

Une quête d'identité féminine dans *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise* de Nafissatou Niang Diallo^(*)

Mohamed Sewilam

Maître de conférences en littérature comparée
au département de français à la Faculté des
Lettres de l'Université d'Assiout

Résumé

Nafissatou Niang Diallo (1941-1982) est une des premières auteures africaines à rompre le silence des femmes par le biais de l'écriture. Elle est aussi devenue une des auteures populaires du Sénégal quand elle publie son premier texte, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, en 1975. Ce récit autobiographique peut être considéré comme un incontournable du roman féminin subsaharien francophone de l'Afrique de l'ouest.

Le présent travail se propose de traiter l'identité féminine dans sa pluralité, dans son altérité, dans sa différence et dans son ambiguïté la plus totale. Le but principal de l'étude consiste à étudier la manière dont cette identité féminine se révèle dans ce texte et de savoir, comment, en s'articulant autour du moi, le "nous", le collectif, prend en même temps forme dans le texte même.

Mon étude portera sur les éléments contextuels – biographie et contexte d'écriture, le pacte autobiographique : texte et paratexte. Outre la conscience d'une singulière individuelle et l'affirmation du féminin, le rapport étroit entre la quête de l'identité et la langue du corps, je m'attarderai

(*) Une quête d'identité féminine dans *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise* de Nafissatou Niang Diallo Vol. 8, Issue No.1, Jan 2019, pp.87-149.

sur la négociation délicate de l'identité féminine : rapport à la masculinité (père, mari). De plus, j'essayerai de révéler la spécificité culturelle dans *De Tilène au Plateau*, une enfance dakaroise en insistant évidemment sur les tensions entre l'écriture de soi et le contexte socio-culturel. Quel intérêt peut présenter ce texte peu connu qui propose au lecteur un discours sur le moi féminin et une réalisation singulière de ce discours en tant que voix d'une communauté féminine.

Les mots clés

la littérature francophone d'expression française, Nafissatou Niang Diallo, *De Tilène au Plateau*, une enfance dakaroise, l'écriture de soi, la quête d'identité féminine, la langue du corps et l'affirmation du féminin, la spécificité culturelle

المخلص

تعد الكاتبة السنغالية نفيساتونيانج ديالو (١٩٤١-١٩٨٢) إحدى الكاتبات الأفريقيات الأوليات اللاتي كسرن صمت النساء من خلال الكتابة، ومن ثم أصبحت من بين الكاتبات الأكثر شهرة في السنغال، وبخاصة عندما نُشر أول كتاب لها عام ١٩٧٥: (من حي تيلان إلى حي الهضبة، طفولة دكارية). يعد هذا النص السير- ذاتي نسا مهما في الرواية النسائية الفرانكفونية في جنوب صحراء غرب أفريقيا.

يتناول هذا البحث الهوية النسائية في تعددها وغيبيتها واختلافها وغموضها، ويكمن الهدف منه في إدراك الطريقة التي تُكشف بها الهوية النسائية في هذا النص، ومعرفة كيف تمحور (الأنا) حول (نحن الجماعية). ستركز الدراسة على العناصر السياقية-السيرية وسياق الكتابة، والميثاق السير-ذاتي: النص وما وراء النص، والإحساس بالتفرد بالهوية الفردية، والعلاقة الوطيدة بين البحث عن الهوية ولغة الجسد وتأكيد الأنوثة، مع التركيز على العلاقة الحساسة مع الجنس الآخر (الوالد-الزوج). وسوف أقوم، علاوة على ذلك، بدراسة الخصوصية الثقافية في هذا العمل الأدبي مؤكدا على التوتر بين الكتابة النسائية عن الذات والسياق الاجتماعي - الثقافي، ومناقشة القيمة الأدبية التي يقدمها هذا النص غير المعروف الذي يقدم للقارئ خطابا عن الأنا النسائي، بوصفه صوتا لمجتمع نسوي.

الكلمات الدالة

الأدب الفرانكفوني المكتوب بالفرنسية ، نفيساتونيانج ديالو ، من حي تيلان إلى حي الهضبة، طفولة دكارية ، الكتابة عن الذات، البحث عن الهوية النسائية، لغة الجسد وتأكيد الأنوثة، الخصوصية الثقافية.

Pourquoi choisir d'analyser le premier roman de Nafissatou Niang Diallo, œuvre et écrivaine qui ne sont aujourd'hui connues que dans le Sénégal? Elle eut pourtant une notoriété au-delà du territoire sénégalais, à l'ouest de l'Afrique, et en France. C'est parce qu'il constitue un témoignage de premier ordre sur la construction du "moi" sans négliger le "nous" collectif au Sénégal, présenté du point de vue d'une femme musulmane, dans une société en transition. Il faut rappeler aussi qu'il compte parmi les premiers témoignages d'un engagement féministe. Il est d'ailleurs, à ce titre, devenu une référence obligée de la littérature africaine d'expression française⁽¹⁾. Si ce récit mérite une attention particulière en matière d'identité féminine, c'est grâce aux stratégies discursives que l'auteure a mis en œuvre afin d'obtenir un certain équilibre entre le moi et l'autre. Le problème de l'identité féminine au Sénégal est mis au premier plan de son histoire personnelle et de l'histoire d'autrui. Le moi féminin, la construction du moi apparaissent explicitement comme des valeurs, et offrent au lecteur une possibilité d'identification positive. Pour introduire l'univers de ce premier roman d'une écrivaine sénégalaise nous commencerons par donner quelques informations sur la biographie de l'auteur et le contexte d'écriture.

Puis mon étude se déroulera en sept points. J'essaierai, tout d'abord de démontrer comment se manifestent les procédés qui confirment le pacte autobiographique. Je décoderai ensuite la structure du texte et l'ordre adopté par la romancière pour raconter sa vie. Dans un troisième point, je montrerai comment Nafissatou Niang Diallo met l'accent sur son individualité singulière. Rejoignant d'autres critiques, j'étudierai, dans un quatrième point, l'importance de la langue du corps dans cette écriture féminine. Il sera temps alors de circonscrire les trois facteurs qui pèsent sur la stabilisation d'une identité féminine émancipée. Enfin, dans un septième et dernier point, je cernerai la spécificité culturelle, en insistant sur les tensions entre l'écriture de soi et le contexte socio-culturel.

Eléments contextuels – biographie et contexte d'écriture

Nafissatou Niang Diallo est née à Dakar le 11 mars 1941. Son décès

survient le 21 juin 1982 à Dakar également, à l'âge de 41 ans. Si elle est moins connue aujourd'hui que certaines de ses compatriotes, il faut noter toutefois – une des raisons majeures de notre choix – qu'elle est une des premières écrivaines africaines à rompre le silence des femmes par le biais de l'écriture. L'écriture est par conséquent un moyen de s'imposer dans un univers social et littéraire dominé par les hommes et un moyen de faire entendre la voix des femmes. Elle est devenue une des auteures populaires du Sénégal quand elle publie son premier texte, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, en 1975. Et l'hommage qui lui a été rendu par ses contemporains lors de l'ouverture d'une école baptisée de son nom à Dakar en témoigne. Ce récit autobiographique peut être considéré comme un incontournable du roman féminin subsaharien francophone de l'Afrique de l'ouest. Il contenait en germe la plupart des questions que se posaient les romancières d'alors. Sa mort précoce, coupant court à ses ambitions littéraires, fait qu'elle n'est connue que dans son pays, en Afrique de l'ouest, et un peu en France, également. Son récit autobiographique dévoile les deux facettes de sa vie, privée et sociale : bien des pages de son récit, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, relèvent de l'expérience personnelle comme l'information de la perte de sa mère alors qu'elle n'avait que dix-huit mois, d'autres relèvent de la vie publique d'une auteure qui fut sage-femme et puéricultrice⁽²⁾.

Sa mère meurt alors qu'elle a à peine dix-huit mois et c'est sa grand-mère paternelle, Mame, qui prend en charge son éducation. Aussi Nafissatou Niang Diallo l'a toujours considérée comme sa vraie mère à qui un regard suffit pour comprendre ses états d'âme. Mame est vraiment le premier objet d'amour de sa petite-fille dans ses premières années et jusqu'à son adolescence. On peut même dire qu'elle lui voue une véritable dévotion. C'est ainsi qu'une relation fusionnelle permanente avec cette grand-mère crée entre elles deux une entente solide. Quant à son père, Samba Assane, il était agent voyer de la municipalité de Dakar. Il apparaît d'abord comme une figure séduisante qui suscite seulement une esquisse de rivalité avec la grand-mère. Ce père commence à s'intéresser à sa fille au moment où celle-ci entre à l'école française et devient une bonne élève. Mais il lui fait aussi

suivre des cours coraniques. Il compte déjà beaucoup pour elle⁽³⁾. Cependant il laisse l'essentiel des responsabilités éducatives de sa fille à sa mère. Elle épouse Mambaye Diallo en 1961. Mère de six enfants, elle travaille dans le domaine de la santé pendant douze ans, au service de la Sécurité Sociale.

Nafissatou Niang Diallo a commencé sa carrière de romancière avec *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*⁽⁴⁾ alors qu'elle a 34 ans ; une nouvelle version de ce récit de vie a paru neuf ans plus tard et c'est alors qu'elle a été reconnue comme écrivaine. Par la suite, elle a publié son deuxième roman, *Le Fort maudit*, en 1980 aux éditions Hatier. Un an après, en 1981, est paru son troisième récit, *Awa la petite marchante*, aux Nouvelles éditions africaines-EDICEF. Ces différentes publications qui la font connaître dans son pays, la font connaître aussi en France. Mais elles sont jusqu'ici peu commentées et étudiées. Son quatrième et dernier roman qui s'intitule *La princesse de Tiali* paraît en 1987 aux Nouvelles Éditions Africaines. Son trajet personnel est encore peu connu aujourd'hui. Son œuvre est marquée par une grande conscience quant à l'acte d'écrire, de même que par une franchise passionnée, qui permettent à l'auteure de traverser différents paysages culturels et traditions littéraires ainsi que différents milieux sociaux. L'écriture du soi est sa véritable visée, et sa volonté de parler de soi s'ancre dans une réalité nationale ou locale tout en la débordant.

Ce que ce survol de la vie de Nafissatou Niang Diallo montre, c'est que le rôle des femmes dans la sphère familiale est important, mais qu'il ne se limite pas à cela ; dans la mouvance sociale et politique qui conduisit aux Indépendances, leur place mérite d'être réajustée, d'autant plus que d'autres témoignages montrent que Nafissatou Niang Diallo n'est pas tout à fait la seule femme africaine sur la scène littéraire quand elle marque par sa prise de parole la sortie de l'ombre et du silence des femmes africaines.

Christiane Ndiaye recense les textes qui marquent la naissance de cette littérature féminine africaine d'expression française. Un texte de la camerounaise Marie-Claire Matip, *Ngonda*, est signalé dès 1958 tandis qu'en 1969 paraissait *Rencontres essentielles* d'une autre camerounaise, Thérèse Kuoh Moukoury. En 1976, l'Ivoirienne Simone Kaya publie *Les*

Danseuses d'Impé-Eya, jeunes filles à Abidjan tandis qu'au Sénégal, Aminata Sow Fall fait paraître *Le Revenant*. En 1977, Lydie Dooh-Bunya du Cameroun publie *La Brise du jour*. En 1978, Awa Thiam a fait paraître *La Parole aux négresses* où elle donnait la parole à des femmes de différents pays africains racontant ce qu'on leur avait fait subir et abordant des sujets aussi douloureux que l'excision, l'infibulation, la polygamie⁽⁵⁾. En 1979, Aminata Sow Fall publie *La Grève des battus* qui reçoit le Grand Prix littéraire d'Afrique noire l'année suivante. 1979 est aussi la date de parution d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ (1929-1982) qui demeure, à ce jour, une des pionnières la plus reconnue de l'écriture féminine africaine. La Camerounaise Werewere Liking entre dans le champ littéraire avec deux pièces de théâtre, *La puissance de Um* et *Une nouvelle terre*. En 1980, la Gabonaise Angèle Rawiri publie *Elonga*. Tous ces textes traduisent le besoin de sortir du silence et privilégient les différentes formes de l'écriture de soi. Cette éclosion est, en partie, à relier à la création en 1973, à Dakar, des Nouvelles Éditions du Sénégal qui jouèrent un rôle très important et peut-être aussi à la décision de l'ONU de faire de 1975 l'année de la femme, ce qui a pu donner davantage de visibilité à la création féminine qui va contribuer à renouveler le roman africain.

Néanmoins cet ouvrage reste un témoignage singulier : il est donc à la fois particulier (et ne vaut que pour la vie de Nafissatou Niang Diallo) et représentatif d'une catégorie de femmes sénégalaises : c'est-à-dire les femmes modernes. C'est seulement dans des extensions ultimes et rapides que je prendrai en considération d'autres récits francophones de l'Afrique qui font écho au projet de notre auteure.

Nafissatou Niang Diallo lie d'une manière générale le questionnement sur son identité féminine à celui sur l'identité collective, sans doute parce qu'elle appartient à une nation en construction, à une tradition prise entre des langues diverses et une valorisation qui se cherche. Chez elle, le discours sur soi semble indissociable d'un questionnement sur l'identité collective. En effet dans ce qui va suivre, il est question de l'identité féminine dans sa pluralité, dans son altérité, dans sa différence et dans son ambiguïté la plus totale. Nous nous proposons donc d'étudier la

manière dont cette identité féminine se révèle dans ce texte et de savoir, comment, en s'articulant autour du moi, le "nous", le collectif, prend en même temps forme dans le texte même. Reste à savoir si, dans l'écriture féminine de soi qui varie non seulement d'une écrivaine à l'autre mais aussi d'une culture à l'autre, il est possible de reconnaître certaines marques distinctives de l'écriture féminine africaine. Quel intérêt peut présenter ce texte peu connu⁽⁶⁾ qui propose au lecteur un discours sur le moi féminin et une réalisation singulière de ce discours en tant que voix d'une communauté féminine. Il s'agit pour nous de combler un vide dans la recherche autobiographique francophone des femmes africaines. Notre hypothèse est que cette écrivaine poursuit un double but : quête d'identité féminine et affirmation de soi, et nous espérons montrer comment cette écriture articule l'individu et la collectivité. Pour nous guider dans notre analyse, nous disposons heureusement de l'étude fondamentale de Gharra Mehenna, "L'autobiographie au féminin"⁽⁷⁾. A partir des considérations de Philippe Lejeune sur l'autobiographie et le récit ainsi que celles de Georges May, nous examinerons l'écriture du moi féminin chez Nafissatou Niang Diallo qui a utilisé les récits français à la fois comme objet et comme source d'inspiration thématique et structurale.

Le pacte autobiographique : texte et paratexte

Le récit, de prime abord, se présente comme le parcours exemplaire d'une jeune fille rangée, élevée selon les codes de son groupe et pour elle tout réussit selon l'expression de Simone de Beauvoir⁽⁸⁾. La narration est chronologique, de l'enfance heureuse, protégée et choyée, à la jeune femme épanouie, diplômée comme sage-femme et puéricultrice, mariée à un jeune universitaire qu'elle aime et qui l'aime. On parcourt ainsi les étapes obligées qui satisferaient aux exigences les plus contraignantes du récit autobiographique et de la réussite sociale, sans qu'apparaisse à aucun moment de ce *cursus honorum* un traumatisme quelconque : l'entrée à l'école, l'arpentage ludique et émerveillé de l'espace océanique, la découverte de l'amour vrai, l'entrée à l'école des sages-femmes, le mariage et le départ pour la France afin de poursuivre les études en compagnie de

l'être aimé. Tout est lisse, à faire mentir l'adage selon lequel le bonheur n'est pas objet de récit. On lit la limpidité d'une vie petite-bourgeoise placée sous le signe de la réussite, aux antipodes des récits féminins de misère à l'œuvre dans de nombreux récits sénégalais, autobiographiques ou pas.

Dans ce récit de vie visiblement ancré dans un espace autobiographique, le moi adulte de la narratrice raconte son moi des origines et fait de la genèse /jeunesse le fondement et le substrat de son destin. Toutefois, différents procédés annoncent le pacte autobiographique respecté dans ses codes les plus contraignants, parmi lesquels on peut citer le paratexte. On appelle pacte autobiographique le contrat de lecture par lequel l'auteur s'engage envers le lecteur à un énoncé de vérité sur lui-même. Il prend souvent la forme d'un texte liminaire où l'auteur s'explique sur son projet. Sa forme minimale est le même nom partagé par l'auteur, le narrateur et le personnage.

Par paratexte on entend tous les entours du texte. Et selon la définition qu'en donne Gérard Genette, le paratexte est : « *la zone indécise entre le dedans et le dehors* »⁽⁹⁾. Le critique distingue ensuite deux sortes de paratextes : le paratexte situé à l'intérieur du livre (titre, préface, notes en bas de pages, titres de chapitres) auquel il donne le nom de péri-texte et le paratexte situé (du moins, à l'origine) à l'extérieur du livre (entretiens, correspondance, journaux intimes) qu'il baptise épitexte. Dans ce sens, le paratexte s'intéresse à tout ce qui entoure le texte sans être le texte proprement dit. Il joue un rôle majeur dans l'"horizon d'attente" du lecteur. Les stratégies du paratexte indiquent en fait au lecteur comment cette forme-sens qu'est le texte s'élabore dans le cadre d'une négociation constante du sujet avec lui-même et avec son discours.

Le titre est le premier élément paratextuel qui s'impose au regard en attirant l'attention et en tentant d'orienter le lecteur. Le cadre paratextuel du texte annonce immédiatement qu'il s'agit d'un récit de vie car la photographie de l'auteure illustre la couverture du livre. Cette photographie s'enrichit du titre qui appelle plusieurs remarques. La première remarque est qu'il affiche trois références géographiques qui s'éclairent avec la 3^{ème}, le

qualifiant de "dakaroise". Le lecteur sait donc qu'il est à Dakar, au Sénégal et les deux autres lieux géographiques sont peut-être des appellations de quartiers. Effectivement, le "Tilène" est un quartier populaire de Dakar, microcosme métonymique du macrocosme sénégalais. L'auteure quitte "Tilène" pour aller au "Plateau" qui est, cette fois, un quartier très luxueux de Dakar, et à la rue Jules-Ferry, autre maison du "Vieux". Dans ce quartier résidentiel de l'administration, habitent des Européens et quelques Africains très riches. Il offre un grand contraste avec la Médina, quartier populaire. Ses maisons sont pour la plupart en dur, ses rues asphaltées. La narratrice n'apprécie pas son nouveau logement, où elle ne retrouve pas l'âme du premier. Ce déplacement marque avant toute chose un grand changement dans la vie de l'auteure. Cette rupture entre deux vécus est illustrée par une gamme d'événements qui vont de l'âge de huit ans à l'âge de trente-trois ans. Les lieux sénégalais nommés et identifiés situent bien le lecteur au Sénégal, pays de l'ouest de l'Afrique. Ces lieux sont investis de souvenirs personnels et collectifs. Ainsi, l'essentiel de l'histoire se passe dans la capitale et ses environs. Alors pourquoi ces noms à la référentialité ostensible? L'écrivaine sénégalaise éprouve le besoin de nommer avec précision et de ne pas faire de vagues références à l'Afrique comme avait l'habitude de le faire l'écriture exotique.

Il est à noter que le deuxième segment du titre "*une enfance dakaroise*" donne une indication générique, largement empruntée par les écrivains africains du nord au sud du continent. On ne peut douter donc qu'on va lire un récit de vie et peut-être même un récit d'enfance. Il met l'accent principal sur l'enfance de l'auteure et oriente le lecteur en même temps qu'il annonce la durée de l'histoire : celle d'une enfance et d'une adolescence jusqu'à l'entrée dans l'âge adulte. A la lecture, on constate que le récit ne se contente pas d'une seule personne mais qu'il mêle au récit personnel celui d'autres destins de femmes : soit des femmes rencontrées, soit des récits entendus. Il est différent, en cela, des attentes occidentales convenues pour ce genre.

On voit aussi comment se justifie le titre choisi par l'auteure. Il correspond exactement à ce chapitre X et plus précisément à la page de 46,

qui est sans doute le centre de gravité de tout le récit. Il correspond au déménagement de la famille rue Jules Ferry, en août 1952. Il s'agit alors d'un événement de la vie privée, à signification sociale importante puisqu'il signale l'ascension de la famille vers un nouveau milieu et une nouvelle classe sociale à l'euro-péenne : « *En août 1952, certains de mes oncles, tantes, cousins et cousines rejoignirent la maison de 'Battoir'. Grand-père, ses deux épouses, papa et sa femme, quelques enfants et moi devions gagner la rue Jules-Ferry* »⁽¹⁰⁾. Dès lors, ce passage est capital puisque c'est lui qui justifie le titre du livre. Nafissatou Niang Diallo se sépare donc de la classe à laquelle elle appartient, rompt brutalement avec ses camarades anciens et les premiers souvenirs du Tilène, tribut à payer à une première ascension sociale.

L'écriture de sa vie suppose déjà pour la jeune écrivaine une mise à distance de son vécu. Le titre se doit de faire ressentir cette distance. Pour qui connaît la représentation symbolique et sociale à partir des noms des deux quartiers affichés, il sait déjà que la question traitée sera celle de l'entre-deux culturel. Mais pour le lecteur ignorant cette différence de quartier, le titre reste énigmatique, ce qui est productif puisqu'il pique la curiosité du lecteur sans l'assouvir. On touche là la différence de réception entre un lecteur familier du Sénégal et un lecteur étranger à ce pays.

La dédicace est un autre élément paratextuel très important. Ici, il y en a deux : sa grand-mère et son père, les deux personnes de qui elle a reçu son éducation, sa formation et une stimulation affective et intellectuelle : « *À ma grand-mère, à mon père, sans qui ni ma vie, ni cet écrit n'auraient eu de sens* »⁽¹¹⁾. Ayant perdu sa mère très jeune, comme nous l'avons noté précédemment, on ne peut s'étonner qu'elle soit absente des dédicaces et même du récit. Aux côtés de sa grand-mère, ce sont plutôt ses maîtresses françaises qui l'ont formée et qui constituent une brillante constellation dans son perfectionnement personnel. On ne peut parler de recherche de la mère disparue.

Grand-mère et père sont les premiers destinataires de son autobiographie. Sans nullement contester leur importance que nous avons

soulignée, sont-ils les seuls destinataires de ce récit ? Sans nul doute, ce sont eux qui lui ont fait prendre un tournant décisif. Tout en dévoilant leurs vies, la narratrice se confronte à son propre passé.

Le texte se consacre donc à la reconstruction de la famille dont est originaire le moi, et bien entendu cherche à établir la place que la narratrice occupe au sein de cette vaste famille, à clarifier les liens qu'elle entretient avec chacun : liens maintenus, liens coupés, blessures et silences. Au fond, la reconstruction de ce "nous" familial se fait dans la mesure où elle aide le moi à se saisir, à comprendre sa propre histoire, à travers ces autres, ses proches dont elle s'est sentie parfois éloignée et isolée. Elle veut se dire sans se détacher du contexte familial dont elle expose les mérites et les méfaits, dévoilant des secrets au grand public littéraire. Ainsi le pacte autobiographique avec le lecteur remplit sa double fonction de dire sa vie et de la raconter dans un contexte qui lui donne sa crédibilité.

On y lit l'histoire d'une relation, narrée dans toute sa subjectivité, car la narratrice s'y trouve chaque fois évoquée dans le lien qui l'unit à son père et à sa grand-mère jusqu'à la séparation finale. Nafissatou Niang Diallo, en écrivant sa vie, procède aussi à l'inclusion d'une sorte de biographie de son père. Elle s'attarde peu sur le vécu de la petite enfance car ce qui semble lui importer, c'est de retrouver le secret de l'intimité familiale, de remonter au-delà du temps, pour se réapproprier non seulement son histoire mais celle des siens : elle montre clairement, par là, qu'un individu ne peut se définir en dehors de ses origines et de son éducation première. S'affirmer dans son autonomie individuelle ne signifie pas effacer sa lignée car elle peut expliquer bien des chemins pris ou des comportements assumés.

Le troisième élément du paratexte est l'avant-propos. On y découvre une femme qui, loin d'être isolée dans un milieu familial étroit, joue un rôle non négligeable dans la société qui l'entoure – elle est infirmière – mais qui, en même temps, refuse de se singulariser. Elle cherche à raconter sa vie de femme simple qui peut servir de modèle ou de référence au plus grand nombre de lectrices et de lecteurs. La quatrième de couverture choisit ces énoncés du texte : « *Je ne suis pas une héroïne de roman mais une femme toute simple de ce pays : une mère de famille et une professionnelle (sage-*

femme et puéricultrice) à qui sa maison et son métier laissent peu de loisir »⁽¹²⁾. Renforçant le pacte autobiographique, l'avant-propos insiste sur le ton personnel du propos. Il présente les fondements de ce pacte avec le lecteur que Philippe Lejeune a défini comme nécessaire au genre. Les principales composantes du genre sont bien : identification auteur/narrateur/personnage, assimilation du sujet de l'énonciation et du sujet de l'énoncé, contrat explicitement scellé par le nom propre⁽¹³⁾. On peut voir dans cette vision des choses une recherche d'équilibre entre une conception traditionnelle du rôle, de la fonction de la femme et l'aspiration à une vie moderne.

Ce pacte existe bien dans cet avant-propos : « *Voici donc mon enfance et ma jeunesse telles que je me rappelle* »⁽¹⁴⁾. On voit bien que l'auteure brosse l'évolution de l'enfant de l'âge de sept ans jusqu'à ce qui a marqué, pour elle, la fin de l'enfance : l'entrée dans le temps balisé des adultes. Le texte ne récuse pas le genre autobiographique dans sa dimension personnelle. Il se présente donc comme une relation de sa propre existence, c'est-à-dire un discours où l'identité auteur-narrateur-personnage est affirmée explicitement. Le propos coïncide parfaitement avec la définition la plus étroite de l'autobiographie présentée comme le « *récit rétrospectif de la genèse de la personnalité assumé par l'auteur lui-même* »⁽¹⁵⁾. Que Nafissatou Niang Diallo s'exprime en tant qu'écrivaine, en tant qu'infirmière ou à titre de mère de famille, elle espère que son discours permettra à la société dans laquelle elle vit d'évoluer dans le bon sens et à d'autres femmes d'éviter les écueils auxquels elle s'est heurtée.

Les raisons qui poussent quelqu'un à partager l'histoire de sa vie avec ses semblables par l'intermédiaire d'un texte sont multiples. La fonction d'une autobiographie étant souvent une fonction didactique, ou tout du moins une fonction exemplaire. L'auteure exprime dès l'avant-propos de son récit, l'objectif de son écriture du moi : « *Le Sénégal a changé en une génération. Peut-être valait-il la peine de rappeler aux nouvelles pousses ce que nous fûmes* »⁽¹⁶⁾. On a la nette impression que Nafissatou Niang Diallo s'adresse à ses contemporains sans distinction et, parmi eux, les femmes bien entendu mais aussi les responsables politiques du Sénégal. Ce "peut-

être" a, lui, un intérêt certain : c'est un appel déguisé au lecteur. Le texte apparaît donc comme l'expression d'un besoin de communication sur l'importance des valeurs spirituelles dans l'édification d'une nation et dans l'éducation de la jeunesse.

D'ailleurs, ces lignes reflètent assez bien le ton général du livre et laissent entendre qu'au-delà de son histoire personnelle, il est possible de trouver une analyse plus large de la société et de ses problèmes. Ce n'est plus donc le déroulement d'une vie exemplaire ou hors du commun que veut écrire Nafissatou Niang Diallo, c'est celui d'une vie ordinaire, souvent humble, qu'elle veut montrer en une série d'instantanés plus ou moins reliés entre eux. Leur disparate fondera leur unité. Elle se définit donc comme quelqu'un qui n'a rien d'exceptionnel et qui parlera d'une vie commune et privée et non pas d'une vie d'exception qui serait de plus "riche étoffe". L'auteure se montre sous un jour modeste.

L'auteure, en quête permanente de soi et de son appartenance, se met en scène dans une écriture émaillée de mots en wolof qui sont traduits dans les notes de bas de page. Les bas de page sont donc signifiants et révélateurs : réservés normalement aux discours auctoriaux ou éditoriaux. On peut penser aussi que, d'une certaine façon, le "je" féminin garde en même temps la tradition africaine de l'oralité en s'adressant à son lecteur ; mais elle conjugue aussi une tradition occidentale plus ancienne pour reprendre les mots de Georges Gusdorf⁽¹⁷⁾. Le texte autobiographique est "africanisé" par toutes les notations précises de paysages et de noms et mots africains, la narratrice affirmant son appartenance au-delà de l'emprunt d'un genre littéraire à une tradition franco-européenne.

Dans le processus d'écriture, la romancière intègre des termes issus directement du wolof ainsi que de l'arabe en les faisant suivre d'une traduction dans les notes de bas de page : elle les explique, manifestant ainsi sa conscience de s'adresser aussi à un lecteur francophone ignorant ces usages linguistiques, elle apporte des informations complémentaires à destination du lecteur étranger. Compte tenu de cette double perspective, il nous semble intéressant d'examiner quel ordre Nafissatou Niang Diallo adopte dans son récit de vie.

Structure du roman : les significations de l'ordre chronologique et thématique

Comment le texte est-il construit? Le texte est composé de trente-trois chapitres disproportionnés avec chacun un "thème". On sait en effet que ce chiffre de 33 correspond à l'âge de la narratrice lorsqu'elle entreprend de rédiger son récit de vie. Ces trente-trois chapitres couvrent bien évidemment tous les événements importants. Les scènes de la vie sénégalaise visent à composer un tableau complet de la société. Et chaque tableau constitue un fragment, une cristallisation arrachée à ce qui, dans le passé de l'écrivaine, a disparu. Nafissatou Diallo se fait, sur ce plan, très didactique. Le texte obéit dans son ensemble à une organisation chronologique : il commence avec la naissance de l'auteure le 11 mars 1941 et s'arrête, du moins en ce qui concerne directement l'héroïne, à son départ pour la France à la mi-décembre 1967.

La date inaugurale de 1941 correspond bien à son année de naissance. Les coupures qui divisent l'autobiographie en trente-trois chapitres correspondent à des dates déterminantes et successives, presque toujours liées à l'institution scolaire. L'auteure commence par des chapitres tels qu'on en retrouve dans les autobiographies classiques des époques antérieures et ultérieures, tant les récits autobiographiques, essentiellement masculins, ont été les premières expressions littéraires des auteurs francophones d'Afrique : naissance, évocation des grands-parents et des parents, entrée à l'école française, découverte de l'amour. Entre une culture traditionnelle où l'expression de l'individu n'est pas envisageable – puisque la société est organisée dans l'interaction de ses membres –, la référence des récits de vie francophones en Afrique est l'antériorité des écritures de soi : Saint-Augustin, Rousseau, Gide et, pour les écrivaines, Simone de Beauvoir et ses *Mémoires d'une jeune fille rangée*. Ils ont offert le récit du développement d'une personnalité aboutissant à un processus identitaire réussi qui permet au sujet d'acquérir une position autonome et stable. Philippe Lejeune note à juste titre qu'on écrit ce qui cent fois a été écrit⁽¹⁸⁾. *De Tilène au Plateau* est donc un récit autobiographique qui est à la fois dans la tradition de l'autobiographie européenne et de l'autobiographie

africaine, si on entend par là, les textes les plus récents comme *L'Aventure ambiguë* (1961) de Cheikh Hamidou Kane ou *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, pour reprendre les mots de Monika Moster-Eichberger⁽¹⁹⁾. L'originalité ne vient pas du modèle reproduit mais de la singularité du récit rapporté. On sait que forme et contenu sont intimement liés : toutefois ici la forme est souvent reprise de modèles antérieurs et le contenu, nouvelle vie à découvrir.

Puis viennent quelques chapitres résumant à grands traits la chronologie de sa vie. Succèdent ensuite d'autres chapitres regroupant des notations appartenant à des époques différentes et touchant à des sujets comme : la circoncision ; le jeu du faux-lion ; la vie familiale ; le pèlerinage de son père ; le concours des bourses ; les vacances à Saint-Louis ; le déménagement de la famille ; la découverte de la nature ; le mariage de Safi ; la mort de son père et le départ pour la France, etc. Il semble assez facile de regrouper ces souvenirs ; mais il s'avère en fait difficile d'articuler les séquences ainsi juxtaposées et d'éviter la disparate de la juxtaposition. On peut reconnaître une certaine réussite à Nafissatou Niang Diallo dans la capacité qu'elle manifeste de concilier les techniques traditionnelles du genre des souvenirs d'enfance et de jeunesse et l'empreinte africaine de sa narration.

Nafissatou Niang Diallo s'est donc préoccupée de donner une cohérence propre à son texte. Celui-ci s'organise selon une structure chronologique manifeste, celle qui déroule les événements de la vie en suivant l'ordre du temps. Ce respect par la narration de la succession des jours est en effet une des lois de base de l'écriture du moi. Mais à cette composition, immédiatement visible à la lecture, s'ajoute, comme dans tout le texte littéraire, une organisation interne du récit, autour d'un réseau de parallélismes thématiques et structurels. C'est ce système d'échos, cette répartition des thèmes dans l'espace du texte qui lui donne sa dynamique particulière et impose au lecteur la configuration singulière d'un matériau événementiel et psychologique.

Le lecteur sait que, sur le plan de l'histoire, un événement capital pourrait justifier la coupure du récit : le départ pour la France, à mi-

décembre 1967. Le retour n'est pas prévu puisqu'il s'agit au départ d'une fuite. Tout se passe comme si c'était cet événement qui, arrachant la jeune femme au décor dakarois et donnant à la vie conjugale une nouvelle organisation, expliquait l'arrêt brutal du récit à l'âge de vingt-six ans. La narratrice passe en effet en quelques heures d'un environnement familial imprégné de religion, à la découverte et à l'adoption enthousiaste d'une vie moderne éclairée par les feux de la réussite, du moins si l'on juge selon les critères européens. On comprend bien que l'âge de vingt-six ans correspond à son départ pour la France, c'est-à-dire à l'entrée dans une vie nouvelle. *De Tilène au Plateau* est, comme l'indique clairement ce titre, un récit d'enfance, celui que la narratrice arrête au seuil de la jeunesse et qui expose des vérités qu'elle estime définitivement établies.

La prégnance de l'institution scolaire se manifeste également dans la coïncidence de plusieurs débuts de chapitres avec des événements scolaires. Contentons-nous de citer quelques échantillons : « *Enfin le lundi 2 novembre (1948) arriva* » ; « *Mon inscription à l'école Sarraut* » ; « *Ma première année au Collège* » ; « *Un vendredi, peu avant la fin de ma dernière année au lycée* »⁽²⁰⁾. L'organisation du récit souligne aussi l'importance de l'École des Sages-femmes puisque les chapitres 28 et 29 se voient consacrés entièrement au compte rendu de deux années qui furent occupées par la fin des études dans cette École, alors que les chapitres précédents couvrent, bien évidemment, plusieurs années.

Les clôtures de chapitres sont aussi justifiées par des dates scolaires importantes : fin des études primaires (chapitre 18), fin des études secondaires (chapitre 26), fin de la formation à l'École des Sages-femmes (chapitre 29), fin des derniers stages (chapitre 31). Ce dernier succès se confond, de surcroît, avec le retour de France de son fiancé. 1961 est aussi l'année de son mariage à l'âge de vingt ans. Par ailleurs, l'âge de vingt ans correspond à la maturité de l'époque, c'est-à-dire à l'entrée officielle dans l'âge adulte.

Dans son récit, Nafissatou Niang Diallo ne donne pas toujours de précisions rigoureuses concernant les dates. Elle cite quelquefois : « *Un*

mercredi » ; « *Le samedi soir* » ; « *Un dimanche matin* » ; « *Le vendredi suivant* ». Il s'agit des jours où elle se prépare à aller à l'école. Le texte prend l'aspect d'un journal intime où sont consignés au jour le jour, événements, émotions et réflexions diverses. L'auteure ne mentionne que quelques dates dramatiques (avec tous les détails possibles), c'est-à-dire les dates-charnières qui ont complètement bouleversé la vie, à savoir la date de son inscription à l'école, la date de la naissance et de la mort de son père. Les datations restent le plus souvent discrètes et allusives, et toujours subjectivement appréhendées : plutôt qu'à l'année officielle ou à des dates précises, la narratrice préfère se reporter à l'âge qu'elle avait lors de tel événement ou à la classe qu'elle suivait alors. Elle affectionne également les formules vagues qui situent les moments les uns par rapport aux autres.

Pour ce qui est de son développement, le récit suit donc apparemment l'ordre chronologique. Il raconte une histoire, avec un début, des péripéties et leurs conséquences comme tous les récits de vie. L'ordre chronologique se retrouve aussi à l'intérieur de ces différents chapitres, eux-mêmes divisés en séquences, mais il se combine alors avec l'ordre thématique. La succession chronologique peut structurer l'ensemble d'un chapitre qui se subdivise en périodes distinctes. C'est le cas des huit premiers chapitres qui abordent successivement la petite enfance jusqu'à la fin de 1949 (p.11-40), puis la suite et la fin de ses études au collège et au lycée (1950-1959, p. 80-112), enfin le mariage et le départ pour la France et la mort de son père (fin 1961-1967, p.118-133). L'ordre thématique intervient à l'intérieur de ces subdivisions, les mêmes rubriques revenant de manière récurrente une fois la toute petite enfance dépassée. Dans les chapitres 28, 29 l'ordre thématique s'inscrit à l'intérieur de chacune des deux années envisagées, et dans le chapitre 30 on suit le déroulement de sa troisième année de formation qui s'est passée sans histoires, dit-elle⁽²¹⁾. Dans le chapitre 31, en revanche, ordre chronologique et ordre thématique s'articulent de façon un peu différente, soit que chaque séquence se voie divisée en thèmes, soit qu'un thème distinct occupe à lui seul une séquence (par exemple : le départ pour Pau, l'hospitalisation de son père, sa mort, etc.), le mouvement général des séquences faisant progresser l'histoire dans

le temps. Il va de soi que l'organisation thématique entraîne fréquemment des distorsions chronologiques plus ou moins importantes, la fin d'une séquence s'aventurant parfois un peu plus avant dans le temps que le début de la séquence suivante. IL arrive aussi que la narratrice opère des retours en arrière explicatifs (par exemple sur la mort de sa grand-mère, p. 121).

Cette organisation chronologique-thématique situe le texte dans la catégorie du récit d'enfance, d'adolescence et de jeunesse, avec ses passages obligés : portrait et généalogie des parents, présentation de la famille élargie, initiations et apprentissages divers, jeux et loisirs, rapport à la nature (jardin), religion, idée de la mort, approche de la puberté et de la sexualité, premières découvertes d'amour véritable. Le texte fourmille aussi en détails précis, en suggestions intimistes de la vie d'une Sénégalaise au milieu du siècle dernier qui accèdent à la véracité du récit.

Comme tout récit autobiographique, l'ouvrage traite de l'évolution physique, morale et intellectuelle de l'héroïne en s'arrêtant aux étapes les plus décisives de sa vie. C'est pourquoi le texte ne s'éloigne pas donc du procédé classique qui consiste à consacrer les premiers chapitres à l'enfance du personnage principal et à l'adolescence. L'originalité de l'auteure réside dans le fait qu'elle ne refuse pas l'attendrissement attendu dans ce genre de récit de vie et qu'elle n'a pas dépassé le strict récit d'enfance et de jeunesse. De plus, l'interruption de l'histoire lorsque l'héroïne a vingt-six ans relève non de l'inachèvement mais du projet. Il est pourtant à retenir que la narratrice ne perd jamais complètement son statut d'écart, de différence face aux siens. Rassemblons quelques remarques clés sur la notion d'individu dans *De Tilène au Plateau*.

D'une singularité individuelle

Le problème de l'identité personnelle constitue le lieu privilégié de la confrontation entre les deux usages majeurs du concept d'identité. Nous rappelons les termes de la confrontation : d'un côté l'identité comme mêmeté, de l'autre l'identité comme ipsité selon les mots de Paul Ricœur⁽²²⁾. Le corps du texte raconte l'enfance et la jeunesse de l'auteure «*telles que je me rappelle* », dit-elle dans l'avant-propos. En effet, ce récit ne

nous apprend que peu de chose de son histoire depuis les années 1960. Mais l'avant-propos dévoile – quoique de manière succincte – une partie de cet univers non rapporté. L'auteure ne dépeint pas du tout la petite fille qu'elle était au temps de son enfance comme une enfant vive, agile et indisciplinée mais au contraire comme une personne "simple". Elle refuse de se singulariser : « *Je ne suis pas une héroïne de roman mais une femme toute simple de ce pays* »⁽²³⁾. Cela ne signifie cependant pas qu'elle entende projeter une image de soi faible et soumise. Au fil du récit, nous découvrons une héroïne unique, exceptionnelle, inoubliable, même si elle garde toujours son "rang" et sa "place" de représentante.

Le récit parle évidemment d'une personne singulière. La protagoniste sera la seule fille de sa famille à aller à l'école française et à s'éloigner toujours plus de son environnement et de sa famille par le processus d'assimilation culturelle. Son éducation lui permet donc d'échapper à son sort initial de femme africaine, c'est-à-dire à l'emprisonnement dans le harem familial. Cet épisode de la petite fille allant à l'école française, revient d'ailleurs à maintes reprises dans le récit. L'auteure lui consacre des descriptions détaillées et minutieuses tout au long du récit. Cette libération de son destin initial de femme l'éloigne, par contre, de ses sœurs sénégalaises : celles-ci ne parlent jamais d'elles-mêmes.

La volonté de la narratrice s'affirme très tôt alors qu'elle fréquente l'école coranique (elle achète des paniers de mangues, son péché mignon, avec l'argent destiné à l'école). Lisons à ce propos : « *Ainsi jusqu'à sept ans nous fréquentions l'école coranique [...] je n'y suis guère restée plus de trois ans à cause de mon indiscipline* »⁽²⁴⁾. Ainsi le détachement de l'enfant de l'école coranique est vécu comme une rupture avec son monde, avec le groupe. La petite fille ressent profondément le fait d'avoir dû se séparer de sa grand-mère pour suivre les cours de "l'école française". À son avis, cette séparation marque le début d'une évolution pour celle qui perd beaucoup de son identité originelle et de sa place dans la société au rythme de l'acquisition d'une érudition toujours plus grande, mais toujours plus inutile parce qu'elle la coupe de ses racines, de ses origines tout comme le personnage central de *Le baobab fou* (1982) de Ken Bugul⁽²⁵⁾.

On découvre aussi, au fil du texte, des tableaux qui se succèdent mettant en lumière sa différence et sa supériorité. Il s'agit de l'individu comme sujet empirique de la parole, de la pensée, de la volonté. Le sujet se cherche et se découvre : « *Comme je suis loin d'être timide, je fus vite remarquée par elle [sa maîtresse d'école]. Par la suite elle me chargea des soins du tableau : éponge, craie et autres accessoires. En son absence, j'assurais la surveillance* »⁽²⁶⁾. Cela suffit à la différencier des enfants de son âge, et en fait une enfant, certes précoce, mais surtout différente, exceptionnelle. Tout est clair : Safi n'est pas pareille aux autres. Il était bien dérisoire de la comparer à d'autres enfants de son âge. Elle affirmait qu'elle serait, qu'elle était, hors série. Toutefois, il est nécessaire de dépasser cette vision socio-ethnographique et d'oser dire que l'histoire de Nafissatou Niang Diallo est quand même singulière.

Nous remarquons aussi que cette héroïne est toujours rebelle, volontaire, déterminée, espiègle et rusée. Cet aspect de sa personnalité est une constante, bravant la sévérité d'un père bienveillant mais à la morale inflexible. Il existe des épisodes merveilleux qui surviennent, greffés autour du personnage principal qui se met en scène dans un rôle d'héroïne salvatrice. Ce personnage féminin est rarement seul. Il n'hésite pas à défier ses enseignants, à monter des stratagèmes pour obtenir ce qu'il veut. Le texte donne de Safi l'image d'un esprit libre et indépendant, d'une jeune fille qui, alors qu'elle n'était encore qu'une enfant, ne reculait pas devant la bagarre quand c'était nécessaire. Nous pouvons lire ceci : « *J'étais l'instigatrice des plans, toujours en tête de file* »⁽²⁷⁾. Cet épisode est révélateur des aspirations d'une héroïne puisqu'elle s'élève au-dessus des autres. L'auteure met en valeur la figure centrale d'un moi qui a toutes les caractéristiques d'une héroïne : courage, voire intrépidité, désignation implicite par l'ensemble de ses camarades. Il s'agit donc de l'individu comme maillon de la chaîne dont l'intériorité ne peut être séparée du collectif ; c'est-à-dire qu'à chaque fois que cet individu parle de lui, il parle des autres et inversement.

Le texte alterne par la suite les passages du " je " au " nous " alors que le référent est identique. Le " nous " rassemble une bande certes restreinte,

celle des camarades d'école. L'enfant découvre des conduites positives et par exemple, l'école suscite la camaraderie. En fait, Safi est une élève turbulente malgré ses bonnes notes. Et c'est une narration à la première personne : « *Nous nous mêmes toutes dans la bagarre ; nous battant avec rage [...] je mordais, je griffais, donnais des coups de pieds* »⁽²⁸⁾. Cette réalité identitaire détermine une véritable étrangeté : elle a des gestes masculins et un corps féminin. Elle refoule donc sa féminité et se dédouble ouvertement en garçon. A partir de là, la narratrice prend conscience qu'elle est à la fois garçon / fille une totalité en soi. Elle veut devenir un garçon et elle sait pourquoi : c'est la peur d'être une fille, d'être seule et fragile. Le moi féminin semble donc fragmenté, tiraillé entre deux identités sans cesse imparfaites entre le moi idéal que le rêve cherche à construire et celui que la réalité sociale impose durement. Mais tout cela est évoqué avec une ironie dénuée de méchanceté, ironie tolérante et souriante. IL paraît donc clair que l'image du moi n'est vue qu'à travers une image collective et, de ce fait, l'auteure prend une certaine liberté par rapport au pacte autobiographique proprement dit.

Il y a aussi des scènes comiques et caricaturées, bâties sur l'ironie situationnelle, permettant d'attaquer, par le rire, les pouvoirs oppressifs de la société, incarnés par la figure du père, des professeurs, des camarades, etc. Et la critique de ces pouvoirs oppressifs repose sur la mise en scène du comportement de l'adulte. En fait, la narratrice est une observatrice critique de sa société. Le monde scolaire représenté est loin d'être parfait. Elle précise par exemple : « *Le professeur se rendait compte de la peur qu'il inspirait [...] Je n'avais pas peur de lui, moi* »⁽²⁹⁾. Il s'agit dès lors d'un conflit entre un individu et son groupe. Sauvage, dissimulée, mais consciente de sa supériorité, Safi est naturellement le personnage principal et la voix narrative de ce texte. L'auteure veut communiquer au lecteur le message suivant : si l'adulte est ridicule et si son comportement et ses conduites sont bizarres, c'est parce qu'il est le produit des tares d'un système social sclérosant, il est également la concrétisation des conséquences de l'oppression sur un individu. La violence ou l'ironie, la révolte ou la soumission envahissent notre vie, notre âme, scandent notre

lecture et notre écriture⁽³⁰⁾. Safi est donc victime de cette société que la narratrice veut accuser et dénoncer. De toute façon, le récit suggère que l'identification féminine de l'auteure y apparaît à la fois comme plus forte et plus inconsciente. De ce fait, l'écriture de soi tourne alors autour du "concept du moi", des relations nouvelles de l'individu avec lui-même et la société qui l'entoure. Nafissatou Niang Diallo ne voit aucune contradiction entre le fait de se considérer comme un élément intégral d'une communauté, d'une part, et de s'énoncer, d'autre part, comme une personnalité individuelle.

Certes, la narratrice se montre sous un jour glorieux, qu'accentue la dimension épique du récit. Ainsi, la démarche du récit est ambiguë. Elle met sans doute moins en valeur le culte et la gloire du moi que la revendication de sa différence. À l'inverse, l'écriture de soi peut aller de la simple critique au jugement. Du reste, Nafissatou Niang Diallo adopte parfois le ton du dénigrement sarcastique quand elle parle de l'enfant qu'elle fut autrefois en disant : « *J'avais un caractère difficile, et une nature orgueilleuse m'empêchait parfois de reconnaître mes torts* »⁽³¹⁾. Il conviendrait donc de lire de tels fragments comme un aperçu original d'un sujet transcendantal. La narratrice introduit donc dans le récit un jeu spéculaire, auto-analytique, où elle se pose en analyste de son moi. La critique se fait donc autocritique et le texte est devenu un examen sans complaisance du " moi". Il convient donc d'appréhender le récit comme moyen de compréhension de soi-même de l'auteure par l'écriture.

Il vient s'y ajouter que l'auteure use de l'humour et de l'ironie pour garder ses distances avec elle-même. Le récit n'est pas seulement animé par ces mouvements de mise à distance qui distinguent la narratrice du personnage ; les remarques de ce type rompent le cours du récit de vie. Certains passages, au contraire, rapprochent le personnage de la narratrice, jusqu'à les confondre. Il ne s'agit plus, alors, pour elle, d'examiner le passé à la lumière du présent, mais bien de revivre des instants privilégiés, de les exhiber, de les ressusciter par l'écriture, dans toute leur force et exception.

L'art du récit apparaît chez Nafissatou Niang Diallo comme la

formule qui permet de conjurer l'écoulement du temps et la dispersion du moi, selon l'expression de Martine Mathieu⁽³²⁾. Les scènes de l'enfance peuvent y être non seulement fixées, mais aussi éternisées par l'écriture. Et le texte ne se prive pas, bien qu'il embrasse l'ampleur d'une vie, de ces retours multiples et obsessionnels au motif de l'enfance. Dans un autre fragment, elle écrit : « *Ces walkyries de la bande du Champ-de-Courses sont presque devenues des mères de famille paisibles qui viennent me consulter pour leurs enfants malades* »⁽³³⁾. On trouve ici l'un des thèmes majeurs de l'œuvre, celui de l'éducation. C'est en partie l'éducation que la narratrice a reçue qui lui permet d'exercer un métier aussi difficile qu'exaltant. La protagoniste est coupée des siens par l'instruction à l'école des sages-femmes. C'est pour cela qu'elle met son savoir au service de la communauté. Aussi, par les walkyries de la bande, l'auteure développe le thème de l'amitié, fondamental dans le roman. On peut penser aussi que la narratrice attachée aux principes dans lesquels elle a été élevée, s'impose le double défi de réussir aussi bien une vie professionnelle qui l'enthousiasme qu'une vie de "femme au foyer", fière de son savoir-faire mais payant de sa personne pour réussir à concilier ces charges doubles aussi écrasantes les unes que les autres.

D'autre part, le statut privilégié de la narratrice dans son propre récit a pour contrepartie les risques de l'idéalisation de soi. En effet, le "je" qui se raconte dans cette perspective se confond avec le "je" qui a vécu l'événement. Ce faisant, il y a la possibilité de l'élimination du décalage temporel entre la narration et le vécu, et la neutralisation des conséquences de la dichotomie réelle entre la narratrice et le personnage, surtout lorsque celle-là se comporte en juge vis-à-vis de celui-ci. Cette tendance à l'idéalisation de soi peut être renforcée par la nature du projet autobiographique : ici, il y a explicitement un double mouvement de dénonciation et de valorisation de soi. Ceci est d'autant plus vrai que même des situations ou des critiques qui engageraient la responsabilité collective de la société se trouvent expliquées et justifiées en faveur de la perspective de la narratrice.

En décrivant sa conquête de l'autonomie, à une époque où la société

africaine destinait les femmes à la soumission et à la vie domestique, l'auteure propose un modèle d'identification aux femmes sénégalaises des générations suivantes et même à toute adolescente révoltée contre sa famille et sa société, faisant en sorte que sa singularité dans ce domaine soit le moteur d'une généralité à venir.

Mais le discours sur l'identité féminine repose beaucoup sur la conscience du corps et c'est en quoi il est à l'opposé de celui des hommes. Le langage du corps retient l'attention de Nafissatou Niang Diallo comme beaucoup d'autres femmes autobiographes. C'est cette importance de la langue du corps dans l'espace du texte qui donne à celui-ci sa spécificité particulière et impose au lecteur la configuration singulière par une romancière d'un matériau psychologique. Aussi allons-nous nous arrêter à cette conscience du corps féminin.

La langue du corps et l'affirmation du féminin

Si certaines caractéristiques des écrits féminins que nous considérons les distinguent de la plupart de ceux composés par des hommes, cela est dû en partie à ce qu'on pourrait appeler la conscience du corps qui les identifie comme profondément féminins. J'entends par là que la caractéristique la plus frappante de la littérature féminine est la place accordée au langage du corps. Paul Ricœur souligne de façon explicite que cette priorité au corps « *est de la plus importance pour la notion de personne* »⁽³⁴⁾. Dans son étude intitulée "L'autobiographie au féminin", à propos de la langue du corps, Gharra Mehenna souligne l'importance du thème. Elle estime aussi que les textes autobiographiques écrits par des femmes accordent beaucoup d'importance au corps féminin et à ses aventures biologiques. Ces femmes s'intéressent tout particulièrement aux transformations de l'adolescence, de la grossesse, de l'accouchement et de l'allaitement. C'est un trait commun à toutes les autobiographies orientales et occidentales⁽³⁵⁾.

Il paraît donc clair que la conscience du corps comme entité privée est de la plus grande importance pour la quête de l'identité féminine. Bien au centre de l'intérêt – dans le contexte de chaque culture – se trouve le traitement du corps, de la norme et du désir, mais il s'y trouve aussi l'étude

des contradictions, des interrelations et des dépendances. Nafissatou Niang Diallo prouve, d'une manière qui ne laisse point de place à une autre interprétation, que la femme veut être toujours plus jolie et charmante. Le charme est considéré comme une arme solide pour attirer les jeunes hommes. C'est pour cela que l'importance de la thématique de la danse et de la tenue vestimentaire à l'europpéenne, dans le récit, sont centrales. La question est de savoir dans quelle mesure, et sous quels aspects le corps est désigné comme partie prenante dans l'expérience de l'écriture?

Dès le début de son récit, la narratrice évoque un personnage qui apporte un soin particulier à son corps et à sa toilette. Dès les premiers jours de son entrée à l'école primaire, le lecteur découvre que l'enfant prend conscience de l'importance de son corps et de ses vêtements. Safi se rend vite compte que l'accès à l'école est indispensable. Elle doit bénéficier d'une éducation occidentale sans pour autant abandonner les valeurs traditionnelles de son pays : « *Je découvris ce matin-là que j'avais été tout le temps fort sale, maintenant j'étais d'un ton plus claire et toute lisse. Je décidai sur ce, de porter plus de soins désormais à mon corps* »⁽³⁶⁾. La jeune fille s'occupe désormais de son bien-être, de son apparence physique (par les soins du corps et les tenues vestimentaires). L'école française apparaît comme un élément de changement positif dans sa vie et un facteur plus privilégié et plus radicalement bouleversant des mentalités⁽³⁷⁾.

A partir de là, la narratrice propose des analyses sociologiques. Elle fait état, inévitablement, de l'aliénation de la Sénégalaise qui a intériorisé les valeurs occidentales. Safi souligne telle particularité du vêtement féminin d'alors. Le désir tente de retrouver la parole : c'est l'heure d'une littérature d'aveu. Mais ce n'est pas pour le personnage féminin l'heure de la liberté : « *J'admirais les personnes habillées à l'europpéenne. Dans les familles musulmanes, la robe longue ou la camisole et le pagne étaient de rigueur* »⁽³⁸⁾. Ce sont seulement les catholiques ou quelques intellectuelles tolérées par les familles qui s'habillaient à la mode europpéenne. Tout ceci démontre la difficulté pour la narratrice d'être elle-même, de s'accepter telle qu'elle est réellement dans la mesure où elle est tiraillée entre deux espaces, entre deux cultures tout à fait différents. Cette comparaison est récurrente

dans le récit, notamment quand Safi décrit les us et les coutumes de sa société. Par sa récurrence, elle révèle un moi isolé, frustré et épris du besoin d'intégration universelle. L'auteure explique à quel niveau se dessine un écart d'identité : c'est l'écart entre Européennes et Sénégalaises qui habitent le même quartier, écart aussi entre générations. Parents et jeunes ne vivent pas les mêmes conditions. L'auteure situe ses choix d'alors dans leurs ressemblances et différences avec ceux de ses aînées.

La narratrice s'est, sur bien des points, trouvée à mi-chemin entre tradition et modernité, situation complexe d'une génération partagée entre passé et présent, vivant la complexité d'une période historique où la modernité tente de le disputer à la tradition mais où cette dernière est assez forte pour que ses principes soient intériorisés même par celles et ceux que leur contact avec un monde différent, celui de l'école française, en l'occurrence, semblait pour un tel combat. Mais son malaise réside précisément dans les restrictions que les mœurs mettent à sa liberté de mouvement et dans la réification à laquelle elles la réduisent. Entre l'interdit et le désir existe une tension, que le personnage révèle lorsqu'elle demande à dévoiler son corps. Elle raconte avoir été au désespoir de n'être jamais habillée à l'europpéenne. C'est pour cela qu'elle insiste tellement auprès de sa grand-mère qui

« se décida à me confectionner ma tenue 'Tubab'. Elle avait un joli coupon de zéphir à carreaux dans lequel elle mit elle-même les ciseaux pour me faire une jupe qui découvrait timidement mes mollets et un corsage à manches bouffantes »⁽³⁹⁾.

Il est bien évident que ce constant souci de parure extérieure est ce par quoi l'éternel féminin cherche à aviver le désir de l'homme. Mais l'écriture pour une femme est aussi, selon Nafissatou Niang Diallo, un dévoilement du corps et des désirs. Elle raconte sa prise de conscience de cette particularité physique et comment elle a été amenée à s'identifier à l'image type de la jeune fille d'alors, car on ne naît pas femme, on le devient.

Ainsi, la joie de la narratrice dans la vie est de conquérir, et avec des armes qu'elle a élaborées elle-même. Ses épées sont son corps, sa beauté, sa toilette et sa conversation. Ce charme a un seul but : conquérir sa proie pour démontrer sa capacité infinie à gagner la bataille : « *Nous quittions l'école, habillées de shorts et chaussées d'espadrilles. Nous aimions beaucoup cette tenue qui mettait en valeur nos formes. [...] Le lendemain, chacune de nous reçut une lettre de déclaration d'amour* »⁽⁴⁰⁾. Dans ce passage, nous pouvons observer un élément structurant de ce récit, à savoir, ce constant souci de bien s'habiller et de dévoiler son corps riche de rondeurs. Car le sujet adulte est rempli du désir de mettre en valeur les formes féminines. Selon elle, la jeune fille qui se soigne demeure jeune et désirable. C'est l'inscription du corps et du désir dans l'écriture, le corps, le désir et l'écriture cependant représentent réciproquement la source et la motivation.

Par le constant souci de porter des robes courtes à l'euro-péenne, elle montre, par ailleurs, son option pour des valeurs occidentales telles que représentées par les femmes européennes qui habitent le même quartier qu'elle. Acceptant certains aspects de la tradition, en bousculant d'autres, elle semble être en contradiction avec ses aspirations de femme éduquée, libérée par le travail. Il suffit de lire un autre fragment pour comprendre que le projet de la romancière, avant même celui de se peindre, est de présenter la culture sénégalaise et de la mettre en opposition avec la culture occidentale. La narratrice nous raconte en effet qu'une couturière, modèle de la femme moderne, qui « *nous encouragea, nous aussi, à porter des robes courtes. Elle nous habilla si bien avec des robes 'taille basse', des jupes 'godet- parapluie' ou 'portefeuille' que nous reléguâmes nos jupes longues et nos pagnes au fond des valises* »⁽⁴¹⁾. On peut dès lors comprendre que cette mère a un esprit très ouvert. C'est le recul de la génération des mères sur les valeurs traditionnelles et l'attrait qu'exerce la modernité occidentale sur leurs jeunes filles. L'auteure problématise donc le conflit culturel et identitaire. De plus, le personnage principal ne se distingue par aucune action individuelle; tout ce qui arrive s'exprime par un prudent "nous", le "nous" de l'aventure commune où l'écrivaine rejoint fantasmatiquement la communauté féminine. La représentation de soi par

l'écriture semble tourner autour de l'idée "je est nous", plus précisément de la révélation du "je singulier" par et dans le "je pluriel". Il s'agit toujours pour elle de la vie des autres comme part d'autobiographie.

Nafissatou Niang Diallo n'est donc pas dans le récit comme l'entend la définition classique. La vie de la Sénégalaise, c'est d'abord et avant tout, la vie des Sénégalaises. Elle a toujours cherché à mettre l'accent sur ce qui la rapproche de ses semblables. L'auteure veut montrer qu'elle est comme toute Sénégalaise qui naît dans l'aliénation. Elle propose dans son récit une description devenue classique d'une identité africaine confrontée aux multiples exigences de la modernité européenne. L'auteure ne veut pas présenter dans son récit "l'histoire de sa personnalité", comme l'exige la fameuse définition de l'autobiographie proposée par Philippe Lejeune⁽⁴²⁾, mais plutôt témoigner d'une identité partagée entre deux cultures. Le moi féminin est ainsi confronté à un métissage culturel qu'il n'est pas facile d'assumer. C'est donc bien dans une coïncidence partielle entre double exclusion et double appartenance (l'existence de l'une étant nécessaire à l'existence de l'autre) que s'ouvre le lieu d'une identité ambiguë.

L'identité féminine toujours renouvelée est une exigence fondamentale de la part de Nafissatou Niang Diallo. La narratrice appartient à ce qu'on peut appeler une génération de "l'entre-deux", génération charnière entre deux cultures, deux langues, deux religions : formée à l'école des sages-femmes, Safi en a intériorisé les valeurs qu'elle prône comme le personnage central d'*Une si longue lettre* de Mariama Bâ, qui n'en est pas, pour autant, complètement coupé des traditions de la société dans laquelle évoluent l'auteure et son personnage. Le récit insiste donc bien ici sur la question de l'identité féminine, pensée non plus comme inscription dans l'espace commun, mais ayant à voir avec une tension, un entre-deux : de l'identité comme faille, jamais vraiment comblable, où vient s'inscrire le sujet et où prend naissance le projet autobiographique qui est la narration de cette impossible recherche de ce qui a manqué, qui manque encore et qui, pourtant, permet de vivre.

La narratrice poursuit également son discours sur ses jolies robes.

Safi se fait faire une jolie robe en jersey lamé or, achetée chez "Tas sà ngoro", une des plus élégantes boutiques de la place. Elle fait des achats avec son amie Ndèye qui influence beaucoup son choix. Car « *Ndèye était la plus coquette de notre bande et m'obligea à acheter un tissu, certes joli, mais très cher. Finalement, avec mes 10000 F., je n'achetai qu'une robe* »⁽⁴³⁾. On voit bien que le personnage principal attache de l'importance à la parure extérieure et se mire longuement dans les glaces. Safi avait coutume de garder un souci de l'apparence extérieure comme luxe bourgeois signifiant, tentative intelligente de se conformer à des institutions et à une société modernes. Au-delà de cet argument, cet épisode révèle que Safi est une jeune femme dont la joie, dans la vie, est de sentir qu'elle plaît. Elle veut être toujours plus jolie et charmante et elle aime que les regards soient souvent braqués sur elle. Elle ne refuse pas les hiérarchies, les cérémonies par lesquelles l'élite se distingue. La narratrice a de toute évidence pris conscience d'elle-même comme femme, et non plus comme marginale témoignant sur un vécu social "typique".

Pour Nafissatou Niang Diallo, il ne s'agit donc pas de s'arracher à son milieu à la force du poignet mais d'inscrire son action dans un réseau de relations sociales dont la flexibilité ou la rigidité ne sont pas uniquement déterminées par la coutume et le pouvoir mais aussi et surtout par la capacité des uns et des autres de s'adapter et de se réadapter sans cesse à un monde en état de perpétuelle mutation. Dans ces conditions, les conquêtes féminines ne valent que dans la mesure où elles sont intégrées dans un ensemble social mouvant mais cohérent.

La conscience que Nafissatou Niang Diallo a de son corps se trouve aussi dans la danse. Ce plaisir à danser est profondément ancré en elle. C'est ainsi que cette activité a dominé son existence depuis sa plus tendre enfance jusqu'à sa jeunesse, si bien qu'on peut effectuer une lecture de la danse comme marche vers la libération du corps ainsi que comme un acte d'émancipation. Dès sa plus tendre enfance, elle raconte être sortie avec sa grand-mère pour assister au jeu du faux-lion. Cet événement est toujours présent à son esprit. Elle éprouvait un immense plaisir à regarder les organisateurs « *danser, esquisser gestes et pas avec une grâce féline,*

harmonisant élégance, souplesse et perfection de mouvements »⁽⁴⁴⁾. La venue à la danse comme "échappée hors-harem" se fait ainsi par l'intermédiaire de sa grand-mère Mame. Elle est souvenir de celle-ci, réactualisant ce fameux tableau des manifestations du fanal, fillette musulmane allant au jeu du faux-lion, la main dans la main de la grand-mère. C'est à partir de cet événement qu'elle cherche à se construire une identité personnelle et culturelle.

Cependant, la danse exige plus de talent que la fillette n'en a et nécessite plus d'efforts qu'elle ne peut en assumer. En effet, l'initiation à la danse se fait aussi par la médiation de ses frères et de ses cousins. Elle se réduit d'abord à l'univers de la maison. Cet espace où la femme se découvre autonome lui est aussitôt contesté : scandale du corps parlant, scandale de la femme qui a donc un désir et un souci d'apprentissage de la danse :

« *En attendant le jour du bal, je m'enfermais des heures durant, la ceinture de Karim (son frère) autour de la taille, dans la chambre des garçons où mes frères m'initiaient à la danse. Je ne sais où ils avaient appris le boléro, le swing, le G.V. et le tango* »⁽⁴⁵⁾.

Pourtant petit à petit, elle parvient à se perfectionner la danse occidentale. Le récit est en effet construit autour de la question de l'espace, de l'intérieur et de l'extérieur, questions primordiales ayant trait à la condition féminine dans les pays musulmans. L'intérieur, l'espace clos, va de pair avec le voile ; l'extérieur, avec le dévoilement. C'est toute la complexité dans laquelle est placée une génération que décrit *De Tilène au Plateau*, montrant les changements qui affectent la société de référence mais aussi la prégnance des règles et des contraintes sociales qui déterminent leur existence⁽⁴⁶⁾.

Dans la même perspective, Safi aime danser sur un air avec Mass, un ami de son frère, qui fait ses études en France et rentre à Dakar pour passer ses grandes vacances. La narratrice évoque avec émotion la rencontre de Mass qui tente de la draguer en lui adressant quelques paroles louangeuses qui agrémentent pour elle le reste de la soirée. En ce sens, elle écrit : « *Je*

tremblais dans les bras de mon cavalier essayant de suivre la musique. Les amis de ma cousine me regardaient avec des yeux ronds comme des soucoupes »⁽⁴⁷⁾. La narratrice garde donc un "cœur de jeune fille", c'est-à-dire l'aptitude à aimer un homme et à le séduire, de même que certaines qualités de sensibilité que leur condition permet aux jeunes filles de développer. Elle en tombe amoureuse ou croit l'être. Elle danse quelque temps avec Mass, en s'appliquant, les lèvres pincées, la respiration haletante, les jambes bien plutôt raides que souples, les cuisses moites de transpiration. Elle s'abandonne à son plaisir en cambrant la taille et bombant sa poitrine plate où deux pommes de terre dans un foulard tiennent lieu de seins. L'un de ses plaisirs favoris est de danser librement avec son soupirant et de disposer de son corps, en exprimant ainsi son bonheur.

Ainsi, elle commence à adopter le style de vie français. Par ailleurs, la réflexion sur l'élaboration du moi féminin est plus complexe encore, elle fait intervenir le regard d'autrui, nécessaire à l'émergence du moi féminin : je me vois parce qu'on me voit. Aux sources de toute écriture romanesque se trouvent la voix et le regard. Le regard recouvre donc, à ses yeux, une importance capitale. Les amis de sa cousine ont braqué les yeux sur Safi. Cela lui fait un grand plaisir.

Une fois plus éloignée de sa famille et de Dakar, plus mêlée encore à la vie sociale de ses contemporaines. Au bout du parcours se dit la nécessité d'intégrer son existence dans le flux du monde, d'aller du dedans au dehors de soi. Ce transfert se symbolise en une déambulation dans la ville de Saint-Louis aux mille facettes, avec ses quartiers populaires, sa population mêlée qui rappelle que cette ville peut s'ouvrir de façon privilégiée à la diversité du monde. Ses vacances à Saint-Louis avaient fait de Safi une experte en danses modernes et de ce fait, sa personnalité commence à s'épanouir. Elle dit : *« J'avais réussi à me parfaire en danses modernes et comptais bien surprendre au retour mes cousins dakarois »*⁽⁴⁸⁾. En effet, le moi féminin est décidé à apprendre quelques danses modernes et à les perfectionner. Déçu par son idéal, le moi féminin essaye alors de s'assimiler à tout prix. De toute façon, ce n'est plus l'enfance fabuleuse qui est le lieu de la révélation mais Saint-Louis tout entière. Vu la diversité des population de la ville, le

territoire de Saint-Louis devient microcosme permettant une interprétation universelle pour reprendre les mots de Martine Mathieu⁽⁴⁹⁾.

À ce point du parcours, on comprend pourquoi les deux villes, Saint-Louis et Sébikotane, présentées selon les heures et les jours (à midi, l'aube, le soir, le dimanche), sont rattachées aussi à des souvenirs sensoriels. Dans ce cadre, plus spatial que temporel, le récit ne se réfère jamais aux repères sociaux de la mémoire. On n'y trouve nulle date, mais une périodisation, du reste floue, propre à cette jeune fille-là : « *au bal annuel de l'école William-Ponty, à Sébikotane, ce bal, pour nous écolières, revêtait une grande importance* »⁽⁵⁰⁾. Comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'accès à l'école française permet la conquête d'un nouvel espace extérieur à celui de la famille. Ainsi, Safi raconte-t-elle ses périples dans Dakar, avec ses copines de classe. Mais danser au son d'un orchestre était pour elle une expérience nouvelle, mais, pour quelque raison, sans doute parce que son amant n'était pas là, elle s'en fatiguait assez vite et sortait prendre l'air dans les jardins pendant que ses camarades s'en donnaient à cœur joie d'idylles ou de gâteaux, selon l'appétit de chacune. On constate encore que les cérémonies, les joies et les difficultés du quotidien, dans une vie où les plaisirs simples de la vie -sorties, fêtes, jeux, pique-niques, seuls moments du texte où la nature est décrite-aident à affronter les défis d'un pays à construire : elles jouent, dans cette construction du moi, un rôle majeur, celui d'éduquer dont on a déjà dit quelle importance il revêtait pour la narratrice et, au-delà d'elle, pour la communauté féminine elle-même. L'explication d'une vie n'est plus à scruter dans un vain repli sur soi mais dans une ouverture mystique à l'Autre.

L'idée de bonheur que nous portons en nous est imprégnée par la couleur du temps qui nous est échu pour notre vie. Le bonheur susceptible d'être l'objet de notre envie n'existera que dans un air qui aura été respiré par nous ; il n'existera qu'en compagnie d'amis ou d'amies qui auraient pu nous adresser la parole ; il n'existera enfin que grâce à des êtres aimés dont les faveurs auront pu nous combler. L'idée de bonheur enferme dans le récit celle du salut, inéluctablement pour reprendre les mots de Mathias Giuliani⁽⁵¹⁾. La force du personnage est de dire ce besoin dans une totale

vérité, mais aussi en faisant de cette vérité un usage retors, voire monstrueux.

Dans le même processus d'adoption-assimilation, l'héroïne vit d'autres expériences dans la danse moderne, que la narratrice analyse chaque fois d'un point de vue plus psychologique que sociologique. Safi se trouve alors tellement sollicitée que ses camarades en deviennent furieuses, mais finalement, après avoir fait ses danses de politesse en acceptant celui-ci et celui-là, elle ne danse plus qu'avec son amant, expérimentant pour la première fois l'abandon sur le rythme dans des bras dont elle ne voulait plus sortir : « *Quelle fête du cœur, du corps. Cette soirée enivrante allait très mal finir* »⁽⁵²⁾. Safi se raconte, mais surtout, se construit. Petite Sénégalaise riche et inculte, elle va passer du statut de témoin à celui d'actrice, en transformant peu à peu son émerveillement naïf pour la danse en admiration lucide, puis en volonté créatrice. Par ailleurs, ce passage confirme l'idée selon laquelle le principe de l'amour de la vie se cristallise dans le dévoilement du cœur et du corps. De cette façon, l'auteure lie toujours corps et écriture, les deux sont inséparables, ils sont tout à la fois l'objet et le but du désir. On peut constater encore que la danse remet en question la représentation et le dire du corps féminin. Le récit est illuminé par le goût du bonheur et l'amour de la vie. On voit bien que la narratrice a un étonnant appétit de vivre. La danse, dont les temps forts sont organisés autour de la conquête de l'espace par le corps féminin, ne saurait se comprendre sans cela. De ce fait, l'écriture de soi, quelles qu'en soient les formes, est bien le récit de l'intime, le dévoilement du privé et du caché, du refoulé même. Mais cette écriture de soi dévoile autant qu'elle cache. Ce n'est pas une transparence absolue.

Dans le même contexte, pour récompenser sa fille de son admission aux examens, le père l'autorise à organiser un bal chez sa sœur Fatou à Bopp. En effet, Safi organise cette réception particulière à l'intention de son premier amant. Mais elle danse avec presque tous les partenaires, les bons comme les mauvais jusqu'à ce que ses pieds la fassent terriblement souffrir et que ce soit par miracle qu'elle tienne debout. À chaque pas, elle éprouve une douleur qui lui arrache une grimace. Sans aucun souci d'élégance, elle

se déchausse et prend les savates de sa sœur, Fatou ; elle peut ainsi reprendre plus aisément ses occupations. En dépit de la morale paralysante qu'elle a reçue de son éducation, elle finit par accepter sa féminité : « *Nous nous amusâmes beaucoup, sans appréhension, ne craignant pour une fois ni l'heure, ni la surveillance* »⁽⁵³⁾. Si l'audace exceptionnelle de Nafissatou Niang Diallo fut de dire à des degrés divers, la première, le désir féminin, c'est d'un érotisme très problématique qu'il s'agit, toujours inscrit dans un cadre spatio-temporel à revendiquer parce que non maîtrisé. Safi et ses camarades de classe sont donc passées en quelques années d'un environnement familial imprégné de pratiques sociales si asservissantes pour la femme, à la découverte et à l'adoption enthousiaste d'une vie moderne éclairée par les feux de la réussite, du moins si l'on en juge selon les critères mondains européens. Il est bien évident que l'indépendance par rapport à la famille s'accroît. Les jeunes filles retrouvent charme physique et confiance en soi. Nafissatou Niang Diallo offre d'elle-même l'image d'une femme qui a toujours été en mesure de surmonter les difficultés innombrables que la vie a jetées sur son chemin. C'est justement par son désir d'assimilation et d'acculturation qu'elle réussit. Ainsi, elle devient porte-parole de ses consœurs enfermées.

Il convient par ailleurs de signaler que le texte raconte les petites conquêtes de liberté des filles soudées contre les garçons dans la famille. L'histoire de Safi est en rupture avec celle du clan. Quant à son cavalier, il flirte sous ses yeux, danse à peine avec elle durant la soirée et l'ignore la majeure partie du temps. Elle rappelle : « *Pour moi, cette réception était donnée, en partie, à son intention* »⁽⁵⁴⁾. Dès lors, Safi introduit dans le système graduel de l'amour le principe de la jalousie. Elle se demande ensuite s'il existe "un droit d'envier" la présence et la propriété de l'être aimé, question à laquelle le personnage répond que l'amour étant toujours un désir, il devrait s'associer nécessairement au rêve de posséder la présence de l'être aimé, d'avoir sa "proximité" corporelle pour reprendre les mots de Walter Benjamin⁽⁵⁵⁾.

La voix narrative s'y constitue toujours en première personne du pluriel et le récit est tout entier écrit dans un présent qui efface l'opération

d'anamnèse et qui contribue à faire de chaque chapitre une scène séparée. C'est un pluriel relayé par le pronom "nous" qui domine l'ouvrage – sinon grammaticalement, du moins dans l'esprit. Ainsi, l'intention militante de l'ouvrage se trouve renforcée par l'emploi de la première personne du pluriel. Puis la voix adulte de la narratrice donne un grand bal pour ses dix-huit ans :

« Nous passions des nuits à nous confectionner des robes à l'approche des bals de l'Université. Il nous était facile d'inventer un tour de garde pour disposer de nos soirées. Nous nous entraîinions aux nouvelles danses : une camarade et moi servions de cavaliers aux autres qui, la plupart, ne savaient pas danser »⁽⁵⁶⁾.

Ces lignes reflètent assez bien le besoin de l'auteure de s'identifier au public auquel elle s'adresse. D'où le besoin d'intégration universelle. La narratrice montre quels drames existentiels vivent ces jeunes filles, incapables de concilier véritablement les valeurs culturelles traditionnelles et un mode de vie européen qui pousse à rejeter, leur identité africaine. Ce n'est donc peut-être pas par hasard que l'auteure jette l'idée de succès individuel ou, pour être plus précis, ne semble pas envisager la valeur de la réussite ou de l'échec d'un seul individu sous l'angle d'une action individuelle et indépendante. De toute façon, l'identité du sujet se constitue au sein de la communauté- ici la communauté féminine comme groupe opprimé. On peut également constater un certain enracinement du "je" dans une identité collective. Ainsi, le pacte autobiographique dès lors s'inscrit dans une dynamique autant collective qu'individuelle.

Le récit autobiographique montre clairement que les différents "âges" de la vie de l'héroïne ne sont pas une donnée naturelle, mais sociale. Par-delà le rôle social imparti à la femme africaine, se profile aussi, en effet, une sorte d'horreur pour le fonctionnement biologique du corps féminin. Nafissatou Niang Diallo éprouve un dégoût envers ses organes génitaux. Dès que la narratrice découvre, à la nubilité, le bouillonnement du sexe, elle refoule cet éveil, parce que son éducation et sa société le voulaient ainsi. Le féminin se situe doublement du côté du corps et du bas, et c'est à la grand-

mère de veiller sur la vie organique de Safi. Elle lui demande toujours de se méfier des garçons et d'être sage surtout lors de ses règles et « *n'approche sous aucun prétexte les garçons ! Éloigne-toi d'eux comme de la peste. Leur 'odeur' même pourrait te rendre enceinte. Ce serait la honte et le déshonneur et j'en mourrais* »⁽⁵⁷⁾.

Il paraît donc clair que les transformations physiques de la puberté sont vécues par la jeune fille dans la peur et la honte. Safi suit ainsi des voies tracées par sa société qui étouffent son individualité. De la sorte, cette contrainte, d'ordre historique et social, provoque cet isolement qui la poussera à réagir et prendre sa vie en main. Il faut ajouter, ici, que les transformations biologiques de puberté jouent un rôle central dans le récit de soi que l'auteure n'a pas perdu de vue. Dans ce milieu conservateur, les valeurs morales sont essentielles, amplifiées par la foi musulmane dans laquelle elle a été élevée, et qui la nourrira toute sa vie. Mais le respect de la religion n'entre pas en contradiction avec un désir de libération d'une femme qui passe par l'acquisition du savoir. Ce savoir est indispensable à l'évolution de tous, au développement du pays. La femme cherche à se valoir, car c'est elle que l'on juge.

Ainsi, l'expérience du corps, du corps dévoilé, devient alors métaphore de l'auteure qui se dévoile par son écriture, et s'inscrit dans ce sentiment de l'entre-deux, de tangage selon l'expression d'Assia Djébar⁽⁵⁸⁾. La langue du corps, fondamentalement féminine, la narratrice tente de la faire exprimer par la langue secrète : le français. Alors le détournement de la langue de l'autre s'opère en langue du dévoilement. Alfonso de Toro a écrit à juste titre que « *l'acte d'écrire devient le corps ainsi que le corps devient l'acte d'écrire, encore plus précisément : le corps est écriture, il est action, représentation, et vice-versa* »⁽⁵⁹⁾. Le corps devient à la fois et le point de départ, et le lieu de production des processus pour donner et pour répandre du sens, et enfin le médium de soi-même. Il peut être perçu dans sa propre matérialité, ainsi qu'il est utilisé comme action et comme langage ; autrement dit, le corps n'est plus compris que comme moyen pour quelque chose d'autre. Ainsi, la place fondamentale de la conscience du corps féminin signale son rôle de spécificité de l'écriture-femme.

Pris dans son ensemble, ce texte offre une image assez disparate de la femme africaine, certes, mais comment pourrait-il en être autrement si l'on considère la personnalité de l'auteure, ses antécédents familiaux, l'époque à laquelle elle a vécu et les autres facteurs qui font d'elle une personne unique et hybride. Il y a en effet trois facteurs qui déterminent la quête de l'identité féminine.

Une négociation délicate de l'identité féminine : rapport à la masculinité (père, mari) et à l'exercice d'un métier

Plus peut-être qu'un miroir, on peut voir dans le récit un exercice qui aiderait Nafissatou Niang Diallo dans sa conquête d'identité féminine. Conquête difficile : trois facteurs, en particulier, semblent, à en croire ce récit de vie, être déterminants dans la quête de cette identité africaine et de l'affirmation du moi, trois facteurs qui sont d'ailleurs en général essentiels pour tout individu, mais qui deviennent très problématiques chez notre narratrice – l'écriture étant alors à la fois un amplificateur, mais peut-être aussi permettant une sorte de catharsis – : le rapport au père, le choix d'un métier, le bonheur amoureux.

Tout d'abord, l'image du père semble d'une clarté sans pareille dans le texte. Il joue un rôle important dans ce texte et il est intéressant à double titre : par l'influence que le père a pu exercer sur sa fille qui raconte sa vie, et par les relations que l'écrivaine entretient avec lui par l'écriture : fascination, rejet, oubli, règlement de compte, idéalisation. La désignation dont Nafissatou Niang Diallo use semble bien trouvée par la narratrice : "L'ami". La fusion obligatoire et permanente entre le père et sa fille crée une alliance solide. Cette alliance aidera la jeune fille ensuite à s'opposer à la toute-puissance paternelle.

A vrai dire, Safi a beaucoup d'admiration pour son père car il jouit de bonnes qualités et de l'estime familiale. Elle raconte aussi que celui-ci a été modelé, dès son jeune âge, aux principes de son propre père. Le personnage de Samba est alors chargé de figurer en raccourci les croyances du XX^e siècle qu'il transmet à sa fille. Ses études loin de son pays, son travail qui le

mène aux quatre coins de l'Afrique, son contact avec l'étranger le rendent polyglotte et xénophile. Il est cependant d'une jalousie malade en ce qui concerne les rapports de ses filles avec les garçons. Son autorité s'appuie sur une présence à la fois discrète et palpable :

« Grand et le teint noir...c'était un bel homme qui fit battre beaucoup de cœurs. J'éprouvais du plaisir à le voir, la démarche majestueuse, la tête coiffée d'un fez, chaussé de babouches blanches, accomplir le rituel quotidien, faire le tour de la famille, rendre visite aux malades, réconcilier les mécontents, les époux en désaccord [...]. Il nous grondait rarement et ne nous battait qu'exceptionnellement »⁽⁶⁰⁾.

Nous avons constaté aussi que la figure du père demeure constante tout au long du texte : un père présent, bienveillant et initiateur. Le père est admiré pour avoir donné la liberté du savoir à sa fille. Il se présente ainsi comme l'ami de sa fille, surtout par rapport à la mère morte. On ne sait pas grand-chose sur cette mère morte. On approche alors du noyau essentiel de cette autobiographie enchâssée dans une narration chronologique : la méditation sur son amour pour son père. Il est celui dont on parle, celui qu'on lit. Nous pensons aussi que Nafissatou Niang Diallo écrit son texte en grande partie pour garder une image vivante de son père et de sa grand-mère, pour parvenir à retrouver les jours heureux passés avec eux. C'est la raison pour laquelle elle leur dédie son livre.

Mais cette image du père est-elle stable? Nullement. Cette relation est souvent ambivalente et l'on ne s'étonnera pas que ce personnage de père trouve toute sa dimension dans l'écriture de soi. Samba Assane avait une notion précise de l'éducation qu'il souhaitait donner à sa fille, et, bien qu'il eût dans certains domaines des idées très libérales, des règles strictes étaient appliquées avec une autorité sans faille. Elle écrit ceci : *« Chaque fois, je pensais à celui pour qui je me donnais tant de mal. Mais je m'efforçais de me vider de lui qui me remplissait, de renvoyer à d'autres temps cette image d'un père en perdition qui me torturait »⁽⁶¹⁾.* Il paraît donc clair que ses sentiments vis-à-vis de son père sont contradictoires, surtout lorsque Safi se

comporte en juge vis-à-vis de celui-ci. Ce rapport est parfois présenté comme un rapport entre un tyran et sa victime. C'est bien sûr sur l'autel des valeurs occidentales que l'auteure sacrifie les valeurs représentées par le père, et finalement le père lui-même, ou son double dans cette fonction qu'est le maître d'école coranique pour reprendre les mots de Charles Bonn⁽⁶²⁾.

Or le récit s'achève dans un hommage à cette image du père sauvé ainsi de l'oubli. La narratrice résume ainsi son sentiment à la fin de son ouvrage : « *Un juste a vécu; il fut modeste et grand* »⁽⁶³⁾. De ce point de vue, il est difficile de le réduire à un tyran indiscutable et indiscuté. Le père reste quand même au centre du texte une image constante. On peut d'ailleurs, d'une manière générale, dire que l'image du père est plus complexe que ne le laisse croire le stéréotype du tyran. Il cristallise toute une culture avec ses valeurs, certes, mais aussi un psychisme très individualisé dont la caractéristique est la mise en scène d'un paternel bienveillant, initiateur et dominateur.

Ainsi, l'écriture de soi est devenue une résurrection de la mémoire collective comme de la figure du père par une écriture féminine. Georges May pense que l'écriture de soi « *peut être engendrée par le désir de jouir de ses réminiscences, elle peut l'être aussi par l'espoir fou d'arrêter le passage du temps, voire de lui faire faire machine arrière* »⁽⁶⁴⁾. Pour lors, écrire, c'est accéder à une consolation contre la mort qui menace à chaque instant l'être humain. C'est donc un moyen d'arrêter le temps, de lutter contre l'oubli. Le récit de vie n'est qu'une réponse métaphysique au scandale de la mort.

La difficulté d'affirmer son moi féminin se marque aussi dans les incertitudes de la vocation. Pour la jeune fille, la conquête d'une profession, fondée sur des diplômes exceptionnels, devient le moyen d'une ascension sociale et la source de nouvelles valeurs. Son désir est de parvenir à trouver une place dans le milieu bourgeois. Par la suite, elle sera la seule fille de sa famille qui suivra des études universitaires, la seule femme qui partira à l'étranger pour poursuivre des études supérieures.

Ainsi, la jeune Safi veut atteindre la gloire. Sa véritable passion était le métier d'hôtesse de l'air, c'était, aux dires de la narratrice, la seule chose qui la tentait à l'époque. On peut comprendre l'attraction pour ce métier qui représentait, dès l'âge de dix-huit ans, une porte ouverte vers le dehors, vers les autres, vers le monde entier. Ce métier permettait donc d'échapper à la claustration et d'acquérir une position autonome et stable. La narratrice éprise de liberté voudrait voler dans les airs, mais chaque fois elle est capturée comme l'*albatros* de Baudelaire :

« J'avais toujours admiré leur grâce (les hôtesse de l'air), leur maintien, leur uniforme. La perspective de nouveaux horizons m'enchantait. Rares étaient les Sénégalaises qui prétendaient s'orienter vers ce métier éprouvé et scandaleux qui interdisait le mariage »⁽⁶⁵⁾.

Cependant, il est possible de constater que ce métier pourrait être lu comme métaphore de l'écriture libératrice. Pourtant il ne peut être question pour elle d'en faire un métier. Quand la narratrice fait part de ses intentions à son père ; il désapprouvait cette inclination. L'héroïne, dénuée de la moindre autonomie dans le choix de sa profession, n'avait plus qu'à se résigner au choix de son père qui rêvait d'un autre destin pour sa fille. Ce destin était, selon lui, de devenir sage-femme, considérant que ce métier était noble et ne requerrait d'instruction que ce qu'il fallait pour une femme. Ainsi, le rôle paternel s'avère primordial dans l'itinéraire de la jeune fille, ce que la narratrice souligne. Le père lui trace l'avenir en la préparant à ce métier de sage-femme. La jeune fille suit le chemin indiqué par son père tout en reprenant librement son projet. Comme tous les pères d'alors, il veut pour sa fille une vie rangée avec un beau mariage à la clef. En fin de compte, elle passe le premier concours à sa portée : celui des sages-femmes. Elle suit ensuite les cours de l'École de Médecine de Dakar où elle obtient un diplôme de sage-femme. De plus, le métier de sage-femme qu'elle exerce, la met en contact direct avec la réalité et ses nombreuses difficultés. Par ailleurs, nous ne pouvons saisir son discours identitaire sans faire allusion à une étape indispensable par laquelle elle est passée, celle de la découverte de l'amour véritable ainsi que celle de la rencontre avec le jeune

homme promis. Comment peut-on écrire tout en ayant effacé la source de son amour ?

Nafissatou Niang Diallo cherche son bonheur dans l'amour qui revêt un intérêt primordial pour la quête d'identité féminine. Elle accorde à l'amour une assez large place. Elle ne confond pas l'amour et l'amitié : entre les deux sentiments, elle ne voyait rien de commun. Elle n'admettait pas que l'un des amoureux trompât l'autre : s'ils ne se convenaient plus, ils devaient se séparer. L'amour est pour elle un sentiment exclusif. Écrire sur soi-même en dehors de l'expression de l'amour s'avère donc impossible. Le texte autobiographique doit tout dire, et en particulier ce dont on ne parle guère à autrui : l'amour est considéré comme pierre angulaire dans l'édifice de la personnalité. S'exposant nue sur la place publique par souci de vérité, elle est amenée à passer par-dessus sa pudeur. Mais ce qui fait le prix de l'aveu, c'est la réticence : il faut que celle-ci soit mise en scène selon l'expression de Philippe Lejeune⁽⁶⁶⁾.

Le moi féminin s'exprime aussi fortement à travers ses traits de caractère et ses exploits individuels. Le principe de l'amour entre deux personnes reste l'élément déclenchant la construction de ce système eidétique : « *C'est encore pour mon bonheur que j'écris mon passé. Je tremble encore pour mon bonheur car sans mon audace, il me passait entre les doigts* »⁽⁶⁷⁾. La voix autobiographique affirme sereinement son droit à faire son bonheur comme elle l'entend. Ceci semble bien être une des raisons qui expliquent pourquoi Nafissatou Niang Diallo écrit son récit de vie. Elle déclare se désintéresser à ce stade de tout destinataire. Elle ne reconnaît quant à elle que " le plaisir d'écrire". C'est pourquoi l'écriture de soi devient une écriture du corps, le dévoilement par l'écriture devient synonyme de dévoilement du cœur et des sentiments⁽⁶⁸⁾. Ainsi, cette femme est résolue à réaliser son bonheur qu'elle veut à tout prix, même contre l'univers traditionnel dans lequel elle vit et dont elle est la victime. C'est le courage de l'individu. Un premier pas est franchi avec la revendication d'une vérité subjective, d'une sincérité préférée à la froide vérité factuelle. De toute façon, écrire sur soi, pour Nafissatou Niang Diallo, comme toute expression artistique, signifie dire l'amour.

Cette conception rend impérieux le besoin de rencontrer le jeune homme aimé et de lui faire déclarer son amour ardent. Safi découvre son premier amour, un garçon de teint clair qu'elle a rencontré à la plage. Il s'appelle Mass. Mais cette idylle est de courte durée quand son père les surprend s'embrasser : « *Assis sur un banc, à l'ombre des arbres, nous restions la main dans la main ; nos lèvres étaient silencieuses mais nos cœurs débordaient du même sentiment* »⁽⁶⁹⁾. Leur liaison répond à un assouvissement physique qui la comble. Safi cède sans opposition aux avances de son amoureux. Dans un autre passage, l'auteure fait mention de l'éveil à la sexualité, du commencement de sa vie adulte. Elle n'hésite pas à avouer ce plaisir dans un langage romantique : « *Nous cheminâmes un temps la main dans la main, mais enfin il fallait bien que nous retrouvions le loin de ma rue et le moment de se dire : à demain ! Il me souhaita le bonsoir en m'embrassant* »⁽⁷⁰⁾. Cependant, cette relation se termine vite par une séparation.

Mais ce n'est pas le seul jeune homme de sa vie amoureuse. Il y a bien sûr d'autres jeunes hommes dont elle ne cite pas le nom. Elle se contente de citer seulement la première lettre de leur prénom. Elle est déjà "promise" à un autre jeune homme, qu'elle apprécie mais sans passion. La narratrice pense que la femme peut prendre l'initiative de la rupture. Elle a rompu avec son deuxième soupirant. Cette idée, tout à fait neuve dans la société dans laquelle elle vit, montre que de nouveaux rapports s'installent entre homme et femme et le couple qu'elle forme avec son mari en est un exemple. On peut retrouver cette même idée dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ. Pour Daba, la fille de Ramatoulaye, le mariage n'est pas un maillon, mais c'est « *une adhésion réciproque à un programme de vie. Et puis, si l'un des conjoints ne trouve plus son compte dans cette union, pourquoi devrait-il rester ? Ce peut être Abou (son mari), ce peut être moi. Pourquoi pas ? La femme peut prendre l'initiative de la rupture* »⁽⁷¹⁾. La franchise qui apparaît dans l'autobiographie de Nafissatou Niang Diallo et celle de Mariama Bâ est un signe certain de l'évolution de la condition féminine et de la libération des mœurs au Sénégal. Il devient moins choquant de parler de son amour.

Quand Safi rencontre Mambaye Diallo, c'est la rencontre d'un être exceptionnel qui répond à ses ambitions de jeune fille. La protagoniste voit le bonheur amoureux dont elle rêve depuis toujours se profiler enfin à l'horizon. Cette rencontre constitue le terme et l'accomplissement d'une attente ardente qui oriente elle aussi le récit. Dès la première rencontre, la narratrice nous décrit minutieusement ses états d'âme envers son futur mari : « *Je sentais dans les plus profondes fibres de mon être que c'était lui : oui, celui-là et personne d'autre ! À cet instant précis, il entra dans mon cœur comme il devait entrer dans ma vie* »⁽⁷²⁾. Elle pense que l' élu doit la subjuguier par son intelligence, sa culture et son autorité. Mambaye Diallo représente donc le stéréotype socio-sexuel de l'homme dominateur, protecteur qui assure la sécurité et l'équilibre, c'est « *un garçon de teint clair, au regard non dépourvu de malice, bien habillé dans une veste marron qui moulait un corps d'athlète* »⁽⁷³⁾. Portrait du héros en prince charmant des temps modernes, réalisation d'une communion annoncée, narrativement programmée. Selon elle, il se révèle supérieur à tous les jeunes hommes qui l'intéressaient auparavant et qui apparaissent comme des préfigurations imparfaites de l'homme idéal auquel ils conduisent degré par degré. Mais si son élu comble tous les vœux de la jeune fille, c'est surtout à cause de la profonde parenté qui l'unit à elle. Elle épouse donc celui qu'elle a choisi, en rupture avec ses amies et la société. Il est clair donc que Safi fonctionne selon une modalité de contre-modèle.

Puis elle nous décrit minutieusement les rituels de son mariage. Dans cette union, elle avoue ne pas avoir manqué d'amour, même si ce mariage est, après tout, un mariage traditionnel. Mais autant que sur l'aspect personnel, le récit s'attarde sur l'aspect institutionnel ; il se livre à une description détaillée de ces rituels et de cette institution réglée par le droit musulman qui sont véritablement l'occasion de maintes digressions quasi sociologiques ou auto-ethnographiques : « *De ma fenêtre fermée, j'essayais de regarder à travers les persiennes pour voir comment se déroulait cet acte religieux d'où les femmes étaient exclues* »⁽⁷⁴⁾. Cependant, dans ce processus, au-delà de l'amour de Mambaye Diallo, c'est l'intégration au collectif féminin qui reste l'élément le plus déterminant. À ce moment de sa

vie, pour elle, la femme ne peut s'accomplir et s'épanouir que dans le cadre du mariage. Nafissatou Niang Diallo a souvent répété qu'elle ne concevait pas le bonheur en dehors du couple. Ainsi, la vie de Safi tourne autour de l'amour, pour l'instant, d'un amour, d'un grand, pour lequel le mariage est la seule issue honorable. Elle était heureuse. Ses rêves, ses ambitions se concrétisaient. Elle allait s'unir avec un être aimé dans l'honneur et l'approbation de sa famille. À vingt ans, Safi se trouvait donc mariée, comme elle l'avait toujours souhaité, mariée selon ses rêves de jeune fille. En effet, elle vit dans l'épanouissement sexuel et sensuel et dans le dévouement à ce mariage particulier.

L'épanouissement sensuel dans cette relation amoureuse l'aide à se trouver un moi qui se définit aussi (mais pas exclusivement) dans ses liens avec une communauté. Nafissatou Niang Diallo est un héraut de la tradition : en aucun cas elle n'écrit par narcissisme, même si tout récit autobiographique est, selon Philippe Lejeune, l'expansion de la phrase : « *Je suis devenu moi* »⁽⁷⁵⁾. L'auteure brosse un parcours illustratif. Peut-être mieux que quiconque, elle symbolise l'image stéréotypée de la femme qui a réussi dans la vie et dans le monde.

Pourtant le mariage ne libère point la femme dans l'univers évoqué ; son père ne lui explique-t-il pas : « *Cela n'est pas une honte que de se soumettre à son mari. Malgré votre 'occidentalisme', vous ne porterez jamais le pantalon et le mari ne portera jamais non plus le pagne* »⁽⁷⁶⁾. Ce discours rapporté était adressé à la narratrice (personnage) par le père. En effet, le milieu social révèle beaucoup de freins à la plénitude de la femme : fatiguée par le travail domestique, sans grande liberté de mouvement, sa vie n'est "colorée" que par les cérémonies qui lui donnent l'occasion d'assouvir ses fantasmes. Ainsi, la narratrice se trouve dans une position un peu particulière : ni française, ni sénégalaise. Elle n'accepte pas d'être l'une ou l'autre, de choisir entre les deux espaces, entre les deux identités, entre les deux cultures, entre les deux langues.

Parallèlement à son récit de mariage, la narratrice évoque le souvenir de sa cousine, Ami, qui arrêta son éducation à l'école à l'âge de 17 ans, en

raison d'un mariage selon tous les rites et honneurs traditionnels. Cette cousine, mariée très jeune, vivant en harmonie le rôle de femme qui lui était destiné, devient la figure d'un alter ego enseveli de la narratrice. Avec Ami, la narratrice présente un autre modèle féminin, à savoir celui de la femme soumise, traditionnelle, qui n'est cependant pas sans désir d'évasion, et qui est consciente de son sort. Cette jeune femme est donc une victime de la tradition et incapable de s'y opposer. A travers sa cousine, c'est la communauté des femmes sénégalaises, ancrées dans leur culture du quotidien. Contrairement à Ami, la narratrice ne se veut pas victime offerte à une tradition rétrograde ; elle choisit d'être solidaire, sans être guide, des révoltes en train de s'affirmer. Le sens donné à cette vie – celui d'un combat – commande la structure du récit.

Cependant ce qui frappe le plus dans ce récit de vie, c'est le recul du moi autobiographique au profit des histoires multiples et entrecroisées d'autres femmes. Sa personne importe peu. L'objet du discours sur le moi féminin est donc quelque chose qui dépasse de beaucoup l'individu, son expérience personnelle. Le moi féminin africain textuel « *ne pourrait donc voir le jour que dans le cadre de la mémoire collective de sa communauté clanique ou ethnique* »⁽⁷⁷⁾. Ainsi, le moi autobiographique collectif donne à l'œuvre une dimension sociale et historique, c'est l'histoire des groupes sociaux et historiques auxquels l'auteure appartient. Nafissatou Niang Diallo pense que l'individu ne s'accomplit pas pleinement, ne recouvre pas l'intégralité de son identité, s'il ne commence par se perdre dans un tout plus vaste que son étroite individualité. Elle ne met pas l'accent sur sa vie individuelle, mais elle insiste en particulier sur l'histoire de sa société. Son histoire individuelle s'inscrit en contrepoint de l'histoire communautaire pour y retrouver son enracinement. Nous sommes arrivés finalement à étudier la spécificité culturelle dans ce récit de vie et à nous interroger ensuite sur les tensions entre l'écriture et le contexte socio-culturel.

La spécificité culturelle

Si nous remarquons bien le texte, le contexte socio-culturel marque plus particulièrement la spécificité de ce récit. D'emblée, nous pensons que ce contexte culturel représente un facteur très important dans l'étude de ce

récit de vie. Lorsque Nafissatou Niang Diallo raconte sa propre vie, elle entend aller au-delà de son expérience et raconter un récit de sa société. Elle n'écrit pas sa propre histoire mais celle de sa société. C'est un indice qui distingue ce récit des autres récits occidentaux. Il aurait également pu préciser que l'auteure n'a cessé de définir et d'affirmer l'identité du peuple sénégalais dans une sorte d'autobiographie plurielle. Tout ceci est déjà affirmé dans le titre où l'appartenance au Sénégal n'est signifiée que par la référence métonymique à sa capitale Dakar.

Il est remarquable aussi que le moi féminin qui est mis en scène dans ce récit est le plus souvent destiné à s'amplifier en un "nous" identitaire, porte-parole d'une communauté, centrale ou marginale (les femmes ; la nation....). De ce fait, le discours autobiographique joue un rôle important dans la constitution de la littérature africaine d'expression française. Selon, János Riesz, l'autobiographie a même été considérée comme la caractéristique essentielle des textes africains écrits par des auteurs, et une part non négligeable de ce qui fait leur rupture d'occidentalité par rapport à la tradition littéraire de l'espace dont ils se réclament⁽⁷⁸⁾. Dans la même perspective, Charles Bonn voit dans l'autobiographie le fondement de toute littérature émergente et cette observation vaut sans doute pour la littérature africaine d'expression française⁽⁷⁹⁾. D'ailleurs, les critiques littéraires estiment que les textes écrits par des auteurs francophones peuvent être lus comme autobiographie collective d'un espace culturel. Dans les écrits critiques sur la littérature africaine d'expression française apparaissent aussi des formules comme "l'autobiographie collective plurielle", "collectobiographie", "socio-biographie", "autosociobiographie" pour reprendre les mots de Gharra Mehenna⁽⁸⁰⁾. Aujourd'hui encore, on considère le plus souvent l'Afrique comme un continent à l'identité quasi exclusivement collective.

De Tilène au Plateau traduit bien la préoccupation d'une auteure pour qui son histoire individuelle n'a de sens que si elle s'insère dans une action commune, une action où celles qui gagnent entraînent dans leur sillage la communauté féminine tout entière, à l'instar de *Les Danseuses d'Impé-Eya, jeunes filles à Abidjan* de Simone Kaya pour qui l'action

individuelle n'a de sens qu'au niveau d'une action commune⁽⁸¹⁾. Dans ces conditions, les conquêtes féminines ne valent que dans la mesure où elles sont intégrées dans un ensemble social mouvant mais cohérent. Le texte de Nafissatou Niang Diallo et celui de Simone Kaya se répondent, s'écrivent l'un à partir de l'autre. Tous les deux constituent bien un champ littéraire. On voit bien que les mille et un événements et aventures est tissée la vie quotidienne des Sénégalaises et un authentique témoignage que nous livre le moi autobiographique.

Les traditions, les us, les coutumes, les mariages, les baptêmes, la description des maisons, la nourriture, les funérailles, revêtent une grande importance dans la société sénégalaise. Tout y est relaté en détail, soulignant ainsi toute la richesse culturelle africaine. Bien sûr, ces occasions regroupent les membres disséminés des familles. On peut même, d'une manière générale, dire que l'évocation de ces cérémonies structure même le récit. Les femmes en sont les principales animatrices, mais paradoxalement aussi, les grandes victimes. Il s'agit de véritables banquets, où les femmes se donnent tant de soins pour leurs toilettes, dépensent tout l'argent économisé, et ont des dettes le plus souvent.

Ces aberrations se retrouvent même aux funérailles, et la narratrice les réproche. Et le comportement des femmes pendant les enterrements de son père est assez révélateur : paroles élogieuses, chants, battements de tam-tam, etc. La narratrice dit dans ce sens : « *J'aime ma religion, je respecte mes traditions, je les accepte dans les cérémonies de mariages et de baptêmes, mais je les refuse dans les funérailles...* »⁽⁸²⁾. On le voit, les funérailles sont pour la narratrice l'occasion de mettre le doigt sur quelques vices de la société sénégalaise, sur les attitudes inconvenantes que l'on observe au cours des funérailles : au lieu d'être une cérémonie pour la rédemption d'une âme, une réunion de prière et de méditation sur le sens de la vie et le destin de l'homme, les funérailles sont un festin joyeux où l'on vient pour montrer sa toilette, faire admirer ses parures, admirer la toilette des autres, donner la mesure de sa richesse en montrant sa participation aux frais des obsèques.

Tout se passe comme si l'attachement au mort pouvait être évalué en

francs. Les participations aux frais ne sont pas des dons qu'en apparence, c'est une dette à payer dans les circonstances identiques. Ainsi, le récit juxtapose trente-trois chapitres, chacun aborde un thème différent. Autant de scènes de la vie sénégalaise qui ont certes la jeune fille pour témoin, mais qui visent à composer un tableau complet de la société, avec ses castes et ses races, mais aussi avec sa spécificité culturelle. Le récit s'ancre dans le réel qui est le réel sénégalais, avec son langage, ses croyances, sa quotidienneté. Cet ancrage, en quelque sorte, va de soi : la description de la réalité sénégalaise accompagne naturellement la description de l'enfant. Nafissatou Diallo se fait, sur ce point, plus didactique et surtout plus polémique.

Parallèlement à la vie de Safi, nous lisons dans *De Tilène au Plateau* le récit de vie de sa grand-mère et de celui de son père. L'histoire des autres membres de la famille, notamment des sœurs et des frères, est aussi racontée. La généalogie de l'auteure est souvent décrite plus en détail que ce n'est le cas dans l'autobiographie occidentale. La réactivation des mythes ancestraux se révèle tout aussi féconde dans le texte de la Sénégalaise. Détentrices d'une certaine sagesse, la grand-mère la distille à travers les contes et les proverbes. C'est le trésor de l'imaginaire ancien transmis par cette grand-mère qui se constitue en gardienne d'un patrimoine. On sait en effet que Mame est la dernière dans le maillon familial à lui transmettre ce savoir. Les contes qu'elle raconte à sa petite-fille tiennent donc de la langue et de la tradition orales. Le wolof est ainsi pisté dans ses bribes éparées, présentes à la mémoire de la narratrice : c'est l'unique frôlement complice entre la grand-mère et la narratrice.

Cette langue orale donne bien sûr à cette femme âgée la fonction de porte-parole et de porte-mémoire de la tradition, c'est-à-dire de la culture africaine qui est, avant tout, une culture qui repose sur l'expression orale, donc qui repose essentiellement sur la remémoration de ce qui a été dit par des relais divers, raconté, gardé et ancré dans la mémoire "collective" et qui se transmet de bouche à l'oreille de génération en génération. Il s'agit donc d'une mémoire collective, aussi bien que d'une mémoire individuelle. L'écrivaine peut donc, alors, semer de plus en plus d'indices africains dans ce texte : ces indices pourront prêter à une lecture exotique et de ce fait,

confirmer son identité nationale et africaine. Et Claudia Gronemann faisait observer à juste titre à ce propos que l'auteur d'un récit autobiographique collectif qui « *s'entend comme intermédiaire de la tradition et non pas comme unique créateur de la signification du texte, s'oppose à la notion occidentale d'une paternité unique du texte* »⁽⁸³⁾. C'est ainsi que l'on peut parler d'une "rupture de structure", c'est-à-dire d'une "esthétique de la rupture" selon l'expression de Georges Ngal⁽⁸⁴⁾. Ce modèle que Nafissatou Niang Diallo a créé est donc conforme à la réalité de la grande famille propre à sa société sénégalaise.

Parallèlement à l'histoire de sa grand-mère et de celle de son père, de ses frères, de sa cousine, est évoquée aussi l'histoire de Marie-Louise et de ses sœurs aînées ainsi que, sous une forme plus brève, celles d'encore beaucoup d'autres filles-mères qui sont vraiment des victimes en partie de leur société⁽⁸⁵⁾. La protagoniste prend la défense de ces filles-mères qui subissent le mépris des siens ; elle démontre que les hommes sont en grande partie responsables de cette situation précaire. On sait en effet que le discours sur le moi féminin perce déjà à travers la révolte contre l'homme, contre les conceptions traditionnelles du mariage.

D'une manière générale, le texte se rattache aux ouvrages reflétant l'image des femmes vaincues par les coutumes et par les circonstances. En tant que récit, *De Tilène au Plateau* devient un texte polyphonique, dans lequel le moi social n'est plus isolé et dans lequel l'aspect autobiographique n'est plus qu'un élément parmi d'autres. De son côté, Papa Samba Diop peut noter que l'image de la femme victime de la société est un topoi de la littérature sénégalaise des années soixante dix et quatre vingt⁽⁸⁶⁾. On voit bien que la distance par rapport aux femmes exposées, observées est plus sensible que la complicité, la compassion plus que la sympathie et la fraternité de lutte. Ainsi, l'auteure se fait porte-parole des souffrances et des dilemmes que chaque femme doit résoudre dans l'Afrique moderne et démontre la nécessité pour les femmes de créer des liens solidaires selon les mots d'Odile Cazenave⁽⁸⁷⁾.

Puis les histoires de différentes co-épouses et de femmes de la ville sont aussi racontées. Un panorama de la vie des femmes sénégalaises est

esquissé ainsi dans un réseau d'histoires qui s'entrecroisent et se font écho. C'est sans doute dans ce carrousel de personnages féminins qui permet aussi à l'auteure de décrire une identité à la recherche d'elle-même. Pour Nafissatou Niang Diallo, ces histoires entrelacées constituent un reflet de ce qui continue à être la situation précaire de la femme en Afrique. Elle parle également de statut précaire de la famille au Sénégal.

Les choix énonciatifs s'inscrivent donc dans le projet général de peindre une culture : le texte s'origine dans un "nous" désignant la communauté féminine sénégalaise. Le "nous" peut rassembler un groupe plus restreint, celui des jeunes filles – sœurs ou cousines ou camarades d'école – car l'héroïne est rarement solitaire. Le moi social trouve sa position de médiateur culturel entre le "nous" de la communauté et le "ils" des hommes. Le "nous" désignant surtout les femmes et le "ils" des hommes incluant aussi les hommes de sa communauté sénégalaise. D'où vient alors cette impression forte d'avoir à lire une "confession" quand une narratrice s'acharne à la minimiser pour donner la priorité aux autres voix féminines derrière lesquelles elle s'effacerait et dont elle ne serait que la sorcière ? Ces personnages féminins sont tous de sexe féminin. Ils représentent au fil du temps l'évolution de la psychologie et du regard féminins, qui passent de l'acceptation des rôles "traditionnels" à un besoin aigu de libération. L'importance du livre de Nafissatou Niang Diallo est de choisir de mettre en scène des personnages féminins qui s'arrachent de l'anonymat. Pourtant, son récit reste tout de même très particulier et transgresse sans cesse les conventions du genre.

Il paraît en fait essentiel d'associer la réflexion sur la mémoire et la construction littéraire du moi féminin avec le questionnement sur les relations entre le "moi" et le "nous", entre l'individu et le collectif en Afrique. En même temps, le collectif féminin africain « *est imaginé comme un fait essentiel donné et on prête très peu attention à sa conception discursive* »⁽⁸⁸⁾. Ainsi, le récit de Nafissatou Niang Diallo qui, quantitativement, est plus collectif qu'individuel, est fondamentalement tendu dans une quête d'identité et de reconnaissance, visible dans la voix omniprésente qui subsume toutes les autres voix féminines qui lui ont fait

confiance puisqu'elles lui parlent, puisqu'elles se confient à elle.

Prise entre deux feux, la narratrice autobiographe ne parvient pas à consommer une rupture avec l'univers traditionnel des femmes et tente, sans se l'avouer clairement, de lutter de l'intérieur contre l'oppression dont elles sont les victimes, en leur donnant existence littéraire. Par le biais de son écriture, Nafissatou Niang Diallo essaie de prendre la fonction de porte-parole, de porte-mémoire de ses sœurs sénégalaises en commençant par écrire un texte qu'on peut considérer comme féministe et, de ce fait, le texte constitue une articulation clé dans le roman au féminin, par les voix et les visages qu'il offre des femmes sénégalaises. En cela, il invite les écrivains femmes à explorer plus avant leur identité et à exprimer les questions sociales liées à la condition féminine dans l'Afrique moderne.

Il faut poser une question : pourquoi l'auteure a-t-elle écrit en français? A un certain degré, Déjeux a raison, en disant que le français permet à la femme maghrébine "*la transgression des tabous et de la loi du groupe* »⁽⁸⁹⁾. Cette observation vaut sans doute pour la femme africaine. En effet, il y a deux facteurs qui rendent l'écriture du moi difficile à l'auteur africain et a fortiori à l'auteure africaine : le fait de dévoiler des choses personnelles et intimes, ainsi que la crainte de montrer sa famille telle qu'elle est, à savoir un groupe d'êtres humains avec des défauts et des faiblesses. Forcément, une femme qui écrit est provocatrice. Publier ouvertement son récit de vie, c'est provoquer doublement : en s'affichant sur la scène publique et en se montrant en public en tant qu'individu autonome, distinct du collectif, de la communauté⁽⁹⁰⁾.

C'est surtout le fait de s'être lancée dans l'écriture à une époque où ce métier restait exclusivement réservé aux hommes⁽⁹¹⁾. Insistons sur le fait que l'auteure est issue d'une société où il est interdit de parler de soi, et cela encore moins en tant que femme. En ce sens, la femme a toujours été marginalisée dans le domaine de la création littéraire. Le Sénégal n'est pas une exception. La scolarisation, la pratique de la langue étrangère étant historiquement, initialement, le fait des hommes, la venue à l'écriture entraîne pour les femmes une transgression supplémentaire. A l'époque où Nafissatou Niang Diallo se mettait à écrire, le pari était loin d'être gagné

d'avance : « *Ecrie? Moi? J'entends les ricanements* »⁽⁹²⁾, dit-elle. Mais ces derniers sont rapidement couverts par les applaudissements et plus d'une Africaine partage le plaisir de Madame Aissata Kane, Ministre mauritanienne de la protection de la Famille et des Affaires sociales qui écrit à l'occasion de la sortie du livre : « *Je m'en réjouis en tant qu'Africaine et vous souhaite plein succès* »⁽⁹³⁾.

Mais, dans le même récit d'enfance et de jeunesse, arrivée au terme de sa tâche, Nafissatou Niang Diallo a la franchise de reconnaître : « *Écrire un livre pour dire qu'on a aimé Père et Grand-mère ? La belle nouvelle ! J'espère avoir fait un peu plus : avoir été au-delà des tabous de silence qui règnent sur nos émotions* »⁽⁹⁴⁾. De ce fait, la femme africaine, de par son appartenance culturelle et sexuelle, est confrontée à un double obstacle. D'un côté, la critique littéraire dominée par le discours patriarcal a rendu difficile la reconnaissance des autobiographies écrites par des femmes ; de l'autre, la femme africaine rencontre et rencontre encore aujourd'hui une résistance à caractère patriarcal dans son propre pays, vis-à-vis de sa prise de parole. Le dévoilement de soi-même par une femme fait souvent figure de tabou. Si l'acte de la prise de parole en public est déjà considéré comme douteux en général, l'écriture d'une femme qui inscrit son "moi" dans la permanence du texte paraît encore plus dangereux pour l'ordre établi de la société.

En transgressant les tabous par le biais de la langue française, elle tente de fixer cette vaste mémoire musulmane au féminin par l'écrit. C'est donc à l'échelle d'une vie entière que le soi cherche son identité, et en même temps, le moi narrateur devient ainsi progressivement une part de la communauté féminine parce que le geste autobiographique se fonde de plus en plus dans la fiction des narrations multiples, des récits de vies d'autres femmes, qui représentent des vies qui auraient été possibles pour la narratrice, si elle n'était jamais sortie de sa famille, de sa culture.

Mais ce n'est pas la seule raison. L'écriture est perçue comme un instrument de libération qui lui permet de s'affranchir du regard des autres en allant seule au bal. Le français se considère donc comme une écriture qui

est liée au corps, au désir et à la sexualité. Incapable de "dire", impuissant à former l'aveu libérateur, Nafissatou Niang Diallo fera de l'écriture le substitut de la parole empêchée ; mais cette écriture ressentie comme salvatrice, rédemptrice, nécessaire, tient aussi de ses origines un poids de suspicion dont elle ne se délivrera jamais. L'écriture, qui se trouve aussi entre le corps et la voix, est synonyme de tangage des langages, des quatre langages qui sont : la langue wolof, la langue française, la langue arabe et la langue du corps. Avec ce patchwork, elle marque son texte du va-et-vient entre les cultures. Cela veut dire que cette identité du moi comme une culture dans l'intersection de cultures ne peut se former qu'aux passages entre identités, langues et cultures différentes. Toute cette ambivalence, ce sentiment d'être double reflète justement cette "altérité infinie" du moi. L'identité féminine aux mille facettes se reflète dans le texte par l'intégration des termes issus directement du wolof, du français et de l'arabe. On pourrait décrire l'écriture de Nafissatou Niang Diallo comme une tentative d'expression de ses quatre langues au travers de la langue française, alors transformée selon ses exigences.

Conclusion

Nafissatou Niang Diallo, après une scène très émouvante d'adieu, retrouve sa liberté, avec le souvenir de la jeune femme qui pleurait dans les bras de sa chère grand-mère. Elle ressent profondément le fait d'avoir dû se séparer de sa grand-mère pour suivre ses études en France. A son avis, cette séparation marque le début d'une évolution. Nous pouvons lire cet adieu comme symbole d'une séparation éternelle : « *Vint mon départ pour la France, quarante jours après la mort de Père. Comment laisser Mame ? Nos adieux furent déchirants.[...] Je pleurai dans ses bras, sachant que je ne la reverrais plus* »⁽⁹⁵⁾. On voit bien que le père est écrit en lettres capitales pour souligner la dimension de sa filiation. Il résulte aussi de la fascination et de l'exemple que son père a exercés sur elle. Avec la mort du père, les liens avec le pays d'origine semblent être désormais coupés. Le récit se termine par un événement qui a changé son cadre de vie et sa destinée, le départ pour la France. Il s'agit d'un moment inoubliable qui détermine sa vie tout entière. Safi va partir pour la France. À 26 ans, elle

quitte le Sénégal pour deux ans afin de poursuivre ses études à Toulouse. Les dernières lignes du récit sont donc habitées par la joie du personnage principal de partir pour la France et ses espoirs en un avenir meilleur.

Ce pays des merveilles répond aux désirs de la narratrice dans la mesure où il constitue pour elle un lit, un berceau. À cette époque, la France avait un grand prestige: c'était le symbole de la culture et de la liberté. Le récit de vie se termine donc sur une fin qui peut être à la fois heureuse et déchirante. Il aurait pu entériner les rôles sociaux de la femme sur une réussite, ce départ permettant à la jeune femme de se consacrer à ses études, et de se libérer de la tutelle familiale. Il se termine donc sur une note d'espérance, celle qui habite la narratrice qui affirme qu'elle ira à la recherche du bonheur et de l'affirmation de soi. L'itinéraire de vie et l'itinéraire de langue avancent conjointement, vers un accomplissement.

En outre, ces souvenirs pieux qui débouchent sur la mort de son père, deviennent, paradoxalement, une dernière étape de sa résurrection et de sa dénonciation. Elle dénonce celui qu'elle considère comme le coupable, et surtout les valeurs auxquelles il obéit. L'auteure se ressaisit et en arrive à cette vérité:

« Pendant ce temps se livrait en moi une bataille muette et orageuse entre mes sentiments contradictoires vis-à-vis de père. [...] Lucide, je le condamnais non seulement pour cette violence meurtrière vis-à-vis de moi, mais pour ses attitudes fondamentales elles-mêmes vis-à-vis des problèmes de la vie »⁽⁹⁶⁾.

À considérer le passage de plus près, la perspective de la narration déculpabilise indirectement le père, ce dernier agissant selon les coutumes du pays. Effectivement, une dénonciation de l'éducation de la jeune fille avait tout de même impliqué des reproches à l'adresse au père. Nafissatou Niang Diallo se mue en figure d'écrivain pour s'acquitter de ses dettes et régler ses comptes, *« pour goûter l'indéfinissable et l'injustifiable et se dédommager des injustices subies »⁽⁹⁷⁾*. Pour qui ne se laisse pas emporter par le flot de la narration principale, il y a là une intéressante étude de milieu

qui se dessine sur un décor familial pétri d'aléas, de séparations, de réconciliations, de contradictions et d'idées reçues qui ne laissent qu'une faible marge de manœuvre aux protagonistes.

L'auteure date son autobiographie suivant des repères chronologiques qui ne sont le plus souvent, on l'a vu, que des souvenirs personnels. Même si Nafissatou Niang Diallo rend hommage à son père et à sa grand-mère dans son texte, c'est bien elle qui reste la narratrice d'un récit qui s'ouvre et s'achève sur elle-même du « *Je suis née à Tilène au camp des Gardes le 11 mars 1941* » de la première page au « *Nous nous regardâmes longuement, puis elle me fit de la main le geste qui me libérait : "Va avec la paix!"* »⁽⁹⁸⁾ de la dernière page. Il importe par conséquent de souligner la structure circulaire du récit dans laquelle la fin est fortement nouée à son début, part du moi pour revenir, après de longs périples, au moi. Partant de l'enfant et arrivant à elle, la boucle est ainsi bouclée. En historienne des mentalités, Nafissatou Niang Diallo situe dès l'incipit, comme dans un roman réaliste, l'origine de son histoire familiale. Ces données spatio-temporelles déterminent l'enfant qui luttera ensuite contre cette détermination. A côté du "je", on voit apparaître le "nous". Il implique la famille, le clan, l'ethnie, la jeunesse du Sénégal. Ce va-et-vient s'opère du particulier au général : chacune se comprend soi-même en vertu de vision de la femme, et en même temps la connaissance de soi-même sert à élaborer et à cautionner une image de la femme sénégalaise.

De l'histoire personnelle à celle des autres, de celle-ci à celle de sa communauté, le cercle de l'autobiographie va ainsi s'élargissant pour aboutir à une "hétérobiographie". L'histoire du moi se fonde ainsi dans un vaste projet. Conception originale où le moi accomplit une sorte de dilution dans la vie et la pluralité des autres. Le "nous" approché dans le récit de soi, représente la communauté, qu'elle soit celle des femmes, de la famille ou de l'Afrique. Il s'agit donc d'un rapprochement avec plusieurs "nous" en même temps : un "nous" culturel et familial, ancré dans l'espace local, une communauté "raciale", africaine au sens translocal. La construction du "nous" est liée au souhait de devenir partie intégrante de la communauté féminine, désir assez assouvi et qui justifie du reste l'attachement de Safi à

sa grand-mère jusqu'à la fin. La construction du "nous" émane surtout du geste d'une autobiographie classique, et cela ouvertement dans le récit. Ainsi, l'écriture de Nafissatou Niang Diallo nous montre que dans les textes autobiographiques africains, le "nous", la communauté peuvent bien s'avérer aussi fictifs et instables que le moi autobiographique de l'ère postcoloniale dans toutes ces formes différentes.

Écrire sur soi-même pour mieux se connaître et se faire connaître, pour comprendre et se faire comprendre, pour donner un sens et communiquer aux autres un sens, pour « *trouver le sens de sa vie passée et dégager une règle de vie pour l'avenir : faire le point* »⁽⁹⁹⁾. Il nous aide aussi à vivre dans un monde éclaté où la violence s'ajoute à la mauvaise foi et à l'aliénation des vérités retranchées pour bouleverser nos horizons. Puisse-il nous aider également à éclaircir nos visions du monde et de nous-mêmes.

Avec la parution de *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, l'auteure pose la première pierre de l'édification de son récit familial. Le récit de Nafissatou Niang Diallo adulte restait à écrire, mais il n'y a aucun doute que la femme qui a pris le relais de la petite fille n'a rien perdu de sa vivacité ni de son dynamisme. Cette voix de femme sénégalaise qui fait entendre une parole nouvelle, tient maintenant une place capitale dans le renouvellement de la littérature autobiographique féminine d'expression française en Afrique de l'Ouest.

Notas:

- (1) Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet, « Ecrits autobiographiques et engagement: le cas des Africaines d'expression française », *The French Review*, Vol. 69, N°3, February, 1996, p. 434.
- (2) *Ibid.*, pp. 433-434.
- (3) Nafissatou Niang Diallo, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Editions Africaines, 1984, pp. 47- 48. Toutes nos citations renvoient à cette édition.
- (4) C'est-à-dire la même année que parut le récit autobiographique d'Aoua Kéita (1915-1980), *Femme d'Afrique : la vie d'Aoua Kéita racontée par elle-même*.
- (5) Christiane Ndiaye, (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Les presses de l'Université de Montréal, 2004, p.97.
- (6) Il n'existe, à ma connaissance, à l'heure actuelle, aucune étude universitaire publiée sur ce récit de vie.
(٧) غراء مهنا، "السيرة الذاتية في صيغة المؤنث"، ألف، عدد ٢٢، ٢٠٠٢، ص ٤٤ - ٥٧.
- (8) Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, Livre de poche, 1966.
- (9) Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Gallimard, 1987, p. 271.
- (10) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 46.
- (11) *Ibid.*, p. 7.
- (12) *Ibid.*, p. 9.
- (13) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. Du Seuil, nouvelle édition augmentée, 1996.
- (14) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 9.
- (15) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 165.
- (16) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 9.
- (17) Georges Gusdorf, *Lignes de vie II : Auto-bio-graphie*, Paris, Editions Odile Jacob, 1990, pp. 259-261, cité par Anne-Yvonne Julien et autres, *L'écriture de soi*, Paris, Editions Belin, 1996, p.226.
- (18) Philippe Lejeune, *Les brouillons de soi*, Paris, éd. Du Seuil, (coll. Poétique), 1998, p. 15.
- (19) Monika Moster-Eichberger, « L'invention d'une identité : *L'Occidentaliste* de Hani Hammoud », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), Paris, L'Harmattan, 2007, (pp. 139-153), p. 147.
- (20) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, pp. 37, 41, 49, 61, 65, 68, 80, 105, 109.
- (21) *Ibid.*, p. 121.
- (22) Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- (23) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 9.
- (24) *Ibid.*, p. 13.
- (25) Susanne Gehrmann, « Constructions postcoloniales du Moi et du Nous en Afrique : l'exemple de la série autobiographique de Ken Bugul », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), *op. cit.*, pp. 173-195, p. 184.
- (26) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, pp. 35-36.

- (27) *Ibid.*, p. 49.
- (28) *Ibid.*, p. 96.
- (29) *Ibid.*, p. 116.
- (30) Adeline Lesot, *L'autobiographie de Montaigne à Nathalie Sarraute*, Paris, Hatier, 1988, p. 49.
- (31) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise, op. cit.*, p. 106.
- (32) Martine Mathieu, « L'autobiographie et le merveilleux », in Martine Mathieu (éd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 111-120.
- (33) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 97.
- (34) Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 46.
- (٣٥) غراء مهنا، مرجع سبق ذكره ، ص 48.
- (36) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 34.
- (37) Voir aussi à ce sujet Jean Déjeux, « Au Maghreb, la langue française "Langue natale du je" », in Martine Mathieu (éd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, op.cit.* , pp. 181-193.
- (38) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 35.
- (39) *Ibid.*, p. 74.
- (40) *Ibid.*, p. 76.
- (41) *Ibid.*, p. 82.
- (42) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 14.
- (43) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, pp. 99-100.
- (44) *Ibid.*, p. 20.
- (45) *Ibid.*, p. 72
- (46) Mame Comba Ndiaye, *Mariama Bâ ou les allées d'un destin*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 2007, pp. 124-125.
- (47) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 73.
- (48) *Ibid.*, p. 79.
- (49) Martine Mathieu, *op. cit.*, p.119.
- (50) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 92.
- (51) Mathias Giuliani, « L'amour et l'imagination chez Walter Benjamin : lecture rétrospective d'*Enfance berlinoise vers mil neuf cent* », *Revue de Littérature Comparée*, Janvier-Mars, N° spécial consacré entièrement à l'autobiographie, N°1, 2008, p.88.
- (52) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 87.
- (53) *Ibid.*, p. 100.
- (54) *Ibidem*, p. 100.
- (55) Mathias Giuliani, *op. cit.*, p.91.
- (56) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 114.
- (57) *Ibid.*, p.77.
- (58) Assia Djebbar, « Entre corps et voix », in *Ces voix qui m'assiègent*. En marge de ma francophonie, Paris, Albin Michel, 1999, pp. 11-17, cité par Rotraud von Kulesa, *op.*

- cit.*, p. 264.
- (59) Alfonso de Toro, « Nicole Brossard et Abdelkebir Khatibi : Corps-Ecriture ou écrire comme la circulation infinie du désir », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), *op. cit.*, pp. 59-89.
- (60) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, pp. 47-48.
- (61) *Ibid.*, p. 122.
- (62) Charles Bonn, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in Martine Mathieu (éd.), *op. cit.*, pp. 203-222.
- (63) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 132.
- (64) Georges May, *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2^{ème} édition, mise à jour, 1984, p. 52.
- (65) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise, op. cit.*, p. 108.
- (66) Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2003, (1^{ère} 1971), p. 54.
- (67) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 112.
- (68) Rotraud von Kulesa, « Langue-Corps- Identité. L'écriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djebar », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), *op. cit.*, pp. 263-273.
- (69) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 86.
- (70) *Ibid.*, p.87.
- (71) Mariama Bâ, *Une si longue lettre, roman*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979, p. 137.
- (72) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 109.
- (73) *Ibidem.*, p. 109.
- (74) *Ibid.*, p. 117.
- (75) Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 241.
- (76) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 118.
- (77) Susanne Gehrmann, *op. cit.*, p. 175.
- (78) János Riesz, « Genres autobiographiques en Afrique et en Europe-Déterminismes historiques de l'histoire d'une vie et rêve d'une autre vie », in János Riesz / Ulla Schild (éds.), *Autobiographical genres in Africa/ Genres autobiographiques en Afrique*, Berlin, Reimer, 1996, pp. 9-32, cité par Susanne Gehrmann, *op. cit.*, p. 175.
- (79) Charles Bonn, *op. cit.*, p.204.
- (٨٠) غراء مهنا، مرجع سبق ذكره ، ص 52 .
- (81) Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet, *op. cit.*, p. 435.
- (82) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 130.
- (83) Gronemann (Claudia), « Autofiction - Nouvelle autobiographie - Double autobiographie - Aventure du texte : Conception postmodernes /postcoloniales de l'autobiographie dans les littératures française et maghrébine », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds.), p.110.
- (84) Georges Ngaly, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p. 8.
- (85) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, p. 70.

- (86) Papa Samba Diop, *Archéologie du roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.258.
- (87) Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.24.
- (88) Susanne Gehrmann, *op. cit.*, pp. 173-195.
- (89) Jean Déjeux, « L'émergence du "je" dans la littérature maghrébine de langue française », in Charles Bonn / Jean-Louis Joubert (éd.), *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 23-29.
- (90) Pierre Brunel et Daniel-Henri Pageaux, « Avant-propos », *Revue de Littérature Comparée*, Janvier-Mars, N° spécial consacré entièrement à l'autobiographie, N°1, 2008, pp.3-5. Voir aussi à ce sujet Christiane Chaulet-Achour, « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture », in Martine Mathieu (éd.), pp. 291-308.
- (٩١) تحية عبد الناصر، "السيرة الذاتية الأفريقية: إسهام المرأة"، ألف ٢٢، ٢٠٠٣، ص ٥٨.
- (92) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaraise*, p. 132.
- (93) Document communiqué par Mambaye Diallo, cité par Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet, *op. cit.*, p. 434.
- (94) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaraise*, p. 132.
- (95) *Ibid.*, pp. 132-133.
- (96) *Ibid.*, p. 90.
- (97) Frédéric Toudoire-Surlapierre, « Commencer à la fin », *Revue de Littérature Comparée*, Janvier-Mars, N° spécial consacré entièrement à l'autobiographie, N°1, 2008, p. 124.
- (98) *De Tilène au Plateau, une enfance dakaraise*, pp. 11-133.
- (99) Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, p. 56.

Bibliographie

I. Corpus

- **Niang Diallo (Nafissatou)**, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, Dakar-Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1984.

II- Études, monographies, ouvrages et articles relatifs à la littérature africaine

- **Bâ (Mariama)**, *Une si longue lettre, roman*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979.
- **Benga (Sokhna)**, *De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, en ligne : <http://sokhna-beng.over-blog.com/rss>.
- **Cazenave (Odile)**, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- **Diop (Papa Samba)**, *Archéologie du roman sénégalais*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- **Ndiaye (Christiane)**, (dir.), *Introduction aux littératures francophones*, Les presses de l'Université de Montréal, 2004.
- **Ndiaye (Mame Comba)**, *Mariama Bâ ou les allées d'un destin*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 2007.
- **Ngal (Georges)**, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- **Ormerod (Beverley) et Volet (Jean-Marie)**, *Romancières africaines d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- **Ormerod (Beverley) et Volet (Jean-Marie)**, « Écrits autobiographiques et engagement: le cas des Africaines d'expression française », *The French Review*, Vol. 69, N°3, February, 1996, pp. 426-444.

III- Études, ouvrages et articles relatifs à l'autobiographie et à la critique littéraire

- **Beauvoir (Simone de)**, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Paris, Gallimard, Livre de poche, 1966.
- **Bonn (Charles)**, « L'autobiographie maghrébine et immigrée entre émergence et maturité littéraire, ou l'énigme de la reconnaissance », in Martine Mathieu (éd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 203-222.

- **Brunel (Pierre)** et **(Pageaux) Daniel-Henri**, « Avant-propos », *Revue de Littérature Comparée*, Janvier-Mars, N° spécial consacré entièrement à l'autobiographie, N°1, 2008, pp. 3-5.
- **Chalet-Achour (Christiane)**, « Autobiographies d'Algériennes sur l'autre rive : se définir entre mémoire et rupture », in Martine Mathieu (éd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, Actes du Colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 291-308.
- **Déjeux (Jean)**, « L'émergence du "je" dans la littérature maghrébine de langue française », in Charles Bonn / Jean-Louis Joubert (éd.), *Autobiographies et récits de vie en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1991, pp. 23-29.
- —————, « Au Maghreb, la langue française "Langue natale du je" », in Martine Mathieu (éd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie, Actes du Colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994*, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 181-193.
- **Gehrmann (Susanne)**, « Constructions postcoloniales du Moi et du Nous en Afrique : l'exemple de la série autobiographique de Ken Bugul », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 173-195.
- **Genette (Gérard)**, *Seuils*, Paris, Gallimard, 1987.
- **Gronemann (Claudia)**, « Autofiction-Nouvelle Autobiographie-Double Autobiographie-Aventure du texte : Conceptions postmodernes /postcoloniales de l'autobiographie dans les littératures française et maghrébine », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 103-123.
- **Giuliani (Mathias)**, « L'amour et l'imagination chez Walter Benjamin : lecture rétrospective d'Enfance berlinoise vers mil neuf cent », *Revue de Littérature Comparée*, Janvier-Mars, N° spécial consacré entièrement à l'autobiographie, N°1, 2008, p.79-94.
- **(Julien) Anne-Yvonne et autres**, *L'écriture de soi*, Paris, Editions Belin, 1996.
- **Kulessa (Rotraud von)**, « Langue-Corps- Identité. L'écriture autobiographique dans l'œuvre d'Assia Djébar », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 263-273.

- **Lejeune (Philippe)**, *L'autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2003, (1^{ère} 1971).
- —————, *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. Du Seuil, nouvelle édition augmentée, 1996, (1^{ère} édition 1975).
- —————, *Les brouillons de soi*, Paris, éd. Du Seuil, (coll. Poétique), 1998.
- **Lesot (Adeline)**, *L'autobiographie de Montaigne à Nathalie Sarraute*, Paris, Hatier, 1988.
- **Maillard (Michel)**, *L'autobiographie et la biographie*, Paris, Nathan, 2001.
- **Mathieu (Martine)**, « L'autobiographie et le merveilleux », in Martine Mathieu (éd.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Actes du Colloque de Bordeaux 21, 22 et 23 mai 1994, Paris, L'Harmattan, 1996, pp. 111-120.
- **May (Georges)**, *L'autobiographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2^{ème} édition, mise à jour, 1984, (1^{ère} éd. 1979).
- **Moster-Eichberger (Monika)**, « L'invention d'une identité : *L'Occidentaliste* de Hani Hammoud », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 139-153.
- **Ricoeur (Paul)**, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, notamment les études V: "L'identité personnelle et l'identité narrative" et VI: "Le soi et l'identité narrative".
- **Toro (Alfonso de)**, « Nicole Brossard et Abdelkebir Khatibi : Corps-Ecriture ou écrire comme la circulation infinie du désir », in Susanne Gehrmann et Claudia Gronemann (éds), Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 59-89.
- **Toudoire-Surlapierre (Frédéric)**, « Commencer à la fin », *Revue de Littérature Comparée*, Janvier-Mars, N° spécial consacré entièrement à l'autobiographie, N°1, 2008, pp. 117-130.

مراجع باللغة العربية:

- مجلة ألف، العدد ٢٢، من إصدارات الجامعة الأمريكية في مصر، سنة ٢٠٠٢.
- - تحية عبد الناصر، " السيرة الذاتية الأفريقية : إسهام المرأة " ، ص ٥٨-٧٥.
- - غراء مهنا، " السيرة الذاتية في صيغة المونث " ، ص ٤٤-٥٧.

