
Variation sur le discours féminin dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi

Marc Édouard Powell
University of Western Ontario

INTRODUCTION

Les Sept solitudes de Lorsa Lopez (1985)³⁷ de Sony Labou Tansi³⁸, est un des romans les plus influents de la littérature francophone en Afrique au sud du Sahara. Au vu et au su de toute la communauté de la Côte, Lorsa Lopez tue sa femme, Estina Benta, dans un accès de rage. Ainsi se profile l'intrigue de ce roman dont les formes et le style de la langue le font participer au renouveau esthétique de ce champ littéraire tel qu'entamé au tournant des années 1970. Pourquoi donc Lorsa Lopez tue-t-il son épouse ? Pour adultère. Bien que ce meurtre se soit produit sous les yeux de tout le monde, personne n'intervient et personne n'exprime de protestation ; personne, en somme, ne fait rien. Plus encore, c'est le retard de la police de Nsanga Norda, la nouvelle capitale³⁹, qui ne vient reconnaître ce crime qu'après un retard de 46 ans. Estina Bronzario, figure centrale du roman et figure de résistance qui lutte pour l'honneur de la personne, prend sur elle de proscrire le retour de l'injustice.

³⁷ Désormais indiqué *Solitudes* dans les extraits cités, suivi de la page.

³⁸ Né « Marcel Sony » à Kwanza en 1947 et mort à Brazzaville en 1995. Poète, romancier, dramaturge et professeur (d'anglais et de français), il a écrit une douzaine de pièces de théâtre et six romans.

³⁹ Dans le roman, il s'agit de deux capitales dans un seul pays : Valancia (l'ancienne) et Nsanga Norda (la nouvelle).

Publié pour la première fois en 1985, ce tour de force – dont la trame se fonde sur un événement authentique de la vie de l’auteur⁴⁰ – met en lumière l’opposition entre la pensée occidentale (et son échec dans une communauté postcoloniale), et le contre-discours que propose l’écrivain pour lui répondre en sa qualité d’idéologie totalisante. Il s’agit, dans la réflexion proposée ici, d’analyser les modalités de la résistance ainsi posée dans le roman par le biais du contre-discours idéologique qui informe sa pertinence discursive. Après une présentation sommaire des définitions de la « résistance », du « discours idéologique » et du « *contre*-discours idéologique » dans la perspective de la théorie postcoloniale, l’analyse portera sur la logique des « discours » mis en place par l’écrivain dans ce texte, qu’il s’agisse du discours *féministe* ou du discours *masculin*. C’est alors qu’il sera possible d’évaluer le *contre*-discours idéologique par lequel le texte répond au discours idéologique colonial, notamment à travers la parodie du discours féministe supplanté par un discours plutôt *féminin* institué en structure axiologique d’intelligibilité du roman.

RÉSISTANCE, DISCOURS IDÉOLOGIQUE ET *CONTRE*-DISCOURS IDÉOLOGIQUE

Pour *Le Grand corpus des dictionnaires de langue française*, l’acte de « résister » signifie « Faire tête. Empêcher que quelque chose ne s’exécute. S’opposer avec résolution ». Ainsi, dans la perspective postcoloniale, le sujet postcolonial résiste contre le pouvoir qui l’opprime; aussi, pour Homi K. Bhaba, la résistance :

is not necessarily an oppositional act of political intention, nor is it the simple negation or exclusion of the ‘content’ of another culture, as a difference once perceived. It is the effect of an ambivalence produced within the rules of recognition of dominating discourses as they articulate the signs of cultural difference and reimplicate them [...]. (1994 : 110)

La résistance, ici, est donc le désaccord sur la version particulière de la réalité présentée par une idéologie donnée. En cela, elle devient une opposition, une contestation des mécanismes de l’idéologie. Pour sa part, si la culture, qui n’est pas synonyme d’idéologie, sert à former une identité, des qualités ou des caractères distinctifs d’un groupe ou de l’individu, cette identité est la résultante, pour l’individu, d’une

⁴⁰ La vue d’un corps entouré par une foule de gens, à proximité du lieu de travail de sa femme (l’hôpital de Brazzaville).

éducation qui lui permet de vivre dans son environnement. Autrement dit, l'acte de vivre inclut également la « gestion » de la réalité, la culture participant du « modelage » de cette « gestion ». Si l'idéologie vise elle aussi à « gérer » la réalité et sert de fondement au pouvoir et à ses structures, Ania Loomba en propose une définition qui fait réfléchir :

Ideology does not, as is often assumed, refer to political ideas alone. It includes all our 'mental frameworks', our beliefs, concepts, and ways of expressing our relationship to the world. It is one of the most complex and elusive terms in social thought, and the object of continuing debates. (2000 : 25)

À la différence de la culture qui s'inscrit dans le cadre du bien collectif comme finalité à partir de l'intégrité de l'individu, base de constitution du collectif, l'idéologie participe dès lors de la logique du pouvoir particulier, son acception d'usage, mais telle qu'elle cherche à investir le champ « naturel » de la culture. L'idéologie est donc un fait englobant qui concerne plus que des idées politiques. C'est en cela qu'elle constitue, comme l'indique T. Guilbert, « un discours qui *dissimule un sacré constitutif*, le pouvoir, et qui *se légitime* par l'énonciation *rationnelle* d'un *sacré montré* (la Source, le Vrai, la Rationalité, Dieu, la démocratie, la Nation, etc.) » ; et, pour T. Guilbert également, « La rationalité du discours idéologique est une rationalité apparente, une *rationalité interne* au discours » (2007 : 96). À cet effet, ajoutera T. Guilbert, le discours idéologique est un discours qui « se fonde par lui même et tente d'investir tous les domaines de la société » (2007 : 104) ; un discours qui, en somme, vise à constituer son propre topos. Dans le contexte colonial et postcolonial, le discours idéologique est, par son essence, un discours qui se veut *dominant* et dont le but est de *s'imposer* à un groupe ou à la société par le biais de la diffusion des idées sur lesquelles il repose. C'est dans ce sens que le discours idéologique n'accepte aucun autre discours susceptible de le contester.

Vu que le discours idéologique est un discours de domination, c'est-à-dire hégémonique, dans la mesure où il vise à s'imposer à un groupe ou à une société, le « *contre-discours idéologique* » constitue la façon dont le groupe ou la société, ou l'individu, lui répond, ou lui « résiste ». Dans *Discourse and Counter-Discourse : The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century*, Richard Terdiman rappelle notamment que : « a counter-discourse is counter-discourse because it presupposes the hegemony of its Other » (1985 : 185). Autrement dit, s'il existe une rupture entre le discours dominant et le

contre-discours, c'est parce que ce dernier se définit toujours en opposition au premier.

LE « DISCOURS IDÉOLOGIQUE » DANS *LES SEPT SOLITUDES DE LORSA LOPEZ*

C'est à travers les configurations d'un discours féministe « occidental » et d'un discours « masculin » qu'il est possible de circonscrire l'inscription du discours idéologique colonial dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Dans le roman, en effet, le discours idéologique colonial est mis en relation avec un discours féministe associé au monde occidental. Après l'assassinat d'Estina Benta par son mari, Estina Bronzario, encore appelée la « femme de bronze, la dure des dures » (*Solitudes*, 37), lutte tout au long du roman pour l'honneur de la personne. C'est dans ce but qu'elle regroupe autour d'elle d'autres femmes :

[...] Estina Bronzario appela dans sa chambre toutes celles qu'elle nommait son état-major : Fartamio Andra, Marthalla, Anna Maria, Nelanda, Sonia O. Almeida, Fartamio Andra do Nguélo Ndalo et moi. Une place était vide : celle d'Estina Benta. A la place vide, Estina Bronzario avait allumé un immense cierge rouge dont la flamme pourpre dansait une étrange immobilité. – Le temps d'Estina Benta est venu, dit-elle. (*Solitudes*, 38)

Bronzario et son entourage s'organisent afin de provoquer une révolution contre les hommes, une révolution qui au premier coup, semble féministe.

Si, dans *Politiques des sexes*, œuvre qui discute des diverses tendances du féminisme, Sylviane Agacinski définit le féminisme dans les termes de la « logique du *Deuxième sexe* », c'est-à-dire d'« une dénégation de l'identité sexuelle, reléguée dans l'ordre de la contingence, au profit d'un idéal d'identité universelle où la différence s'effacerait » (1998 : 59), Estina Bronzario veut que les différences entre les sexes s'effacent ; la révolution qu'elle induit à cet effet vise à mettre en valeur la position de la femme par rapport à l'homme. Elle imposera dès lors des lois radicales, à l'exemple de la grève « érotique » dans le roman :

Fartamio Andra fixa à treize lunes le temps pendant lequel toutes allaient se passer d'ouvrir leurs pagnes à un homme. Tant pis pour l'imbécile qui allait s'amuser à fouler aux pieds cette décision de la majorité : elle allait en attraper les menstruations continues ou le mal de Nsanga-Norda. Cette piaillerie fit sourire les hommes, mais sachant qu'Estina Bronzario

n'arrêterait pas d'être Estina Bronzario, il convenait de se préparer et de compter avec cette abstinence forcée. (*Solitudes*, 44)

Estina Bronzario impose donc une abstinence complète aux femmes, dans les termes du discours féministe qui dénonce l'image de la femme comme objet à la disposition sexuelle de l'homme. Elle prolonge cette grève après l'arrivée de Sarngata Nola, chef d'une troupe de théâtre qui compte cinquante-neuf belles et séduisantes danseuses, toutes avec qui Nola est cependant en relation matrimoniale. Bronzario exige naturellement du nouvel arrivant, son protagoniste en somme dans la lutte pour la dignité de la personne et de la femme en particulier, qu'il libère les femmes de sa troupe :

[...] tu as des femmes que tu trimbales partout comme du bien de consommation. Tu les emploies comme des ustensiles domestiques. A

Valancia nous n'avons jamais accepté une énormité pareille. (*Solitudes*, 65)

Plutôt que de les libérer, il met l'accent sur le libre arbitre qui caractérise leur démarche, comme l'indique la narratrice principale dans le roman : « [Il triple] le salaire de ses danseuses contre le port d'un tee-shirt d'un beau rose, sur lequel était imprimée cette honte : « J'appartiens à S. N. » (*Solitudes*, 66). Conformément à la logique antagonique du discours féministe dans sa variante « radicale », Bronzario décide d'intensifier la grève érotique et de subordonner sa cessation seulement à la libération des femmes de Sarngata Nola :

[...] la grève d'Estina Bronzario battait son plein. Les femmes avaient subordonné son arrêt, et ce de manière sans appel, à la libération des concubines de Sarngata Nola. « Ce bordel où l'on a perdu le loisir de fabriquer son gosse ! » Les hommes rageaient, piaillaient, piaulaient sans arrêt et allaient par files compactes à la messe du dimanche demander, tous cierges allumés, que Dieu eût pitié et qu'il rappelât en son saint paradis la punaise puante du nom d'Estina Bronzario. (*Solitudes*, 76-77)

Tout compte fait, cette grève, pour l'écrivain, est une manifestation du féminisme importé de l'Occident, et constitue de ce point de vue un discours idéologique ; elle échouera dans le même roman où l'écrivain institue la femme dans son agentivité, que ce soit dans la responsabilité narrative du récit ou dans le rôle central confié aux femmes dans le texte, à commencer par Estina Bronzario, pour l'infirmité de l'héritage du fait colonial dans l'espace mis en écriture. Il faut rappeler que le féminisme, aux lendemains des indépendances en Afrique, était en vogue, mais que les idées sur lesquelles repose ce féminisme sont essentiellement inspirées de la conception occidentale de l'individu. C'est ainsi que la problématique juridique du mariage, dans

la question du patronyme à adopter par l'un ou l'autre des « époux », constituera un autre exemple du discours féministe posé et infirmé dans le roman.

Dans sa grève, Estina Bronzario institue en effet que les femmes ne prennent plus le nom de leur mari lors du mariage, dans les termes présuppositionnels de l'égalité des sexes. L'écriture y répond par la déconstruction même du principe du patronyme pour l'un des personnages essentiels du roman, Estina Benta, dont le nom ne provient ni de son mariage, ni de son ascendance familiale :

En fait, Estina Benta n'était pas le vrai nom de la défunte. Elle l'avait gagné lors d'un concours de danse organisé à Nsanga-Norda par les autorités, parce que tout au long de sa prestation le chef des autorités n'avait cessé d'exclamer les bras au ciel : « Benta Estina », ce qui signifie chair de rêve ou chair de fête. Elle détestait ce nom que la populace avait dû lui clouer de toute force pour railler les autorités. Et comme le peuple ne sait pas oublier, le nom était resté [...] Mais personne ne se souvenait du nom de jeune fille de la défunte. Les uns pensaient qu'elle s'appelait Larmanta Fandra do Mboudi Nisa. D'autres lui donnaient le nom Larmantès Salvio. D'autres encore celui de Nersandio. Malgré la nausée qu'inspiraient ses origines, nous appelâmes la place du nom d'Estina Benta ». (*Solitudes*, 42-43)

Ici, dans la posture discursive privilégiée dans le roman, c'est toute la validité du principe de la nomination de l'individu dans les termes de la trivialisatation de la dignité personnelle caractéristique de l'ordre colonial et de son héritage postcolonial représenté par le pouvoir politique antinomique de Nsanga Norda dans le roman, qui est mise en question. Ici, également pour l'écrivain, une autre décision d'Estina Bronzario dans les termes de sa grève féministe, constitue une impasse idéologique : le renversement des termes juridiques du mariage occidental. Pour la narratrice principale du récit : « L'autre décision prise par les femmes d'Estina Bronzario était non moins contraignante : Les femmes qui se marieraient à Valancia donneraient leur nom à leurs hommes ». (*Solitudes*, 44)

La troisième et dernière manifestation du discours colonial à relever dans le roman, est constituée du clin d'œil historique de l'écrivain sur les avatars de la colonisation en termes des cultures qui lui pré-existent dans l'espace de référence du roman. Ici, c'est dans l'inscription de P« Angola » dans la matérialité du texte que se manifeste ce clin d'œil. Tout au long du roman, se sent en effet cette présence forte de l'Angola, pays du sud-ouest de l'Afrique, ancienne colonie

portugaise et membre de la CPLP⁴¹. L'Angola et les deux Congo actuels, anciennes colonies française et belge et cadres de référence présuppositionnelle du roman, formaient le Royaume du Kongo avant l'histoire coloniale. Ce lien historique justifie ainsi les noms à consonance lusophone (portugaise) inscrits dans l'écriture de Sony Labou Tansi, comme en fait état Laté Lawson-Hellu dans son article, « Les frontières de Sony Labou Tansi, écrivain "Kongo" » (2003) :

En effet, nombre de toponymes (Nsanga-Norda, dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Hondo-Norte, Valzara, dans *Les Yeux du Volcan*, ou Hondo-Noote, dans *Le Commencement des douleurs*, pour ne citer que ceux-là), de noms de personnages (Lopez, Estina Bronzario, Nertez Coma ou autre Andra Do Nguélo Ndalo, dans *Les Sept Solitudes*), etc., sont porteurs d'une consonance longtemps identifiée à l'espagnol, hispanophone donc. Cela a permis de conclure, entre autre, à la parenté entre l'écrivain et Gabriel Garcia Marquez. [Tchivela, 1988 : 30] Le rapprochement est possible ; il l'est davantage avec le portugais voisin, donnant ainsi une consonance lusophone aux toponymes et noms de personnages dans les romans de l'écrivain. [...] Par la consonance lusophone, notamment, s'entend aussi l'Angola voisin du Congo natal de l'écrivain. (2003 : 88)

De fait, un grand nombre de noms de personnages et de toponymes avec une telle consonance lusophone se présente dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, tout comme dans les autres romans de l'écrivain. Pour Lawson-Hellu : « A la question donc du choix quasi obsessionnel de la consonance « angolo-portugaise » dans le plurilinguisme des textes sony labou tansiens, c'est par le biais historique qu'il faut répondre [...] » (2003 : 89). Un tel retour symbolique, dans le roman, à cet espace précolonial devenu une somme d'entités politiques distinctes du fait de la colonisation, constitue pour la pertinence discursive du roman, l'infirmité du discours colonial fondé sur le principe de la frontière-limite intangible. En cela se comprend aussi le contre-discours de l'écrivain, aux lendemains des indépendances sur le continent africain où l'on s'évertue à consolider les États-nations postcoloniaux issus du fait colonial.

L'infirmité de la question des frontières telle qu'elle apparaît ici, dans les termes de l'histoire coloniale, est à l'image de celle du discours féministe dont traite l'écrivain sous le mode de la parodie. La grève des femmes d'Estina Bronzario en a donné la mesure. C'est donc à l'encontre de ce discours colonial et de son fondement idéologique que se comprend l'alternative du discours « féminin » proposé par le texte en

⁴¹ Communauté des Pays de Langue Portugaise (CPLP).

conformité avec ce qu'il conviendrait d'appeler le retour aux fondements culturels précoloniaux de la société post-coloniale mise en scène dans le roman. C'est dans ce sens que prend toute sa rigueur l'association entre l'ascendance familiale d'Estina Bronzario, descendante de la « lignée des Fondateurs », et sa résistance contre l'arbitraire du pouvoir politique post-colonial dans le roman.

LES TERMES DU « CONTRE-DISOURS IDÉOLOGIQUE » DANS *LES SEPT SOLITUDES DE LORSA LOPEZ*

Dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, la réponse au féminisme se trouve en effet dans la *faillite* de la grève, où les limites individuelles de cette grève, que ce soit pour les femmes ou pour les hommes, constituent les propres limites épistémiques du discours féministe, tel qu'envisagé dans le roman. C'est au nom du libre-arbitre de l'individu que l'écriture pose cette limite épistémique du discours idéologique. Ainsi de la « capitulation » ci-après d'Estina Bronzario :

– Je t'en prie Estina Bronzario, lève la grève. Je me fais vieux : il faut bien que je laisse un bouton sur cette foutue terre. Et comme ils vont te tuer, si tu ne lèves pas ta grève... – La grève est finie, murmura Estina Bronzario, et toute la Côte explosa dans un grand cri d'euphorie qu'on entendit à Nsanga-Norda [...]. Nous vîmes arriver de partout des hommes, bouteilles d'eau-de-fer à la main, qui se passaient la cuite pour fêter la fin de grève. Ils lançaient leurs tricornes en l'air, déchiraient leur étole, en confinaient les morceaux à la rose des vents, dansaient, buvaient à la même bouteille, faisaient exploser des pétards, se jetaient dans la Rouvière Verda tout vêtus et tout chaussés, se vautraient comme des porcs dans le sable et la boue. (*Solitudes*, 112)

Si la grève du sexe échoue, et si la « femme de bronze » la lève avant la libération des épouses de Sarngata Nola et avant l'arrivée de la police de Nsanga-Norda, ce n'est pas seulement parce que Sony Labou Tansi veut montrer que le modèle occidental peut échouer en Afrique, mais parce que c'est un modèle fondé autant sur la coercition – politique, légale ou symbolique – caractéristique du principe du pouvoir, que sur la valorisation du « masculin » au détriment de la femme, son discours « masculin » d'intelligibilité. La colonisation a visé à imposer un modèle de société qui ne tient pas compte du libre-arbitre de l'individu, et particulièrement de la femme. La question juridique du mariage et du patronyme en est un exemple, tout comme celle des frontières politiques qui outrepassent les réalités historiques sur le terrain. Dans la

problématique du statut de la femme, il en est de même dans sa prise en charge théorique par le discours féministe. L'alternative de l'écrivain remet ici la femme dans son agentivité de *femme*, de *mère* et d'*épouse*, comme en témoignent les voix narratives féminines ou l'importance des acteurs féminins d'envergure dans le roman. Si Estina Bronzario a dû abandonner l'expérience occidentale de la grève féministe, c'est par sa résistance au fait politique historique que se comprend par ailleurs tout l'intérêt sémiotique du roman, et si c'est sa petite-fille, universitaire de surcroît, qui fournit la voix narrative principale du roman, c'est dans les termes de ce discours « féminin » que se comprend le contre-discours de l'écrivain face à l'idéologie coloniale reconduite dans la post-colonie.

C'est dans ces mêmes termes que se comprend, enfin, le symbolisme du personnage énigmatique de Sarngata Nola dans le roman. De prime abord, ce « concubin » de cinquante-neuf femmes et ex-résident de Nsanga-Norda, ville antinomique de l'Honneur, semble être l'incarnation vivante du discours « masculin » totalisant, en même temps qu'il semble s'opposer à la figure résistante d'Estina Bronzario. À la fin du roman, cependant, c'est bien lui qui immortalise la lutte d'Estina Bronzario par la Citadelle qu'il fait construire à son intention et à sa mémoire, et qui porte le discours « féminin » de l'écrivain. Quand Bronzario lui demande de « libérer » ses femmes, il répond en effet qu'elles étaient déjà, et seront pour toujours, libres :

Arrêtez d'être conne, Estina Bronzario. Mes femmes sont libres : demandez-moi leur histoire avant de pisser sur ma gueule. J'ai toujours mis au monde ceux que même l'histoire aurait eu peur d'inventer. Tu connais Valtano. Tu connais Nsanga-Norda. Tu connais les Sept Solitudes, rue de Nesa. C'est là que je les ai arrachées à la vérole, à la disette et à la vend l'eau de sa poupe, j'ai horreur des femmes qui baisent pour le pognon... Je leur ai montré comment faire de sa poupe une cathédrale, un haut lieu sacré, le sommet du ciel et de la terre. Non, Estina Bronzario, le vagin n'est pas une boîte de Coca-Cola ni un morceau de viande hachée : c'est le chemin de la liberté des peuples, dans l'honneur et la dignité. Non, Estina Bronzario, le vagin n'est pas un essuie-flotte, ce n'est pas un chasse-mouches, ce n'est pas un alcool : c'est la volonté de Dieu en chair et en eau. Voilà ce que j'ai appris à mes femmes. Elles vendaient la pisse et la vérole ; c'étaient des purs-culs, des rien-que-culs, je les ai sorties de la foutaise de jupons, leur ai donné un cœur, une âme, un sens. Aujourd'hui et grâce à moi, elles savent que le sexe n'est pas un engin de panique, ni une balançoire, ni un lance-flotte, mais bien notre troisième œil. (*Solitudes*, 67-68)

POUR CONCLURE

Comment répondre au discours idéologique colonial, c'est-à-dire, par exemple, à son discours « masculin » qui nie à l'Autre toute identité ? Pour Sony Labou Tansi, il s'est agi de retourner à la valeur cardinale de l'individu et de son libre-arbitre, tant pour l'individu-femme que pour l'individu-homme. C'est ce respect de l'individu qui infirme les conditions du pouvoir dans ses diverses manifestations comme dans l'exemple du discours colonial.

Ouvrages cités

- AGACINSKI, Sylviane. *Politiques des sexes*. Paris : Seuil, 1998.
- BHABHA, Homi K.. *The Location of Culture*. London : Routledge, 1994.
- GUILBERT, Thierry. *Le discours idéologique ou La force de l'évidence*. Paris : Harmattan, 2007.
- LAWSON-HELLU, Laté. « Les frontières de Sony Labou Tansi, écrivain “Kongo” », dans Nathalie MARTINIÈRE et Sophie LE MÉNAHÈZE, *Écrire la frontière*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2003. 71-92.
- GARNIER ÉDITEUR. *Le Grand Corpus des Dictionnaires de Langue Française*. www.classiques-garnier.com. Consulté le 17 décembre 2010.
- LOOMBA, Ania. *Colonialism/Postcolonialism*. London : Routledge, 2000 (c1998).
- SONY, Labou Tansi. *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*. Paris : Seuil, 1985.
- TCHIVÉLA, Tchichellé. « Une parenté outre-atlantique ». *Notre Librairie*, n^{os} 92-93, 1988. 30-34.
- TERDIMAN, Richard, *Discourse and Counter-Discourse : The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century*. Ithaca : Cornell University Press, 1985.