionnelle sénégalaise. Ramatoulaye mentionne par exemple le Mirasse ou distribution des biens de son défunt mari Modou Fall (Cham 1984 : 32). C'est à la fois un précepte islamique et un principe juridique qui déterminent précisément le mode de répartition des biens dans une famille musulmane monogamique ou polygamique (*ibid.*), à la mort d'un de ses membres. Ramatoulaye décrit la pratique en ces termes : « Le Mirasse », ordonné par le Coran, nécessite le dépouillement d'un individu mort de ses secrets les plus intimes (*USL*, 26). En plus de l'invocation du Mirasse, Ramatoulaye évoque, dans sa lettre, son expérience du veuvage qui dure quarante jours. Ces références religieuses sont propres à la société sénégalaise de Mariama Bâ, ce qui prouve que son œuvre lui est contemporaine.

Ken Bugul, quant à elle se situe dans un contexte de néocolonisation au moment de l'écriture. Autant les travaux de Mariama Bâ peuvent être replacés dans le contexte postcolonial, autant, nous pensons que la néocolonisation constitue le cadre sociopolitique

¹⁴ Cf. interview donnée à *Amina*

d'écriture de Mariama Bâ. Dans son livre *Destroying the Emptiness of Silence* d'Alméida suggère que l'école et son idéologie coloniale est l'une des causes de l'aliénation de Ken Bugul dans *Le baobab fou* (1994 : 47).

La narratrice dépeint une société où le statut des hommes se construit sur les restrictions faites à la vie des femmes. Une lecture du Coran sert de référence aux hommes pour assujettir génération après génération de femmes. Ainsi, quand Rama, une des épouses du Serigne de Daroulère rejoint le domicile conjugal, elle sait qu'elle n'a d'autre choix que d'obéir, au risque de se retrouver au ban de toute la société locale :

« La société était plus puissante que le père. Elle avait plus de droits. Car appartenir à ces sociétés-là était un pacte, une alliance qu'il ne fallait pas rompre pour quelque raison que ce soit » (RCS, 51).

Une hiérarchie ressort de ce passage puisque cette loi de fer organisée et appliquée de manière implacable lie tous les habitants. Personne n'y échappe, puisque :

« Vivre, c'était vivre en conformité avec les règles qui régissaient les conduites dans son environnement, son milieu, son espace de vie, surtout quand l'environnement était aussi restreint qu'une bourgade comme Mbos où les gens se connaissaient tous, et survivre en espérant que les lois de la nature un jour peut-être feraient changer les choses, si réellement ces règles étaient contre nature » (RCS, 51).

Ces règles sont préconisées par la tradition et une pratique de la religion musulmane, les deux autorités intangibles qui règlent le quotidien de la population. Elles définissent à la fois la notion de communauté et les règles du vivre ensemble en société et dans les familles. L'espace familial est à la fois un espace conjugal et grégaire, intimement privé et foncièrement public dans lequel le Serigne, haute personnalité religieuse, est fréquemment consulté pour des conseils, des sacrifices, prières, des guérisons ou pour la remise de cadeaux.

Le fait que la narratrice et Ken Bugul soient toutes les deux originaires du Sénégal peut laisser penser que l'auteure s'inspire de son contexte sociopolitique pour reproduire l'environnement dans lequel ses personnages vont évoluer et qui est le sien. Le déroulement de l'histoire est caractérisé par son intégration dans les valeurs sénégalaises à travers l'emploi de marqueurs spatiaux et socio-culturels liés au Sénégal, son pays d'origine. Ken Bugul insère, par exemple, dans le texte des noms de villes comme Linguère (RCS, 41), des prénoms Insa, Birame, Yacine (RCS, 34) qui sont spécifiques au Sénégal,

des intertextes comme le film *Xala* de Sembène (RCS, 48). La consommation du café au Sénégal est une pratique courante. En tant que Sénégalaise, elle est, nous supposons, familière de cette habitude et l'insertion de cette pratique dans le roman n'est pas le fait du hasard. Le café se boit en communauté, entre amis ou en famille. Dans le roman, pour accueillir ses invités, le Serigne demande à une de ses épouses de préparer du café pour la narratrice et Riwan : « Prépare vite du café, du bon café, et envoie chercher du pain. Aujourd'hui, nous avons un hôte de marque [...] » (RCS, 23). Ces référents spatio-temporels et culturels permettent de relier l'attachement que l'auteure ressent pour son pays. Cet attachement se traduit aussi par son engagement politique transposé dans le roman par ses narratrices.

Ken Bugul, tout comme Mariama Bâ, décrit une société dans laquelle la religion et les entités supérieures exercent un contrôle sur le corps de la femme. De fait, la narratrice vit dans un monde où « Les augures pouvaient recommander le mariage avec telle femme » (RCS, 34). La dimension religieuse entourant ces entités empêche toute remise en question de leur autorité car, comment remettre en question la parole divine ? Pourtant, le rôle prépondérant des augures est remis en cause par la narratrice qui s'interroge sarcastiquement : « Mais quand donc les Augures allaient-ils nous annoncer l'avènement de notre libération et de notre renaissance? », « Qui devait épouser Qui pour cela? », « Qui disait que la femme n'était qu'objet de consommation? » (RCS, 34). La récurrence des mariages arrangés dans le roman, celui de Nabou Samb, de Rama, la vingt-neuvième épouse du Serigne, témoigne d'un phénomène social récurrent. C'est cette récurrence d'un phénomène social qui transforme les femmes en objets qui inspire le questionnement de la narratrice. Elle se positionne ainsi pour la libération et la renaissance de la femme qui a encore une image symbolique dans cette société. En nous montrant comment les valeurs religieuses dictent les actions des individus dans la société sénégalaise, Ken Bugul cherche à montrer l'importance du Mouridisme, la religion du Serigne, et l'importance du Ndigueul dans la société (Bourget et d'Almeida 2003 : 357).

À l'issue de cette analyse, nous constatons que le cadre de vie des auteures façonne leur écriture. Elles puisent les thèmes de leurs romans dans les problèmes sociaux qui gangrènent leur société. Si elles parlent du statut des femmes, on se rend compte que leurs

positions sont plutôt conciliantes vis-à-vis de la tradition. Avec Beyala, nous aurons un effet contraire.

À travers l'exploration des sévices infligés au corps féminin, Beyala raconte dans ses romans la manière dont la société régit ce corps, thématique abordée par les deux auteures précédentes. Ce contrôle apparaît, par exemple, dans la surveillance de la virginité du personnage principal, Ateba. En effet, après son rendez-vous galant avec Jean, Ateba est violemment accueillie par sa tante Ada qui commence par s'indigner de sa tenue et de son maquillage. Elle exige de vérifier si sa nièce est encore vierge en procédant au rite de l'œuf, ce qui affecte émotionnellement le personnage principal. La narratrice décrit l'état d'Ateba: « Se retrouver. Faire revivre le morceau de soi qui s'est absenté. S'agiter pour se dégeler. Marcher hors de la coutume. Mais ses pas qui la fuient la ramènent vers elle, vers ses lois, vers ses interdictions » [...] (CSB, 82). La coutume est montrée du doigt dans cet extrait et présentée comme dépassée dans cet extrait : « marcher hors de la coutume ». Ce passage permet donc à la narratrice de se positionner contre ce type de coutume.

Beyala met en exergue le fait que la tradition domine dans la société africaine postcoloniale. Pour Gallimore, Beyala nous permet « d'observer la réalité africaine pendant la période postcoloniale avec ses bidonvilles mais aussi d'intégrer la femme au sein de cette société en crise » (1997 : 36). La femme en est la cible privilégiée. La coutume l'étouffe et contribue à son immobilité. Alors qu'elle rencontre Jean, Ateba regarde son reflet dans une « des glaces murales » (CSB, 72). La narratrice commente son habillement à la lumière des recommandations de la tradition :

« Elle est attifée comme une vamp. [...] Elle est les autres. Celles que la tradition récuse mais qui « pousse au QG comme des ronces sauvages ; celles que la coutume proscriit mais qui drapent le corps de ses vieillards dans de jolis pagnes multicolores. Elle est pareille à celles-là » (CSB, 72).

Ce regard se mue en jugement. Elle est les « autres », toutes celles qui n'obéissent pas à la tradition. L'indécence d'Ateba pointe le fait que la tradition n'est respectée ni par elle, ni par les autres ; dans la métaphore « ça pousse comme des « ronces sauvages », il y a une idée d'affluence, de récurrence de ce phénomène social qui revêt, de ce fait, une connotation négative. Par contre, bien que la tradition dicte l'habillement des femmes, l'utilisation des mots « *jolis* », « *multicolores* » et « *vieillards* », montre que les plus âgés

et gardiens de la tradition ne respectent pas davantage la loi que les autres.

Cette évidence de la transgression de la tradition emmène la narratrice à proposer son rejet : « Demander à la coutume d'apprendre d'autres langues que celles de sa mémoire » (CSB, 80). Peut-être la métonymie « mémoire » se réfère-t-elle à l'ancrage de cette tradition dans une oralité transmise d'une génération à l'autre. Néanmoins, l'idée d'apprendre une autre langue, c'est-à-dire de s'ouvrir à autre chose, à laisser tomber ses habitudes est un début de solution. Gallimore mentionne également cet argument dans son livre consacré aux œuvres de Beyala. Elle affirme que les héroïnes des romans de Beyala se démarquent par leur lutte contre la tradition (Gallimore 1997 : 59)¹⁵.

Pour Gallimore, le corps est un marqueur et un vecteur de signe social, une surface sur laquelle les hommes inscrivent et marquent leur désir de puissance (1997 : 67). Dans ce cas, le corps féminin est le plus grand porteur de la marque sociale (1997 : 67). Nfah-Abbenyi affirme à ce propos : « circumcision of females aims primarily at ensuring virginity before marriage, and chastity [...] » (1997 : 39). Beyala fustige le désir d'Ada, la tante d'Ateba, d'être une bonne mère en garantissant la virginité de sa nièce (1997 : 89). Elle montre aussi les effets de ces pratiques sur le corps et l'esprit de la femme :

« Toutes ces justifications aussi banales soient-elles, touchent les femmes psychologiquement dans ce qu'elles ont de plus personnel, qui est leur essence, et le plus souvent leur raison de vivre, à savoir la maternité, ce qui expliquerait en grande partie l'acceptation de cette barbarie par les femmes » (Beyala 1995 : 81).

Le test de l'œuf qu'Ateba subit dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* l'affecte aussi psychologiquement. Pour survivre à l'épreuve, la jeune fille se crée un vide dont elle ne se défait que difficilement plus tard. C'est comme si elle s'était dédoublée pendant ce rite pour ne pas vivre ce moment terrible.

Beyala se montre constante dans ses revendications sociales. Husti-Laboye affirme que « [d]ans l'ensemble des romans de Beyala, les corps des protagonistes apparaissent comme des enjeux de pouvoir, comme des éléments inscrits dans le cadre d'un conflit symbolique entre les normes sociales, collectives, et les postures individuelles » (Husti-Laboye 1996-

¹⁵ En fait, Gallimore explique que les héroïnes des romans se battent contre les femmes qui contribuent à perpétuer la tradition dans une société africaine qui n'est ni traditionnelle, ni moderne. Leur but est également de dépasser les « contradictions sur lesquelles la société africaine moderne est bâtie » (Gallimore 1997 : 59)

1998 : 23). Contrairement aux deux autres romans de notre corpus, l'attitude de Beyala envers la tradition est radicale. Elle se prononce ouvertement et catégoriquement contre les rites traditionnels qui empêchent l'épanouissement de la femme, ce qui la différencie de Ken Bugul et Mariama Bâ qui, même si elles s'opposent, adoptent des attitudes plus conciliantes envers la tradition et les hommes, en ce qui concerne Ken Bugul.

L'idée de la communauté des femmes est contemporaine à l'époque de la publication du roman. Beyala s'inscrit ainsi dans la logique de pensée du féminisme qui unit les femmes du monde entier par leur statut de femme. Cette universalité de la condition féminine s'exprime à travers le fait qu'une femme en vaut une autre comme la narratrice l'affirme dans le roman : « Autrefois, Ateba était femme. Elle était des milliers de femmes (CSB, 24) ». Dans son essai *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Calixthe Beyala invite à une projection dans les « millions de femmes, la femme ouvrière, même si nous sommes patronnes, la femme asiatique, la femme excisée d'Afrique, même si vous êtes allemandes » (Beyala 1995 : 13). L'approche de Beyala (1995) se caractérise donc par une globalité qui ne distingue ni l'origine, la profession, ou le statut des femmes :

« [...] si nous sommes femmes, nous devons pouvoir y parvenir, pour nous, pour les autres femmes qui souffrent dans le monde et, pourquoi pas, pour nos petites filles, car rien ne nous certifie que demain il ne puisse y avoir de remise en question de victoires féministes » (Beyala 1995 : 13).

En outre, cette communauté de femmes est perçue dans l'universalité de la condition féminine : les femmes sont unies par la même souffrance. « Elle est pareille à celles-là. Pareille à elles par la souffrance et l'écœurement quotidien. Pute aussi : à elle-même, à son passé, à son impuissance à briser le fil du désespoir » (CSB, 72-73). Nnaemeka (2005) identifie par exemple cette idée de l'universalité de la condition féminine dans le roman *Tu t'appelleras Tanga*. Elle affirme que la redéfinition de la féminité par Tanga comporte trois dimensions. La première, celle de découvrir la communauté des femmes, la deuxième, celle de la reconnaissance de l'universalité de l'oppression féminine et, la troisième, celle de trouver les moyens pour résister à l'oppression faite aux femmes (Nnaemeka 2005 : 87).

En outre, dans *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, le combat des femmes occidentales a fait renaître l'espoir chez leurs consœurs africaines de se libérer du joug de la tradition. Beyala utilise le terme *consœur* dans l'extrait suivant : « Grâce aux revendications des femmes occidentales, leurs consœurs des pays africains ont vu l'espoir

de se libérer des pratiques ancestrales rétrogrades poindre à l'horizon » (1995 : 10). Dans une longue tirade, Beyala définit la femme comme l'ensemble de souffrances communes qu'elles ont endurées. Ces souffrances s'étendent aussi bien sur l'espace temporel que spatial. Être femme est héréditaire.

« Être une Femme, c'est avoir souffert dix millions d'exclusions, de ratages, de piqûres de serpents mille fois plus mortelles que n'importe quel venin ! Être une Femme, c'est descendre d'une lignée de femmes, car au moins une d'entre elles a connu l'esclavage, la prison, l'image de la femme-sorcière, les fenêtres à jalousies derrière lesquelles est installé le domaine des femmes et des enfants, avoir connu l'excision, les ceintures de chasteté, le viol, le droit de cuissage, et que sais-je encore ? » (Beyala 1995 : 12).

Gallimore perçoit également le thème de la communauté des femmes comme une thématique dans le travail romanesque de Beyala. Elle relève que l'appel à un processus communicatif prédomine entre les personnages féminins chez Beyala : « dans ses œuvres, la romancière camerounaise semble plaider pour un féminisme universel. Préconiser un discours féministe universel, c'est vouloir abattre les barrières qui divisent les femmes au sein du mouvement féministe (1997 : 123). Selon Gallimore, Beyala a pour objectif de nous avertir que l'avenir d'un féminisme africain repose sur un dialogue franc entre les femmes du monde entier (1997 : 125).

Par ailleurs, le féminisme de Beyala s'inscrit dans la logique de la redéfinition du rôle de l'homme ployant, lui aussi, sous le poids de sa destruction machiste ; et par un discours universaliste qui plaide pour une association solidaire des femmes dans leur combat pour leur émancipation commune.

IV. Les éléments fictifs dans les trois romans

Une si longue lettre se trouve dans la liste des romans de l'auteure, sans compter le paratexte qui le classe dans ce genre littéraire. Cette catégorisation permet au lecteur de s'attendre à l'utilisation de moyens de fictionnalisation qui caractérisent les romans.

Le style épistolaire du roman laisse penser qu'il s'agit d'une autobiographie, ce qui réduit un peu l'hypothèse de l'autofiction. Cependant, tout comme dans les textes autofictifs, nous pensons que Mariama Bâ profite de cette prise de parole sur soi, pour dénoncer le silence des femmes, leur cloisonnement dans cet état, leur non-représentation dans les institutions, leur statut dans la société. Le roman ne serait donc que le prétexte d'un contre-discours à

la fois personnel et social. En effet, la biographie de l'auteure regorge de sujets dont elle a débattu toute sa vie. Elle exhorte les écrivaines africaines à parler des injustices commises envers les femmes dans les foyers, au travail, dans les institutions, dans la rue, dans les législations. Les femmes doivent s'exprimer contre ces injustices (Staunton 1994 : 335).

Sur le plan familial, aussi bien auteure que narratrice sont des mères de famille, mais alors que la narratrice a douze enfants Mariama Bâ n'en eut que neuf¹⁶. Aucun indice dans la biographie de Mariama Bâ n'indique qu'elle a vécu un mariage polygamique ; elle a été mariée à un membre du parlement, Obèye Diop. Ce mariage se solde par un divorce. Le destin marital de Mariama Bâ diffère donc en ce sens de celui de Ramatoulaye dans le roman. En outre, on constate que le nom de son mari diffère de celui de l'époux de Ramatoulaye qui est d'ailleurs avocat. Dans le roman, la mère de Ramatoulaye l'oriente vers Daouda alors que Mariama Bâ, dans l'interview accordée à *Amina* déclare être orpheline de mère et avoir été élevée par sa grand-mère¹⁷. De ce fait, ces différences entre la narratrice et le *je* du roman constituent la part fictive de l'œuvre. Ces éléments distincts contribuent à soutenir l'argument selon lequel la biographie de l'auteure n'est pas primordiale dans le roman. En d'autres mots, Mariama Bâ ne cherche pas à parler d'elle. Elle s'inspire de sa vie pour construire la trame d'*Une si longue lettre*, ne se met pas en scène dans ce roman. Malgré tout, nous pouvons à partir de la similarité du statut de mère de famille de l'auteure et de la narratrice, vivant dans le même contexte social, opter pour un genre autofictionnel.

Dans *Riwan ou le chemin de sable*, les deux premières pages du roman commencent par la fin de l'histoire. « Que s'était-il passé ? » (*RCS*, 9). L'absence de réponse à cette question donne le prétexte à la narratrice de relater au lecteur les circonstances du bouleversement de la vie des habitants de Daroulère : « il était arrivé une chose extraordinaire dans la vie si réglée, si tranquille, si paisible, de la concession du Serigne de Daroulère » (*RCS*, 9).

¹⁶ <https://kwekudee-tripdownmemorylane.blogspot.com/2014/10/mariama-ba-africas-greatest-feminist.html>
La biographie de l'auteure partagée sur le blog revient brièvement sur la situation matrimoniale de Mariama Bâ. Au début du livre, on précise également qu'elle s'est remariée sans fournir de renseignements sur la nature du mariage, monogamique ou polygamique.

¹⁷ Interview donnée à *Amina*. L'auteure confie au magazine que c'est sa grand-mère qui s'est occupée d'elle, tandis son père a joué une part importante dans son éducation scolaire.

Cette structure non chronologique parcourt le roman de long en large. À plusieurs reprises, la narratrice se souvient d'évènements qu'elle rapporte au lecteur, comme dans l'anecdote de « la nuit de noces de Nabou Samb au village » (*RCS*, 75) qui vient brouiller l'ordre chronologique des actions du roman.

La diégèse de ce roman se caractérise aussi par des questionnements constants et implicites de la narratrice. Elle mène des réflexions sur la polygamie, sur le statut des femmes dans la société sénégalaise auxquelles elle répond elle-même dans la prose ou dans une espèce d'argumentations, qui confèrent à *Riwan ou le chemin de sable* l'aspect d'un essai plutôt que celui d'un roman. Elle demande par exemple : « Qui prétendait que la polygamie était une institution ? » (*RCS*, 100). Cette question vient clôturer un paragraphe sur l'oncle maternel d'une des épouses du Serigne qui n'a jamais eu de seconde épouse. Ces questionnements récurrents semblent n'avoir aucun destinataire en particulier. La narratrice ne nomme personne. Pourtant à la lecture de l'œuvre, nous supposons qu'elle s'adresse aux détracteurs de la tradition africaine et aux tenants d'un féminisme inspiré de l'expérience de vie des femmes en Occident.

Dans *Riwan ou le chemin de sable*, l'oralité fonctionne comme une « mise en fiction » de soi. Elle instaure une fiction en ceci qu'elle a une valeur culturelle. En effet, le caractère identitaire de la littérature orale se déplie à travers le « recours aux sources patrimoniales de la tradition orale [...] pour affirmer la spécificité culturelle d'une identité menacée par l'aliénation aux valeurs du colonisateur » (Derive 2007 : 5). Dans le roman, la narratrice interpelle le lecteur en lui demandant : « Qui prétendait que la polygamie était une institution ? » (*RCS*, 100), une façon pour la narratrice de se défendre contre ses détracteurs qui critiqueraient son choix de devenir la vingt-huitième épouse du Serigne.

L'oralité se manifeste également chez Ken Bugul par l'utilisation des dialogues et de phrases très courtes. Quand elle critique la monogamie, la parole est donnée à un couple imaginaire, qui se dispute sur quelques lignes au sujet de la maîtresse de l'homme :

« Morceaux choisis d'un dialogue amer :

-De quoi parles-tu, de qui parles-tu ?

-La femme-là !

-Quelle femme ?

-Ta traînée !

-Fous-moi la paix ! » (RCS, 155).

Commencer ce dialogue par « morceau choisi » qui se construit en dehors de toute référentialité immédiate relève de la fiction. La narratrice donne la parole à sa mère « ma mère disait » (RCS, 113), à la mère de Nabou Samb « La mère de Nabou Samb disait » (*ibid.*), deux interventions qui, telles que dans un conte, attestent de la longue amitié qui existe entre Nabou Samb et la narratrice. Le récit de vie qu'elle fait du mariage de son amie à un homme très riche n'en est que plus crédible.

Le roman autofictionnel prend aussi sa source dans la caractérisation de l'espace géographique qui ne concorde pas toujours à la réalité, bien que s'en inspirant. L'histoire de *Riwan ou le chemin de sable* se déroule dans des localités sénégalaises, celles de Dianké, une « bourgade » (RCS, 9) qui se « trouvait à une vingtaine de kilomètres des terres domptées par le Serigne, à Daroulère » (*ibid.*). Cette description si précise donne un effet de réel au récit. Pourtant, des recherches plus avancées pour détecter s'il existe une ville nommée Dianké ne peuvent permettre de conclure à son existence. On note juste l'existence de Dianké Souf et Dianké Makha dans la localité de Tambacounda au sud du Sénégal. Des informations climatologiques et l'existence d'une base militaire à Dianké à Kaolack ne se sont pas révélées concluantes car, difficiles à cerner sur une carte. En outre, Daroulère et Mbos n'existent pas. Daroulère est la ville dans laquelle, le Serigne vit avec ses épouses et Mbos, le lieu d'origine de Rama, une de ses coépouses. Le nom le plus proche de Mbos est Mbour, qui pourrait être réellement la ville à laquelle elle fait référence. La volonté de l'auteure de raconter une histoire fictive ressort de cette différenciation d'avec la réalité.

C'est le soleil qui m'a brûlée se raconte à la troisième personne, ce qui amplifie son degré de fictionnalisation par rapport aux deux autres œuvres. L'utilisation de la non-personne et la distanciation marquée par la création d'un espace imaginaire attestent d'une fictionnalisation accentuée du texte. Dans un discours sur soi à la troisième personne, « on parle de soi comme d'un étranger [...] » (Colonna 1989 : 207), ce qui apporte « l'effet déréalisant » de la représentation de soi parce que « il » n'a pas un effet personnel (1989 :

208). On peut, par exemple, constater cet effet de distance quand on lit dans le roman : « C'est là qu'Ateba est née. C'est là que Betty l'a laissée. C'est là-bas que les jambes lasses, la tête pleine d'autres vies, elle s'engluie dans la misère » (CSB, 74). Ainsi, le lecteur (la lectrice) ne cherche pas à savoir s'il s'agit de la vie de l'auteure. Ce dernier se concentre alors sur les dialogues et le récit.

En dehors du choix de la non-personne, *C'est le soleil qui m'a brûlée* emploie d'autres stratégies littéraires telles que des métaphores qui encensent la femme : « Autrefois, la femme était étoile et scintillait nuit et jour dans le ciel » (CSB, 45). Des métaphores qui décrivent l'espace, pour décrire un QG qui ne favorise pas l'épanouissement des individus :

« Comment lui dire que le QG ne mène nulle part et que son avenir s'élève immobile, telle une montagne dévastée de flammes, mais derrière laquelle serait tapie la vie, une vie impuissante, hors de son atteinte? » (CSB, 73).

La linéarité du texte est interrompue par les souvenirs d'Ateba à propos de sa mère, ce qui produit l'effet d'une structure en zigzag, partagée entre le présent et le passé. Le langage dans le texte se caractérise par la violence des réparties, stimulée par les rapports violents entre les individus, par l'austérité de l'espace. Gallimore, de son côté, associe l'univers romanesque de Beyala à une société frappée d'un malaise (1997 : 47).

Par ailleurs, l'espace géographique chez Beyala est imaginaire. Il est difficile de situer le lieu dans lequel l'histoire se déroule. La romancière invente un quartier fictif qu'elle nomme le QG, ce qui positionne son œuvre dans un genre fictionnel. Ce choix produit un effet de détachement vis-à-vis de la culture et de l'espace référentiel, aspects qui sont très marqués chez les deux autres auteures de notre corpus. De même que Beyala pense que les femmes partagent un destin commun, *C'est le soleil qui m'a brûlée* fait le projet de s'adresser à toutes les femmes de toutes les sociétés africaines. Le détachement de l'espace géographique d'un endroit réel lui confère une position représentative de chaque société africaine, car Beyala veut décrire la société postcoloniale africaine d'après Gallimore (1997 : 36).

En conclusion, nous nous sommes focalisés sur la vérité sous le spectre des personnages, de leur environnement et les corrélations avec les auteures. Nous avons choisi de classer

les auteures dans cet ordre parce qu'une évolution s'est révélée pendant l'analyse des données. En effet, à mesure qu'on avance, on réalise qu'elles se détachent du texte et que la vérité du texte se base moins sur leur vécu personnel que sur les idées. Nous avons constaté que la réalité dans l'autofiction repose sur deux paramètres, le vécu personnel des auteur(e)s et leurs idées. Nous avons constaté que le choix pour l'un ou l'autre a des implications sur la distanciation ou la proximité de l'auteur(e) avec le texte.

V. Conclusion

Mon sujet consistait à étudier trois romans *Une si longue lettre* (1979), *Riwan ou le chemin de sable* (1999), et *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) afin d'en ressortir la souplesse narrative dont Mariama Bâ, Ken Bugul et Calixthe Beyala disposent dans la rédaction de leur autofiction. La méthodologie a consisté à une analyse comparative des trois romans. Pour ce faire, nous nous sommes appuyés sur les composantes de l'autofiction et les fonctions de l'autofiction, ce qui nous ont permis de faire ressortir les particularités du récit autofictionnel chez ces auteures.

Dans une première partie, nous avons défini l'autofiction afin d'en ressortir les composantes et les fonctions, éléments que nous avons utilisés pour analyser les romans de notre corpus. Dans une seconde partie, nous avons procédé à l'analyse littéraire. Nous avons commencé par établir le lien entre les narratrices/personnages et les auteures. Ensuite, nous avons montré l'influence du milieu dans les positions féministes qu'elles adoptent et, enfin, nous avons établi le lien entre leur position sur le rôle de la femme dans la société africaine et celles des narratrices et des personnages.

Trois choix poétiques se dessinent pour la défense de la femme selon ce travail. Mariama Bâ, plus que Bugul et Beyala, utilise des éléments reconnaissables de sa vie et de son milieu pour la construction de son récit et de sa narratrice.

Chez Bugul, le récit de vie est certes beaucoup moins présent que chez Mariama Bâ. Néanmoins, elle utilise sa représentation du rôle de la femme dans la société comme éléments fondamentaux de son œuvre.

Enfin, c'est dans cette direction que Beyala travaille pour dépeindre le statut de la femme dans la société africaine, tout en laissant son expérience en arrière-plan.

Ces trois modalités de l'autofiction montrent que le récit approfondit l'engagement de ces trois auteures.

Bibliographie

Sources primaires

Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Éditions Stock, 1987. Imprimé.

Bugul, Ken. *Riwan ou le chemin de sable*. Présence africaine, 1999. Imprimé.

Mariama Bâ. *Une si longue lettre*. Le serpent à plumes, 1979. Imprimé.

Sources secondaires

Ahmed, Ikhlas Siddig Mohamed. « L'image de la femme dans le roman d'Afrique francophone à travers le thème de la polygamie ». Doctorat. Université de Khartoum, 2011. Web. 30 octobre 2018.

Balogun, Françoise. « Approche critique des femmes écrivains africaines francophones ». *Présence Africaine*, vol. 10, n°. 155, 1997, p. 271-73. Web. 31 janvier 2018.

Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Poétique du récit*, édité par Gérard Génette et Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, 1977, pp. 7-57. Imprimé.

Beyala, Calixthe. *Lettre d'une Africaine à ses soeurs occidentales*. Spengler, 1995. Imprimé.

Bongo, Nadia. « L'écriture du moi dans les œuvres de Fatou Diome et Amélie Nothomb ». *Les nouvelles écritures du moi dans les littératures française et francophone*, édité par Sylvie Camet et Nourredine Sabri, L'Harmattan, 2012, pp. 187-197. Web. 03 août 2018.

- Booth, Wayne C. «Distance et point de vue. Essai de classification». *Poétique du récit*, édité par Gérard Génette et Tzvetan Todorov, Éditions du Seuil, 1977, pp. 85-113. Imprimé.
- Bourget, Carine et d'Almeida Irène Assiba. «Entretien avec Ken Bugul». *American Association of Teachers of French*, vol. 77, n° 2, 2003, pp. 352-363. Web. 29 octobre 2018.
- Boyce Davies, Carole, et Anne Adams Graves, éditeurs. *Ngambika: Studies of women in African literature*. Africa World Press, 1986. Imprimé.
- Cazenave, Odile. *Rebellious women. The new generation of female african novelists*. Lynne Rienner Publishers, Inc., 1996. Imprimé.
- Cham, Mbye Baboucar. «The Female Condition in Africa: A Literary Exploration by Mariama Ba». *A Current Bibliography on African Affairs*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 29-52. *CrossRef*, doi:10.1177/001132558501700105. Web. 29 octobre 2018.
- Cohn, Dorrit. *Le propre de la fiction*. Seuil, 2001. Imprimé.
- Colonna, Vincent. «L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature». Thèse de doctorat. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 1989. Web. 25 août 2018.
- Dabla, Séwanou. *Nouvelles écritures Africaines. Romanciers de la seconde génération - Séwanou Dabla*. L'Harmattan, 1956. Web. 28 janvier 2018.
- d'Almeida, Irène Assiba. «The Concept of Choice In Mariama Bâ's Fiction». *Ngambika. Studies of Women in African Literature*, édité par Carole Boyce Davies et Anne Adams Graves, Africa World Press, Inc., 1986, p. 161-71. Imprimé.

---. *Francophone African women writers: Destroying the Emptiness of Silence*. University Press of Florida, 1994. Imprimé.

d'Almeida, Irène Assiba ; Hamou, Sion. «L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir». *Études littéraires*, vol. 24, no. 2, 1991, pp. 41-50.

Díaz Narbona, Inmaculada. «Ken Bugul ou la quête de l'identité féminine». *Francofonia*, n° 4, 1997, pp. 91-106. Web. 16 octobre 2018.

Dobrovsky, Serge. «Autobiographie/ Vérité/ Psychanalyse». *L'esprit créateur*, vol. 20, n° 3, 1980, pp. 87-97. Web. 01 juin 2018.

Ernewein, Gabriel. «Émergence d'un féminisme africain dans la littérature africaine féminine postcoloniale. Étude diachronique du féminisme dans trois romans sénégalais». Mémoire de Master. Université de Concordia. 2016. Web. 04 novembre 2018.

Ferreira-Meyers, Karen. «L'aventure de l'autofiction : de la théorie dobrovskienne à la nécessité de la continuation de la réflexion de ce genre littéraire au XX è siècle». *Dalhousie French Studies*, vol. 91, 2010, pp. 55-61. Web. 04 juin 2018.

Gallimore, Rangira Béatrice. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture en Afrique francophone subsaharienne*. L'harmattan, 1997. Imprimé.

Gasparini, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et fiction*. Éditions du Seuil, 2004. Imprimé.

---. «Autofiction vs Autobiographie». *Tangence*, n° 97, 2011, pp. 11-24.

Génette, Gérard. *Fiction et diction*. Seuil, 1991. Imprimé.

- Haaker, Malin. «La femme africaine dans Une si longue lettre de Mariama Bâ et Assèze l'africaine de Calixthe Beyala». Thèse bachelor. Linnaeus University, 2014. Web. 19 juin 2018.
- Kassi, Bernadette. «Re(-)présentations de la condition féminine dans le texte des écrivaines africaines». *Québec français*, 2002, n° 127, pp. 39-44. Web. 09 octobre 2018.
- Kayser, Wolfgang. «Qui raconte le roman?». *Poétique du récit*, édité par Gérard Génette et Tzevetan Todorov, *Éditions du Seuil*, 1977, pp. 59-84. Imprimé.
- King, Adèle. «The Personal and the Political in the Work of Mariama Bâ». *Studies in 20th Century Literature*, 1994. Web. 04 novembre 2018.
- Laditan, O. A. «La prostitution » comme thème de révolte dans la littérature féminine contemporaine en Afrique Noire». *Neohelicon*, vol. 29, n° 2, septembre 2002, p. 93-101. Web. 02 mai 2018.
- Lahouati, Gérard. «La voix des masques. Réflexions sur la constitution des genres de l'autobiographie». *Dix-huitième siècle*, n°. 30, 1998, pp. 195-210. Web. 26 mai 2018.
- Larrier, Renée. «Correspondance et création littéraire : Mariama Bâ' s Une si longue lettre ». *The French Review*, vol. 64, n° 5, 1991, pp. 747-753. Web. 08 octobre 2018.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Seuil, 1975. Imprimé.
- Makward, Edris. «Marriage, Tradition and Woman's Pursuit of Happiness in the Novels of Mariama Bâ». Ngambika. *Studies of Women in African Literature*, Edited by Carole Boyce Davies & Anne Adams Graves, Africa World Press, Inc., 1986, pp. 271-281. Imprimé.
- Mbembe, Achille. «À propos des écritures africaines de soi». *Politique africaine*, vol. 77,

n° 1, 2000, p. 16-43. Web. 25 août 2018.

Mortimer, Mildred. «Enclosure/Disclosure in Mariama Bâ's Une si longue lettre». *The French Review*, vol. 64, n° 1, 1990, pp. 69-78. Web. 04 novembre 2018.

Ndiaye, Falilou Amadou et Sagna Moussa. «Le baobab fou, Riwan ou le chemin de sable et De l'autre côté du regard : Les autobiographies féministes de Ken Bugul». *Nouvelles études francophones*, vol. 32, n° 1, 2017, pp. 57-69. Web. 21 juin 2018.

Ndong Ndong, Yannick-Martial (2012). «Les écritures africaines de soi : à propos de Valentin-Yves Mudimbe, Achille Mbembe et Célestin Monga». *Postures postcoloniales*, édité par Anthony Mangeon, Karthala, 2012, pp. 75-93. Imprimé.

Nfah-Abbenyi, Juliana Makuchi. *Gender in African women's writing: identity, sexuality, and difference*. Indiana University Press, 1997. Imprimé.

Nnaemeka, Obioma, éditeur. *The Politics of (m)othering: womanhood, identity, and resistance in African literature*. Routledge, 1997. Imprimé.

Philippe, Lejeune. *Moi aussi*. Seuil, 2011. Imprimé.

Pushpa Naidu Parekh, et Siga Fatima Jagne, éditeurs. « Bâ, Mariama (1929–1981) ». *Postcolonial African Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, Greenwood Press, 1998, p. 59-74. Web. 09 octobre 2018.

Régnier, Thomas. «De l'autobiographie à l'autofiction: une généalogie paradoxale». *Revue de littérature comparée*, vol. 1, n° 325, 2008, pp. 33-36. Web. 26 mai 2018.

Ricœur, Paul. *Temps et récit II. La configuration dans le récit de fiction*. Seuil, 1984. Imprimé.

---. *Soi-même comme un autre*. Seuil, 1991. Imprimé.

Staunton, Sheryl Wall. «Mariama Bâ : pioneer Senegalese Woman Novelist». *CLA Journal*, vol. 37, n° 3, 1994, pp. 328-335. Web. 08 octobre 2018.

Touré, Dia Alioune. «Succès littéraire de Mariama Bâ pour son livre Une si longue lettre», *Amina*, n° 84, 1979, pp.12-14. Web. 15 octobre 2018.

Weill, Nicolas. «Écriture de soi et vérité». *Revue de métaphysique et de morale*, n° 3, 2009, pp. 421-434. Web. 01 juin 2018.