

LE MOI DES AUTRES : LES SOURCES DE LA POLYPHONIE NARRATIVE CHEZ LES ECRIVAINES AFRICAINES

ELENA CUASANTE FERNÁNDEZ

Universidad de Cádiz
Facultad de Filosofía y Letras
Avda. Gómez Ulla, 1
11003 Cádiz
España
elena.cuasante@uca.es

Abstract: One of the main characteristics of feminine literary texts from black Africa is the dominant use of the first person as a narrative instance of the story. In this work we will try to show how the homodiegetic narrative of the first texts of women writers offers a series of specific features that refer, on the one hand, to the plural value of the use of the first person in non-fiction texts, and, on the other hand, to the introduction, in fiction texts, of new mechanisms of gender identification as polyphony or dialogic communication between women.

Keywords: literature, Africa, woman, enunciation, polyphony

On sait que, dans les littératures émergentes, la prééminence de l'espace autobiographique semble relever moins d'un choix conscient d'écriture que des contraintes expressives imposées par le contexte social. Cela dit, la représentation du moi acquiert, dans les textes de la première génération d'écrivaines de l'Afrique noire francophone, des nuances tout à fait propres, à situer notamment sur le plan de l'énonciation narrative. Dans les récits de Marie-Claire Matip, de Simone Kaya ou de Nafissatou Diallo — parmi d'autres —, la vocation collective des pronoms de première personne d'abord et, ensuite, l'atomisation des voix dans une pluralité polyphonique, fonctionnent comme des stratégies textuelles et génériques permettant de raconter la femme, mais aussi, et en même temps, les femmes. C'est ce que nous essaierons de montrer dans les pages qui suivent.

Notons pour commencer que, dans le cas précis des femmes africaines, le recours au genre autobiographique, en principe étranger à leur culture et à leur rôle dans la société, a de quoi surprendre. On pourrait en effet considérer que le développement de l'individualisme—décisif pour la naissance de la littérature personnelle dans le contexte européen—n'a pas de place au milieu d'une civilisation fondée sur la défense des valeurs collectives. De la même façon, l'emploi du *je* est en quelque sorte opposé à la fonction sociale que la tradition africaine assigne à la femme, et qui consiste essentiellement à assurer la cohésion du groupe. Cependant, et comme Madeleine Borgomano l'a souligné, l'autobiographie féminine africaine est plus proche de la tradition qu'on ne le croirait :

Si les femmes africaines adoptent bien un genre littéraire d'importation en écrivant des autobiographies, elles le font toujours «à l'africaine». En effet, elles n'accordent qu'une place très modeste à leur vie privée et ne font guère intervenir ni caractères ni sentiments spécifiquement individuels. Elles mettent au contraire au premier plan la partie publique (familiale et sociale) de leur existence et tendent à minimiser ou effacer les traits particularisants pour constituer leur personnage en modèle ou en type¹.

Cette tendance vers la modélisation apparaît déjà dans le paratexte des œuvres, et plus particulièrement dans les titres et—surtout—dans les sous-titres, qui abondent en références à une filiation collective, en même temps géographique et générique. C'est le cas, par exemple, de *Ngonda*², premier et unique texte de la Camérounaise Marie-Claire Matip, et dont le titre, comme l'auteure elle-même le souligne à l'intérieur de son récit, ne désignerait pas un personnage unique mais tout un ensemble féminin³. Plus explicites encore sont *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise* de Nafissatou Diallo⁴, *Femme d'Afrique* d'Aoua Kéïta⁵, *Les dansesuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan* de Simone Kaya⁶ ou *Un impossible amour, une ivoirienne raconte* d'Akissi Kouadio⁷.

Toutefois, le projet de construction d'un moi féminin que les Africaines proposent s'articule essentiellement, on vient de l'annoncer, sur le traite-

¹ M. Borgomano : *Voix et visages de femmes*, Abidjan : CEDA, 1989 : 13.

² M.-C. Matip : *Ngonda*, Douala : Librairie au Messenger, Bibliothèque du jeune Africain, 1958.

³ *Ibid.* : 4.

⁴ N. Diallo : *De Tilène au Plateau. Une enfance dakaroise*, Dakar : NEA, 1997 (1975).

⁵ A. Kéïta : *Femme d'Afrique. La vie d'Aoua Kéïta racontée par elle-même*, Paris : Présence Africaine, 1994 (1975).

⁶ S. Kaya : *Les dansesuses d'Impé-Eya. Jeunes filles à Abidjan*, Abidjan : INADES, 1976.

⁷ A. Kouadio : *Un impossible amour, une ivoirienne raconte...*, Abidjan : INADES, 1983.

ment de la personne narrative, catégorie que Gérard Genette a définitivement systématisée dans «Discours du récit» en distinguant deux modalités énonciatives de base : le récit hétérodiégétique—le narrateur est absent de l'histoire qu'il raconte—et le récit homodiégétique—le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire. Plus tard, Genette ajoute :

Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit [...], et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être, pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur et de témoin [...]. Nous réserverons pour la première variété (qui représente en quelque sorte le degré fort de l'homodiégétique) le terme, qui s'impose, d'*autodiégétique*.⁸

Il est évident que, par définition, le type de narration qui domine dans les littératures auto ou semi-autobiographiques est l'homodiégétique, et le plus souvent l'autodiégétique. Dans la mesure où il se prend lui-même pour objet de son discours, l'auteur emploie invariablement la première personne du singulier : autrement dit, les écritures du *moi* s'énoncent presque toujours comme des écritures du *je*. Cette règle générale ne s'accomplit pas pourtant en—du moins—deux situations, hétérodoxes mais fréquentes, qui se correspondent respectivement à la désignation du *moi* par le moyen d'une personne verbale autre que la première du singulier—soit par énalage grammaticale, soit par le recours au *nous*—et, ensuite, à la focalisation épisodique du discours sur un personnage autre que le narrateur, situation où le changement de personne est de mise et qui, par là même, peut compromettre sérieusement le caractère homodiégétique du récit.

Les textes de la première génération de femmes écrivains de l'Afrique noire illustrent bien cette casuistique, car s'ils se présentent au départ comme des récits autodiégétiques, ils débouchent souvent sur l'une ou l'autre des deux situations que l'on vient de citer. Une telle évolution est d'ailleurs parallèle à celle du mode de lecture—factuel, fictionnel—proposé dans les œuvres : les tous premiers textes, pour la plupart factuels, s'énoncent par le biais d'un *je* dominant qui vire progressivement vers un *je* collectif, c'est-à-dire vers le *nous*, alors que, dans les textes fictionnels, le *je* singulier qui inaugure la narration cède souvent la place à d'autres personnes verbales : *nous*, *tu*, *il* et, bien sûr, *elle*. Par ce phénomène d'expansion, le *moi* du récit s'étend dans le sens de la collectivité et, plus tard, dans le sens de la pluralité.

⁸ G. Genette : «Discours du récit», *Figures III*, Paris : Seuil, 1972 : 77–269, p. 253.

La voix de la collectivité

Renvoyant toujours à des personnages féminins, les pronoms *je* et *nous* s'alternent dans tous les textes factuels de cette période, quoique à des proportions variables. Dans *Femme d'Afrique*, par exemple, le *nous* n'apparaît qu'épisodiquement, dans quelques pages du premier chapitre où l'on reproduit les contes et légendes de la tradition qu'on racontait aux enfants :

[...] les mères faisaient des causeries éducatives aux filles. c'est ainsi que ma mère nous narrait les contes de son lointain pays. Elle avait un thème de prédilection : ses contes portaient toujours sur les mésaventures d'une fille désobéissante.⁹

Le répertoire de ma mère était intarissable. Elle terminait toujours en nous donnant des conseils de politesse, d'obéissance, de serviabilité, de respect envers les parents, les personnes âgées et les nécessiteux.¹⁰

A partir du deuxième chapitre, la première personne du singulier domine en exclusive le récit, ce qui s'explique aisément par la trajectoire vitale de la narratrice : la participation active d'Aoua Kéita à la vie publique—militante de l'Union soudanaise de R.D.A., elle est élue député du congrès de Mali en 1959—reste très exceptionnelle en Afrique noire, et par là même elle est peu représentative de l'ensemble des femmes africaines. En fait, *Femme d'Afrique* reste bien un livre de mémoires, genre en principe réservé au récit d'une vie individuelle, marquée par l'extraordinaire, ce qui exclut en quelque sorte l'expansion vers le *nous*.

Il n'en est pas de même de l'autobiographie, domaine où, d'habitude, l'on fait plus de place au récit des expériences collectives, et qui favorise donc la présence régulière et même systématique du *nous*. Si dans *Ngonda* Marie Claire Matip en fait un emploi assez ponctuel, limité à la narration des mœurs africaines concernant l'activité des femmes¹¹, dans *De Tilène au Plateau* Nafissatou Diallo l'alterne en égalité avec le *je*, notamment parce que dans ce livre la vocation testimoniale, plus accusée, atteint des espaces thématiques plus larges : mœurs, jeux enfantins, rites religieux et traditionnels, entourage familial, etc. Finalement, dans *Les danseuses d'Impe-Eya* de Simone Kaya, les expériences collectives l'emportent largement sur les individuelles, et c'est le *je* qui devient épisodique en faveur d'un *nous* quasiment systématique. Il arrive même que les passages en *je*, rares, glissent vers le récit d'activités communes au groupe :

⁹ A. Kéita : *Femme d'Afrique*, *op.cit.* : 16.

¹⁰ *Ibid.* : 21.

¹¹ Cf. M.-C. Matip : *Ngonda*, *op.cit.* : 15–17 et 20.

À l'aller et retour du marché, comme mes amies d'alors, je regardais tout, et aucun attroupement ne me laissait indifférente. Les bagarres entre jeunes gens et jeunes femmes aux abords du marché étaient très spectaculaires. C'est une occasion d'enrichir notre vocabulaire.¹²

Cette progression dans la présence du *nous* n'a rien d'étonnant. Plus il y a chez la narratrice une volonté de rendre témoignage, plus la présence de la première personne du pluriel est nette. A cet égard on peut rappeler quelques passages du petit texte que Nafissatou Diallo inclut en épigraphe de son œuvre, où l'on peut lire :

Je ne suis pas une héroïne de roman mais une femme toute simple de ce pays [. . .]. Depuis quelques semaines, je me suis mise à écrire. Sur quoi écrirait une femme qui ne prétend ni à une imagination débordante ni à un talent d'écrire singulier ? Sur elle-même, bien sûr. [. . .] Le Sénégal a changé en une génération. Peut-être valait-il la peine de rappeler aux nouvelles pousses ce que nous fûmes.¹³

Chez Simone Kaya, l'histoire de chacun, c'est également l'histoire de tous. . . y compris parfois un lecteur censé s'identifier à des événements qu'il a, lui aussi, connus et même vécus. Ainsi le rappelle l'écrivain Cheikh Hamidou Kane dans sa préface à *Les danseuses d'Impe-Eya*¹⁴ :

Simone Kaya se raconte donc et par là même nous raconte. [. . .] Nous retrouvons l'émerveillement où nous avait mis notre contact avec l'école primaire et la tendance que nous avons eue de comparer ce que nous y apprenions et la façon dont nous l'apprenions avec ce que nous enseignait notre milieu familial citadin ou villageois. Nous revoyons avec plaisir la nature africaine, celle de la forêt et de la savane, ses arbres et ses animaux, la succession de ses saisons.¹⁵

Vers la polyphonie énonciative

A partir des années 80, les femmes écrivains commencent à délaisser l'autobiographie proprement dite en faveur du roman, genre qui, par sa souplesse énonciative, offre de nouvelles possibilités dans le traitement de la personne

¹² S. Kaya : *Les danseuses d'Impe-Eya. Jeunes filles à Abidjan*, *op.cit.* : 36.

¹³ N. Diallo : *De Tilène au Plateau*, *op.cit.* : 9.

¹⁴ Dans la préface de S. Kaya : *Les danseuses*, *op.cit.* : 11-13.

¹⁵ Cette orientation vers l'autre que le *nous* cherche à exprimer touche d'abord les camarades du passé, mais aussi les lecteurs à venir. A ce propos, Akissi Kouadio assure avoir écrit *Un impossible amour* : « pour me libérer d'un grand poids et faire partager l'intimité de ma vie à ceux qui ont des problèmes similaires ». (Cf. B. Ormerod et J.-M. Volet : *Romancières africaines d'expression française. Le Sud du Sahara*, Paris : L'Harmattan, 1994 : 87.)

et favorise l'apparition de la narration polyphonique. Cette technique, qui deviendra bien sûr l'un des traits caractéristiques de la deuxième génération d'écrivaines de l'Afrique noire¹⁶, n'est pourtant pas absente de certains textes de la première comme *Une si longue lettre* de Mariama Bâ, *Juletane* de Myriam Warner-Vieyra ou *Vies de femmes* de Delphine Zanga Tsogo. En fait, on peut même dire qu'elle procède directement d'une atomisation progressive de la voix narrative en vertu de laquelle le *je* des narratrices, qui jusque là n'avait alterné qu'avec le *nous*, commence à entrer en combinaison avec les pronoms de deuxième et troisième personne.

Tributaires encore de la diction autobiographique, *La brise du jour* de Lydie Dooh-Bunya¹⁷ ou *Le quimboiseur l'avait dit...* de Myriam Warner-Vieyra¹⁸ reproduisent toujours le couple *je / nous*. Cela dit, dans le deuxième de ces romans les passages en *nous*, quoique peu nombreux, acquièrent une présence significative dans la mesure où ils annoncent les moments clés de l'histoire. En plus, le *nous* de *Le quimboiseur l'avait dit...* présente des connotations en même temps génériques et raciales, car il désigne non la femme en général, mais la femme africaine en particulier :

Je venais de comprendre à quel point j'avais été dupée. Séduite par Roger avec l'accord de ma mère, et vendue telle une esclave à un vieux Blanc. Un sentiment de haine, inconnu jusqu'alors, me brouillait la vue, haine contre ces deux êtres vers qui je marchais, mais haine de tous ces Blancs qui *nous* avaient toujours trompés, humiliés, bafoués depuis mon premier ancêtre arraché à la côte africaine.¹⁹

Dans un deuxième groupe se trouvent les romans où le *je* s'alterne avec la troisième personne du singulier, en l'occurrence avec *elle*—qui, en toute évidence, ne désigne plus la narratrice. Il faut noter que nous entendons parler ici non de la simple mention d'un personnage autre que la narratrice—circonstance parfaitement habituelle dans tout récit homodiégétique—, mais de la narration, à la troisième personne, de longues séquences narratives, situation qui, comme nous l'avons indiqué plus haut, remet en question le caractère homodiégétique du récit. À ce deuxième groupe appartiennent,

¹⁶ D'après Odile Cazenave «Les auteurs femmes ont perfectionné leur choix de départ initial, l'autobiographie ou la semi-autobiographie, pour rendre la narration polyphonique, multiplication de voix en échos qui se répondent et créent autant d'effets-miroirs pour les lecteurs». O. Cazenave : *Femmes Rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain*, Paris : L'Harmattan, 1996 : 280.

¹⁷ L. Dooh-Bunya : *La brise du jour*, Yaoundé : CLÉ, 1977.

¹⁸ M. Warner-Vieyra : *Le quimboiseur l'avait dit...*, Paris : Présence Africaine, 1980.

¹⁹ M. Warner-Vieyra : *Le quimboiseur l'avait dit...*, *op.cit.* : 128–129. Cf. dans ce même sens, *ibid.* : 47–48.

suivant l'ordre chronologique, trois romans où l'on peut en même temps constater une progression significative dans la teneur des segments textuels hétérodiégétiques : *Rencontres essentielles*, de Thérèse Kouh-Moukoury²⁰, *Juletane*, deuxième roman de Myriam Warner-Vieyra²¹, et *Vies de femmes*, de Delphine Zanga-Tsogo²².

Dans *Rencontres essentielles*, la troisième personne du singulier a une présence passagère — limitée au chapitre VI du roman — et pourtant décisive. On y raconte l'histoire de Zimba, la fille des dieux, une jeune femme condamnée à rester seule et dont l'expérience conditionnera, voire modifiera, l'attitude de Flo — narratrice et en même temps personnage principal du récit premier — face à son avenir. Il s'agit donc d'un cas classique de doublement intérieur, à cette différence près que l'effet d'adhésion recherché par la romancière joue ici, simultanément, sur les catégories du niveau et de la personne : au lieu de présenter l'histoire enchâssée sous la forme d'un récit métadiégétique pur — dans lequel la narratrice aurait cédé la parole à Zimba qui, à son tour, aurait raconté son histoire à la première personne —, Thérèse Kouh-Moukoury se sert de ce que Genette appelle le « pseudo-diégétique » — ou métadiégétique réduit : « Ainsi me raconte son histoire la belle Zimba, la fille des dieux, aux mains des diables »²³ —, modalité qui rend possible la narration à la troisième personne et, ce faisant, illustre fidèlement le processus psychologique d'intériorisation par lequel Flo réussit à bénéficier de l'expérience de son amie.

Cette correspondance entre personne et niveau, nous la retrouvons dans *Juletane*, roman où l'alternance énonciative se voit renforcée par la distinction typographique. Myriam Warner-Vieyra nous propose ici deux histoires intercalées : celle d'Hélène d'abord, racontée à la troisième personne et présentée en caractères italiques, et ensuite, dans le journal métadiégétique dont Hélène est la lectrice, celle de Juletane — à la première personne et en caractères romains. Une telle rigueur dans le partage des voix assure en même temps la lisibilité du texte et l'indépendance initiale de deux expériences très différentes dont la confluence ne se produira qu'à la fin du roman :

Hélène is distinct from Juletane. She has never been a Juletane. She is a responsible professional woman who is in control of her life. Juletane's story touches Hélène deeply and allows her to return to her past, to reflect on her own life

²⁰ T. Kouh-Moukoury : *Rencontres essentielles*, Paris : L'Harmattan, 1995 (1969).

²¹ M. Warner-Vieyra : *Juletane*, Paris : Présence Africaine, 1982.

²² D. Zanga-Tsogo : *Vies de femmes*, Yaoundé : CLÉ, 1983.

²³ T. Kouh-Moukoury : *Rencontres essentielles*, *op.cit.* : 72.

and to draw parallels between her life and Juletanes. Yet her life is very different and she cannot possibly find herself in the Juletane's situation.²⁴

Il est vrai que, dans ce cas précis, la discrimination dans la personne narrative est déterminée par la structure même de l'œuvre : le récit de Juletane procède de l'écriture d'un journal intime, dans lequel le *je* s'impose du départ, alors que celui d'Hélène correspond à l'histoire d'une lecture, d'une prise de conscience qu'il est peut-être plus aisé d'explorer de l'extérieur de l'univers raconté.

Dans *Vies de femmes*, de Delphine Zanga-Tsogo, la distribution de la personne narrative est moins systématique. Si on écarte les quatre lettres que Dang évoque dans son récit, dans lesquelles le *je* ne désigne plus la narratrice, toute la première partie du roman appartient à la modalité de l'autodiégétique. Dans la deuxième partie, Dang commence à raconter en simple témoin des événements vécus par d'autres personnages — histoire de son amie Nnomo —, mais ce passage par l'homodiégétique non autodiégétique n'est que transitoire, car elle ne tarde pas à disparaître complètement de l'histoire en faveur d'autres femmes — désignées soit individuellement (*elle*) ou collectivement (*elles*) —, en sorte que le récit se fait hétérodiégétique jusqu'à la fin du roman. Loin d'être aléatoire, cette évolution dans la modalité énonciative répond entièrement à la volonté d'une romancière dont le projet essentiel est d'accueillir dans son œuvre le plus grand nombre possible d'expériences féminines. A cet égard, il ne sera pas inutile de rappeler que le projet dernier de Delphine Zanga-Tsogo est de divulguer les problèmes de beaucoup de femmes qu'elle a connues en raison de son activité au sein du mouvement féministe :

Pendant vingt ans je me suis occupée des femmes, j'ai été sollicitée en permanence, j'ai été la confidente de tout le monde. Les femmes venaient vers moi pour m'exposer leurs problèmes, je voulais faire entendre leurs voix. [...] J'avais demandé aux femmes si elles me permettaient d'écrire tout cela et la plupart des épisodes de *Vies de femmes* sont des épisodes vrais. Les lettres sont des véritables lettres, je n'ai pas inventées. J'ai seulement changé les noms et puis les lieux.²⁵

Finalement, *Une si longue lettre*, de la Sénégalaise Mariama Bâ²⁶, embrasse les trois régimes et, en même temps, l'éventail complet de la personne gramma-

²⁴ M. Mortimer : «An interview with Myriam Warner-Vieyra», *Callaloo* 16, 1993 : 108–115, p. 114.

²⁵ D. Nsachi Tagne : «Madame Tsanga, ancien Ministre des Affaires sociales et auteur de deux romans», <http://www.arts.uwa.edu.au/AFLIT/intdntzanga.html>, 1996.

²⁶ M. Bâ : *Une si longue lettre*, Dakar : NEA, 1987 (1979).

ticale. La situation de départ est celle du récit épistolaire : Ramatoulaye, protagoniste du récit principal, s'adresse à son amie Assiatou dans cette longue lettre qui donne titre au roman. Nonobstant, le couple *je/tu* ne constitue pas un schéma énonciatif permanent, au contraire il fonctionne comme le support qui permettra à l'auteure de se livrer à toute sorte de variations. Ainsi, dans le chapitre 6 le discours de Ramatoulaye s'adresse entièrement à un *tu* différent, celui de Mamadou—son mari défunt—, et tout de suite, dans le chapitre suivant, le récit redevient autodiégétique mais pas sous la forme du *je*, mais d'un *nous* qui englobe les souvenirs communs des deux femmes. Dans le chapitre 8, consacré à l'histoire d'Aissatou et de son mari Mawdo Bâ, la narration se partage entre la deuxième et la troisième personne du pluriel... A partir de ce moment, le récit fait place à toutes les personnes grammaticales, de façon ponctuelle ou plus étendue—c'est le cas, par exemple, de l'histoire de Jacqueline, racontée dans sa totalité à la troisième personne du singulier—, et ce n'est que page 81 que le roman reprend la modalité de l'autodiégétique. La variété des situations énonciatives se correspond évidemment avec la diversité d'histoires insérées dans le récit, pluralité dont la narratrice est bien consciente :

Je souffle. J'ai raconté tout d'un trait ton histoire et la mienne. J'ai dit l'essentiel, car la douleur, même ancienne, fait les mêmes lacérations dans l'individu, quand on l'évoque. Ta déception fut la mienne comme mon reniement fut le tien. Pardonne-moi si j'ai remué ta plaie.²⁷

Conclusion

Dans les textes de la première génération des femmes écrivaines de l'Afrique noire, le traitement de la personne narrative a éprouvé une évolution significative. Dans les textes de non fiction, la prééminence de la première personne du singulier, propre au discours autobiographique, s'accompagne d'une présence de plus en plus nette de *nous*. En vertu de cette combinaison, la narratrice est toujours la protagoniste de l'histoire—le récit ne s'écarte pas de l'autodiégétique—, mais elle ne l'est qu'au même titre que les autres femmes de sa génération : porte-parole de l'histoire collective, l'auteure rassemble dans une même voix une expérience diverse. Dans les textes de fiction, la situation est différente, car l'on constate une plus grande diversité énonciative. Le pronom personnel *nous*—qui apparaît plus rarement—n'est plus employé pour désigner un ensemble global, mais plutôt des sous-

²⁷ *Ibid.* : 81.

ensembles concrets, en même temps que le *je* se dissipe en faveur d'autres formes pronominales. Cette atomisation de la personne dans le récit montre que la représentativité de l'expérience féminine n'est plus de l'ordre du collectif, mais du pluriel. Un tel changement, qui apparaît également dans la prolifération de modèles féminins autres que celui de la femme victime, n'est pas étranger à l'évolution globale du genre romanesque tel que les femmes le pratiquent, dans lequel on a passé d'une littérature de témoignage à une littérature de revendication sociale et générique. La condition de la femme se présente désormais comme une réalité mosaïque qu'il n'est plus possible de réduire à une seule histoire et/ou à une seule voix — le titre du roman de Delphine Zanga-Tsogo, *Vies de femmes*, en est assez révélateur. Il y a donc un passage progressif de l'unicité à la pluralité, mais aussi, et dans la mesure où chaque histoire renferme — ne serait-ce que métaphoriquement — la voix d'une femme indépendante, de la monophonie à la polyphonie. En explorant les possibilités de cette modalité énonciative, dont l'exploitation complète correspondra, on l'a dit, à la deuxième génération d'écrivaines africaines, les romancières évoquées dans cette étude ont ouvert la voie à une littérature nouvelle.