



HAL
open science

La littérature féminine camerounaise : confrontation avec l'altérité

Valdess Momené Mbom

► **To cite this version:**

Valdess Momené Mbom. La littérature féminine camerounaise : confrontation avec l'altérité. Litté-
ratures. Université de Lorraine, 2023. Français. NNT : 2023LORR0088 . tel-04300407

HAL Id: tel-04300407

<https://theses.hal.science/tel-04300407>

Submitted on 22 Nov 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**

**BIBLIOTHÈQUES
UNIVERSITAIRES**

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact bibliothèque : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr
(Cette adresse ne permet pas de contacter les auteurs)

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>



**UNIVERSITÉ
DE LORRAINE**

**HUMANITÉS
NOUVELLES**



Thèse

Présentée et soutenue publiquement pour l'obtention du titre de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE LORRAINE

Mention : Langues, littératures et civilisations

par **Valdess MOMENÉ MBOM**

Sous la direction de Madame Sylvie CAMET

LA LITTÉRATURE FÉMININE CAMEROUNAISE : CONFRONTATION AVEC L'ALTÉRITÉ

9 juin 2023

Membres du jury :

Directrice de thèse :	Madame Sylvie CAMET	Professeure émérite de littérature comparée, Université de Lorraine, Nancy
Présidente du jury :	Madame Mounira CHATTI	Professeure de littérature française et francophone, Université Bordeaux-Montaigne, Pessac
Rapporteurs :	Madame Sylvie DUCAS	Professeure de littérature française, Université Paris-Est Créteil, Paris
	Monsieur Désiré ATANGANA	Professeur de littérature comparée, Université de Yaoundé I, Yaoundé

S'il est vrai que la mort emporte loin de nous les êtres tant aimés, il en demeure que le souvenir ne peut être oblitéré. À la mémoire de mon père,
Moïse NGUIMATIO.

REMERCIEMENTS

Le chemin a été long. Il y a eu des pertes, des larmes, mais aussi de grandes joies. Ces joies qui viennent des personnes qui autour de nous, nous guident, nous conseillent, nous épaulent quand la difficulté est intense. Par ces écrits je veux dire merci :

Au Professeure Sylvie Camet, qui a accepté de diriger cette thèse de doctorat. Merci pour ses lectures et ses multiples remarques et suggestions.

Je remercie du fond du cœur ma mère, celle qui m'a toujours encouragée à aller le plus loin possible dans mes études.

Ma reconnaissance va également à l'endroit de ma Jumelle qui a toujours été là pour moi. Ma partenaire de joie et de souffrances.

Je tiens à dire merci à mon époux Samuel Élamé pour le soutien qu'il m'a apporté. Merci pour sa présence et ses conseils

Je remercie également le couple Serge et Murielle Tadouze qui m'ont adoptée comme leur fille. Merci pour leur amour.

Toute ma gratitude à mes beaux-parents Henri Roger Élamé, Florence Élamé pour leur soutien.

Je tiens également à remercier ma fidèle amie Éliane. Une amitié si forte et si précieuse qui toujours m'a fait du bien.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
1. Présentation de la thèse	9
2. Un regard sur l’histoire de la littérature féminine camerounaise	11
3. Le corpus.....	16
4. Les considérations théoriques.....	22
5. Organisation de la thèse	24
PARTIE 1 : LA REPRÉSENTATION DU PERSONNAGE FÉMININ CHEZ L’ÉCRIVAIN CAMEROUNAIS INDIGÈNE ET CHEZ L’ÉCRIVAIN CAMEROUNAIS EN EXIL	26
I. La représentation du personnage féminin chez l’écrivain camerounais qui écrit sur le territoire national.....	27
Introduction.....	27
1. Femme, être sans possession.....	28
1.1- La dépossession féminine du territoire	28
1.2- La dépossession féminine de ses enfants	33
2. Femmes sujets de l’intérieur.....	37
2.1- L’espace territorial.....	38
2.2- L’espace domestique.....	46
2.3- L’espace intellectuel	50
2.4- La pauvreté financière du personnage féminin	56
3. L’enfance volée	60
3.1- Les grossesses précoces	60
3.2- L’inceste.....	66
Conclusion	82
II. La représentation du personnage féminin chez l’écrivain camerounais en exil.....	83
Introduction.....	83

1. Le pouvoir financier, la conquête du territoire et la révolution des libertés féminines	84
1.1- Le pouvoir financier à la femme.....	84
1.2- Le territoire aux femmes	96
2. Réinventer les postures féminines	99
2.1- Le corps féminin libéré de la prison spatiale.....	99
2.2- Le pouvoir de décision à la femme	103
2.3- La parole conquise par la femme.....	111
2.4- La conquête du corps féminin par le vêtement et la notion de séduction	121
Conclusion	125
PARTIE 2 : LA POÉTIQUE DE LA RÉVOLTE CHEZ L'ÉCRIVAINNE CAMEROUNAISE INDIGÈNE ET CHEZ L'ÉCRIVAINNE CAMEROUNAISE EN EXIL	126
Introduction	127
I. La poétique de la révolte chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance	129
1. L'écriture de la fracture	129
1.1- La décolonisation mentale féminine dans <i>8clos</i> , <i>Vies de femmes</i> et <i>La mémoire amputée</i>	129
1.2- La folie comme territoire de transgression dans <i>Sous la cendre le feu</i>	136
2. La révolte à travers le corps	139
2.1- De corps féminin martyrisé à corps féminin bourreau chez Djhamidi Bond.....	140
2.2- La révolte contre la mère chez Djhamidi Bond.....	145
2.3- Le corps féminin et le refus dans <i>La mémoire amputée</i> de Were Were Liking	148
2.4- La parole comme moyen de libération dans <i>Sous la cendre le feu</i>	152
3. Résilience, masculinité	156
3.1- La résilience comme expression ultime de la force du personnage féminin.....	156
3.2- Repenser la masculinité comme une poétique de la révolte dans l'écriture féminine .	163

4. L'écriture de l'intimité au cœur de la poétique de la révolte féminine	174
4.1- Le récit de soi au féminin : l'autobiographie chez Were Were Liking.....	175
4.2- La confiance dans <i>Vies de femmes</i> et <i>Sous la cendre le feu</i>	177
4.3- S'écrire dans ses émotions	179
4.4- S'écrire pour s'aimer.....	181
Conclusion	183
II. La poétique de la révolte chez l'écrivaine camerounaise en exil	184
Introduction.....	184
1. Les formes de transgressions sexuelles féminines dans le corpus de l'écrivaine camerounaise en exil	187
1.1- La question de l'infidélité féminine dans <i>Maman a un amant</i> de Calixthe Beyala.....	187
1.2- La polyandrie dans l'écriture beyalienne	200
1.3- La représentation de l'acte et du plaisir sexuels au féminin	204
2. La sexualité marginale	221
2.1- Le lesbianisme	222
2.2- Le plaisir solitaire	233
2.3- Sodomiser l'homme comme un moyen de s'affranchir de sa domination dans <i>Crépuscule du tourment</i>	237
3. Se réapproprier son utérus.....	241
Conclusion	244
PARTIE 3 : ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE APPROCHE ET DE NOUVELLES THÉMATIQUES DANS LES ÉCRITS-FEMMES CAMEROUNAIS	245
Introduction.....	246
I. Émergence d'une nouvelle approche en exil.....	247
1. Écrire le corps afro-féminin avec plus de liberté.....	247
2. Accès à de nouveaux outils de connaissance et les nouvelles rencontres au cœur de la renaissance de la femme subsaharienne en exil.....	255
II. Émergence de nouvelles thématiques	255

1. L'exil comme lieu de réflexion sur l'identité culturelle et historique	257
2. L'exil : un territoire propice à la réécriture de l'histoire.....	266
3. Faire revivre à travers l'écriture les héroïnes africaines absentes dans le récit de l'histoire	272
4. L'exil comme lieu de réflexion sur la couleur de peau.....	278
III. Se réinventer à partir de la langue de l'autre	284
1. La question du métissage linguistique	284
2. Le rapport à la langue	294
Conclusion	299
CONCLUSION GÉNÉRALE	301
BIBLIOGRAPHIE	308
I- Littérature et féminisme	312
II- Littérature et postcolonialisme	323
III- Autres ouvrages théoriques	331
ANNEXES	337
Résumé de la thèse.....	338
Biographie des écrivaines	339

INTRODUCTION GÉNÉRALE

« Je saisis ma plume, avec cette plume lourde de toutes mes impuissances je trace le sillage de mon rêve j'écris. Et même si c'est dérisoire, j'écris toujours ce même rêve. Si c'est trop d'aimer, de chérir et de protéger, du moins qu'on respecte les femmes qui mettent le monde au monde¹. »

Fatou Diome

1. Présentation de la thèse

Nombreuses sont les études qui ont abordé la littérature féminine africaine de manière diachronique, ce qui est d'un très grand apport dans les études portant sur cette littérature. Cela permet de voir et de comprendre son évolution dans le temps puisque, le temps transporte des événements et chaque événement entraîne des modifications tant sur le plan politique, économique, social que littéraire. Cependant, aucune littérature, d'où qu'elle vienne, ne s'est uniquement développée à l'intérieur du pays d'origine. Que ce soit la littérature africaine, française, asiatique... il existe toujours une catégorie d'auteurs qui, à un moment donné de leur trajectoire, se sont retrouvés à imaginer le monde dans un territoire autre que celui dans lequel ils sont nés. Ceci s'explique par le fait que la question de l'exil ou de la mobilité fait partie de la vie humaine. Si l'on remonte aux textes sacrés, notamment la Bible, l'on verra que l'exil n'est pas quelque chose de nouveau. C'est le cas, en guise d'exemple, d'Abraham qui est le second homme à avoir immigré après Caïn : « *L'Éternel dit à Abram : va-t'en de ton pays, de ta patrie, et de la maison de ton père, dans le pays que je te montrerai*² ». Toutefois, dans le domaine de la littérature, l'exil qui finalement touche à toutes les sociétés va donner naissance à de nouvelles littératures qui sont non seulement marquées par les empreintes de « l'ailleurs », mais aussi par celles de « l'ici », l'ici étant considéré comme le pays d'origine. Partant de cette réflexion, l'on s'est posé la question de savoir quel peut être l'impact de l'exil sur l'émergence d'une littérature. À partir de cette interrogation, du fait de notre travail de Master portant sur La construction de l'identité féminine dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ et dans *Kamouraska* d'Anne Hébert, l'on a voulu dans cette thèse s'intéresser à la littérature féminine subsaharienne d'une manière plus vaste. Le constat qui s'est fait de prime abord est que les

¹ DIOME Fatou, Femmes d'Afrique : les géantes invisibles, conférence dirigée par Sophie Djigo, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZxnFSMgtwY&t=1366s>

² Genèse 12-1

études portant sur le rapprochement entre les textes de l'écrivaine subsaharienne en exil de ceux sur le lieu d'appartenance ne sont pas assez développées sous la plume des chercheurs en littérature africaine. Il faut dire que les thématiques telles que l'image du personnage féminin³, les violences et la révolte féminine⁴, la poétique féminine postcoloniale⁵ et bien d'autres ont conduit à la réalisation de belles thèses doctorales. Toutefois, l'on pense qu'il est aussi pertinent de confronter les deux figures d'écrivaines qui font exister la littérature féminine africaine afin de mieux questionner leur récit littéraire. Cependant, compte tenu de la vaste étendue du champ littéraire féminin africain, il est impossible d'inclure toutes les écrivaines africaines dans cette réflexion, d'où la nécessité de circonscrire cette étude autour d'une littérature spécifique. En observant la littérature féminine camerounaise, l'on s'est rendu compte que le constat émis plus haut y est tout à fait vérifiable. De manière générale, les études portant sur cette littérature se sont faites en rapprochement avec d'autres littératures, c'est le cas des thèses suivantes : La reconstruction de la mémoire au féminin : étude du rapport histoire/fiction dans les œuvres d'Assia Djebar et de Léonora Miano : une approche postcoloniale⁶, L'imaginaire biblique dans les premières œuvres de Toni Morrison et de Léonora Miano⁷, ou encore Corps-traître : la schizophrénie féminine chez les romancières francophones Calixthe Beyala, Amanda Devi et Malika Mokeddem, Étude comparée sur « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi⁸... Dans cette thèse, l'on veut proposer une nouvelle approche pour mieux découvrir la littérature féminine camerounaise. Elle consiste à rapprocher les écrits-femmes camerounais qui se développent au Cameroun de ceux qui se développent en France. La pertinence de cette confrontation réside dans le fait qu'elle va permettre d'analyser chaque figure d'écrivaine dans ce qu'elle a de singulier dans un processus d'émergence d'un discours littéraire afro-féminin. Comme on l'a déjà mentionné autrement, l'exil donne naissance aux littératures de la rencontre, celles qui se mêlent à l'autre et à sa différence pour créer des

³ Chantal Magalie Mbazoo Mvola, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, thèse de doctorat en lettres soutenue en 1999, à Cergy-Pontoise, sous la direction de Bernard Mouralis

⁴ Kamir Martinez, *Entre violence et résistance : la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans l'histoire*, thèse soutenue le 12/01/2018, à Paris Sorbonne, sous la direction de Xavier Garnier

⁵ Albert Rubera, *La poétique féminine postcoloniale dans la littérature africaine francophone*, soutenue en 2006, à Paris 13, sous la direction de Xavier Garnier

⁶ Moussavou Nyama, *La reconstruction de la mémoire au féminin : étude du rapport histoire/fiction dans les œuvres d'Assia Djebar et de Léonora Miano : une approche postcoloniale*, Thèse de doctorat en littératures comparées, sous la direction de Catherine Mazaucic. Université d'Aix-Marseille, juillet 2020, 463 p.

⁷ Ngo Mode Cécile Élisabeth, *L'imaginaire biblique dans les premières œuvres de Toni Morrison et de Léonora Miano*, Thèse de doctorat littérature, langue et civilisations, spécialité : littératures comparées sous la direction de Dominique Ranaivoson et Robert Fotsing Mangoua, Université de Lorraine, 2020

⁸ Abir Dib, *Étude comparée sur « l'écriture du corps » chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi*, sous la direction de Jean-Pierre Dubost, Université Clermont-Ferrand 2, 2015

écritures nouvelles. Toutefois, l'intérêt ne réside pas dans le fait de le dire, mais de le prouver. L'on ne peut plus aujourd'hui parler de la littérature féminine camerounaise sans considérer l'ailleurs. Des trajectoires féminines marquées par de nouvelles identités ont depuis l'indépendance rafraîchi l'univers littéraire porté par les femmes au Cameroun. Ainsi naît la nécessité de questionner d'une manière différente cette littérature au travers de la figure de l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance et de celle en exil. La combinaison de ces profils va permettre d'embrasser cette littérature dans la majorité de ses composantes, ses sensibilités et sa complexité. À cet effet, de nombreuses interrogations gravitent autour de cette réflexion. Qu'est-ce qui pourra naître d'une confrontation de deux types de voix féminines qui, bien qu'étant liées par un même pays d'origine, se différencient par les territoires d'écriture ? Quel bénéfice pourrait-on tirer d'une telle confrontation ? Y a-t-il une seule et même littérature dès l'instant où l'écriture portée par les femmes camerounaises se déplace vers un autre territoire ? Quel est l'impact de l'exil sur l'émergence de la littérature féminine camerounaise ? Et il faut tout de suite affirmer que l'ambition majeure consistera à comprendre comment l'écriture féminine camerounaise d'expression française au contact d'une autre culture, mûrit, se développe, s'enrichit, se complexifie, et est capable de prendre position et aborder toutes les problématiques que présente la société, qu'elles soient propres à la femme ou non. Avant d'évoluer vers cette étude, il nous semble important de situer cette littérature. Comment, où et quand commence-t-elle ?

2. Un regard sur l'histoire de la littérature féminine camerounaise

Quel que soit le territoire, la culture... un constat fait généralement l'unanimité lorsque l'on parle de la genèse d'une littérature ; il est celui de l'arrivée tardive ou en seconde position d'une création littéraire portée par les voix féminines. Il en est de même pour la littérature féminine camerounaise. Il faut savoir que le premier ouvrage camerounais publié date de 1930 sous la plume d'Isaac Moumé-Etia. Il s'agit d'un recueil intitulé *Fable Duala*, écrit en douala⁹ et en français. Par la suite, on verra encore plusieurs autres publications d'auteurs masculins. On peut à cet effet citer *Nnanga kon* (1932) de Jean-Louis Njemba-Medou, *Sans haine et sans amour* (1953) de Mongo Beti, *Une vie de boy* (1958) de Ferdinand Oyono... et bien d'autres. Ce n'est que vingt-huit ans après la publication d'Isaac Moumé-Etia qu'un roman camerounais au féminin voit le jour. Force est de constater que le décalage temporel entre les publications

⁹ Le douala est un dialecte parlé dans la partie Littoral du Cameroun. La ville s'appelle Douala. De ce fait, pour désigner la langue utilisée dans cette ville du Cameroun, on utilise tout simplement l'expression : « Le douala ».

des auteurs masculins et féminins au Cameroun est assez considérable. Bien qu'il soit conséquent, ce décalage n'a pas pour autant invisibilisé l'apparition d'une littérature camerounaise d'identité féminine.

L'histoire des figures féminines dans la littérature subsaharienne accorde à la femme camerounaise une place de précurseur puisqu'elle est la première africaine à s'ouvrir à l'activité littéraire. Nombreux sont ceux qui pensent que l'apparition de la femme subsaharienne dans l'espace littéraire date de l'après-colonisation. C'est d'ailleurs ce que rapporte Chantal Bonono dans l'un de ses articles¹⁰ : « *Jacques Chevrier dans son Anthologie africaine I déclare que la pionnière des écrivaines en Afrique subsaharienne est Aoua Keita avec Femme d'Afrique paru en 1975* ». Ce qui n'est pas correct. Il convient instamment de rétablir que l'apparition de la femme noire dans la scène littéraire comme écrivaine est signalée au Cameroun avec le récit *Ngonda* de Marie-Claire Matip publié en 1958. Le verbe littéraire donné par cette dernière est repris également par la camerounaise Thérèse Kuoh-Moukoury qui marque son entrée dans la scène littéraire en 1956 avec son roman *Rencontres essentielles* publié en 1967. Force est d'admettre que ces dernières sont antérieures à Aoua Keita dont la plume n'apparaît que dix-sept ans après celle de Marie-Claire Matip et huit ans après celle de Kuoh-Moukoury.

En outre, dix ans après Thérèse Kuoh-Moukoury, Lydie Dooh Bunya signe son entrée dans la genèse de la littérature féminine camerounaise avec son roman intitulé *La Brise du jour* publié en 1977. Que toutes ces voix féminines soient ou pas un vibrant signal de jours meilleurs pour la littérature féminine camerounaise, il faut retenir que les différents récits qui en découlent posent les jalons d'une littérature qui par la suite se montre prolifique et plonge le lecteur dans des thématiques et sensibilités diverses.

Toutefois, ce fut à ses débuts une écriture frêle et moins incisive, ce qui est tout à fait normal puisqu'il a fallu plus de deux décennies à la femme après la naissance de la littérature écrite camerounaise pour se frayer un chemin dans le monde de l'écriture. Autrement dit, il s'agit d'une littérature qui se veut ascendante. Elle a commencé faiblement, car il a été question pour la femme camerounaise, comme pour toutes les femmes écrivaines dans le monde, de se montrer téméraire afin d'être capable de s'insérer dans un monde longtemps considéré comme masculin. Pour cette raison, Béatrice Slama affirme : « *Pour une femme écrire a toujours été subversif : elle sort ainsi de la condition qui lui est faite et entre comme par effraction dans un*

¹⁰ Bonono Chantal, « Écriture féminine camerounaise, désinhibition et eschatologie : une lecture de Soif Azur d'Angeline Solange Bonono », in *Syllabus Review*, Human and social sciences, vol. 3 (I), p. 212

*domaine qui lui est interdit*¹¹. » Centrée sur les thématiques spécifiques à la femme, l'on observe déjà dans cette littérature une manifestation du malaise et de la révolte féminine. Toutefois, il n'en demeure pas moins qu'elle reste une écriture marginalisée qui a encore du mal à s'affirmer dans un contexte où l'écriture est dominée par les hommes. Les raisons qui expliquent cette marginalisation sont identifiées par Chantal Bonono dans son article intitulé : *Écriture féminine camerounaise, désinhibition et eschatologie : une lecture de Soif Azur d'Angeline Solange Bonono*, où elle déclare :

« Les raisons évoquées pour expliquer cette exclusion tiennent d'abord de la thématique qu'abordent ces femmes dont les œuvres ignorent ces périodes troubles qui renvoient au colonialisme, au nationalisme et surtout à l'indépendance que vivent les pays africains. Ensuite, cette marginalisation des auteures s'explique aussi par le succès de leurs "rivaux" masculins à l'instar de Mongo Béti avec *Mission Terminée* paru à la même époque et dont l'envergure faisait le bonheur du public et des critiques¹². »

En revanche, il est bon de noter que cette première phase de l'écriture féminine camerounaise avec *Ngonda* de Claire Matip, *Rencontres essentielles* de Thérèse Kuoh-Moukoury... ne pose qu'un point de départ d'autant plus que, l'indépendance du Cameroun (1960¹³) vient favoriser le développement de la voix féminine. C'est ainsi que se lève dans les années soixante-dix une nouvelle voix féminine, celle de la romancière, dramaturge et poète Were Were Liking. Elle est en quelque sorte considérée comme l'écrivaine de la rupture d'avec le passé. Sur le plan formel, cela est tout à fait exact. Car c'est Liking qui apporte une nouvelle forme d'écriture dans la littérature féminine camerounaise et même, par extension, dans la littérature camerounaise de façon globale. Cela dit, elle est la première écrivaine à faire alterner le chant et le récit à travers ses œuvres *Elle sera de Jaspe et de Corail*¹⁴, *La mémoire amputée*¹⁵..., d'où la naissance du chant-roman dans la littérature camerounaise. En revanche, s'il est certain que Liking a apporté une rupture formelle dans la littérature camerounaise, il est cependant difficile de lui attribuer un réel bouleversement thématique même s'il est vrai que ses écrits ont enrichi et élargi les thématiques socio-littéraires au Cameroun. En outre, en plus d'être une voix qui se lève pour défendre la cause de la femme, la littérature, pour Were Were

¹¹ Slama Béatrice. De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution. In : *Littérature*, n° 44, 1981. L'institution littéraire II. p. 51, <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1361>

¹² Chantal Bonono, « Écriture féminine camerounaise, désinhibition et eschatologie : une lecture de Soif Azur d'Angeline Solange Bonono », *Syllabus Review* 3(1), 2012, pp. 212-213

¹³ 1960 est la date de l'indépendance du Cameroun francophone

¹⁴ Were Were Liking, *Elle sera de Jaspe et de corail ; journal d'une Misovire*, Éditions L'Harmattan, 1983, 156 p.

¹⁵ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Abidjan, Éditions Ivoiriennes, 2005, 416 p.

Liking, est un moyen d'expression de la culture. L'on comprend pourquoi Alice-Delphine Tang écrit dans son article intitulé : « *Esthétique du "chant-roman" chez Were Were Liking* » que :

« [...] La lecture des chants-roman de Were Were Liking révèle qu'ils contiennent un nombre important d'éléments à valeur référentielle. Ceux-ci interpellent le lecteur à prendre en compte les savoirs émanant de la culture Bassa du Cameroun en particulier, mais aussi de la culture africaine, notamment celle de la littérature orale dans laquelle puise l'auteure pour bâtir son esthétique¹⁶. »

À la suite de l'auteure Liking, l'écrivaine Delphine Zanga signe son entrée sur la scène littéraire camerounaise en 1983 avec *Vies de femmes* ; roman qui relate le parcours d'une jeune fille victime d'une société misogyne, mais déterminée par son expérience à conquérir et pérenniser sa liberté. En 1984, une autre publication romanesque suivra. Notamment *Ekobo ou l'oiseau en cage*¹⁷. Extrêmement préoccupée par la condition féminine, Delphine Zanga vient rejoindre Were Were Liking dans son combat pour l'émancipation féminine et se situe de ce fait dans la continuité de ce que cette dernière a commencé.

Par ailleurs, après cette deuxième génération qui situe l'évolution de la littérature féminine camerounaise sur le plan diachronique, survient dans les années 90 une troisième génération d'écrivaines camerounaises. Cette nouvelle génération est portée et illustrée par la romancière Évelyne Mpoudi Ngollè qui publie en 1990 un roman intitulé *Sous la cendre le feu*. Un roman qui dès lors est considéré comme un chef-d'œuvre incontournable dans la découverte de la littérature féminine camerounaise.

Toujours à l'intérieur du territoire camerounais, les années 2000 marquent l'entrée d'une quatrième génération de jeunes écrivaines qui chacune à sa manière contribue à porter le discours féminin au centre du débat littéraire national. L'allusion ici est faite à Djhamidi Bond, Fadimatou Bello avec *Tilmiido*¹⁸, Béatrice Mendo avec *Le sang de nos prières*¹⁹ et bien d'autres... Pour synthétiser la réflexion menée jusqu'ici, l'on dira en somme que l'évolution des écrits-femmes à l'intérieur du Cameroun, peut être structurée autour de quatre générations selon les précédentes présentations.

En outre, si jusqu'ici l'on a exclusivement considéré la littérature féminine qui se développe sur le territoire camerounais, considérons à ce niveau d'analyse les écrits-femmes

¹⁶ Alice Delphine-Tang, « *L'esthétique du chant-roman* », Un article de la revue de l'Université de Moncton Volume 37, Numéro 1, 2006, p. 145

¹⁷ Delphine Zanga Tsogo, *Ekobo ou l'oiseau en cage*, Paris, Édition EDICEF, 1984

¹⁸ Fadimatou Bello, *Tilmiido*, Éditions Ifrikiya, 218 p.

¹⁹ Béatrice Mendo, *Le sang de nos prières*, Éditions Le Lys Bleu, 2018, 169 p.

camerounais qui se sont construits dans le pays de l'autre, notamment la France. Ainsi, ce sont dans les années 80 que s'ajoutent au paysage littéraire camerounais les écrivaines dites de la nouvelle génération. En réalité, cette appellation est loin d'épuiser toutes les dénominations forgées pour qualifier ces dernières. Tantôt écrivaines de l'entre-deux-identités, de l'immigration, de l'exil ou encore écrivaines diasporiques, tout ce foisonnement d'appellations atteste bien d'une ouverture des frontières territoriales générées par la post-colonie. Alors, lorsque l'exil se mêle au pays d'origine, certainement de nouvelles structures se forment, de nouveaux hymnes se réinventent. C'est au cœur du déracinement qu'Alain Mabanckou pouvait écrire : « *J'ai choisi depuis longtemps de ne pas m'enfermer, de ne pas considérer les choses de manière figée, mais de prêter plutôt l'oreille à la rumeur du monde*²⁰ ». Ainsi donc, la montée en puissance des mouvements migratoires coïncide sur le champ littéraire camerounais avec l'explosion d'une littérature féminine structurée autour d'une auteure diasporique : Calixthe Beyala. Cette dernière s'est illustrée dès les années 1980-90 comme une auteure incontournable de la littérature féminine camerounaise d'expression française.

En s'inscrivant dans l'espace littéraire ouvert par Liking, Beyala vient approfondir et révolutionner l'écriture féminine camerounaise par son style et son goût de la transgression. Cette écrivaine camerounaise de la diaspora ne se contente pas de remettre en cause le système patriarcal, car sous sa plume, le personnage féminin prend de l'ampleur, transgresse et va au-delà des limites fixées pour bousculer les frontières du possible féminin. Ainsi, il ne s'agit pas seulement pour elle de discourir sur les malheurs de la femme, mais plus encore de mettre son corps en action pour détruire, saccager, violer les lois, et réorganiser elle-même sa vie. En outre, la description de Clémentine Nzimbu donne une représentation assez satisfaisante des textes de Calixthe Beyala :

« Les textes de Calixthe Beyala sont diversement appréciés : nouvelle tendance, texte novateur, nouvelle écriture, écriture féminine, écriture violente, écriture déplacée, en dissidence, en tension, discours féministe, blasphématoire, iconoclaste, subversif, provocant, choquant, scandaleux, pornographique²¹, etc. »

Les textes de Beyala offrent une gamme de thématiques diversifiées et hétéroclites. En plus de se préoccuper de la condition et de l'identité de la femme, l'écrivaine camerounaise de la diaspora navigue entre plusieurs thèmes à savoir : la politique, la réécriture de l'histoire, et bien d'autres. Cette première génération diasporique de l'écriture féminine camerounaise

²⁰ Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset, 2016, p. 11

²¹ Clémentine Mansiantima Nzimbu, *Calixthe Beyala et l'éclatement familial*, L'Harmattan, 2018, pp. 22-23

exclusivement portée par Calixthe Beyala, s'inscrit dans une tradition littéraire et élargit un peu plus la voie à une seconde génération qui ne tarde d'ailleurs pas à se manifester. Lorsque l'on parle de tradition littéraire, il s'agit des écritures féminines camerounaises qui suivent les traces de Calixthe Beyala, que ce soit sur le plan des thématiques abordées ou encore sur celui de la manière de construire les personnages féminins. À l'échelle spatio-temporelle, cette génération apparaît dans les années 2000 avec des plumes comme celles de Léonora Miano, Élisabeth Tchoungui, Hemley Boum et bien d'autres. Écrivaines camerounaises de la diaspora, ces dernières prolongent les réflexions initiées par Beyala sans pour autant manquer d'innover. Par conséquent, jusqu'à l'heure actuelle, la littérature féminine camerounaise de l'exil est portée par deux générations d'écrivaines.

Au terme de cette brève exploration historique de la littérature féminine camerounaise, l'on peut dire qu'il s'agit d'une écriture qui est avant tout la voix des femmes portée par les femmes pour crier le malaise féminin dans un contexte global de questionnement sur la domination masculine. À cet effet, deux profils d'écrivaines camerounaises se dessinent : les auteures qui écrivent depuis le territoire national et celles qui écrivent à l'écart de l'espace national.

3. Le corpus

Bien que la littérature féminine camerounaise soit plus jeune que la littérature féminine française, n'en demeure pas moins qu'elle se caractérise par une production abondante portée par différents genres littéraires notamment : le roman, la poésie, le théâtre... Cette multiplicité d'œuvres et de genres littéraires nous a obligée à opérer une sélection du corpus qui servira de terrain d'étude dans cette recherche. Pour pouvoir effectuer cette sélection, il a été nécessaire d'établir un certain nombre de critères.

Le premier critère prend en compte le genre littéraire. Ce n'est pas par souci d'homogénéité que le genre romanesque a été privilégié au sein de cette recherche. Tout part de son identité. Il est connu pour être un espace qui offre une plus grande liberté d'expression. L'écrivain a la possibilité de laisser libre cours à son imagination sans aucune contrainte. En cela, le roman rend mieux compte de la réalité que d'autres genres littéraires. De plus, le roman se caractérise aussi par sa capacité d'ouverture, puisqu'il est assez libéral et accueille d'autres genres littéraires. Comme le précise Charles Nokan : « *Le roman par sa forme est la synthèse de tous les genres littéraires, car il peut dépeindre toute l'existence qui est à la fois poétique,*

*romanesque, noble, mesquine et généreuse*²² ». Étant donné que cette thèse se situe dans le domaine de la littérature féminine camerounaise, il a été important de considérer les différentes générations d'écrivaines qui la portent et ainsi mieux saisir les préoccupations féminines selon les époques. Pour l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance, la sélection du corpus a pris en compte trois des quatre générations d'écrivaines sur lesquelles la littérature féminine camerounaise actuelle du terroir s'est construite. La première génération se situe à l'époque coloniale. Durant cette période, on répertorie deux œuvres : *Ngonda* de Marie-Claire Matip. Il s'agit d'un livre d'une quarantaine de pages qui retrace le parcours difficile d'une jeune fille dans une société traditionaliste et en pleine mutation sur le plan politique. Le second livre qui s'inscrit dans cette période est *Rencontres essentielles* de Thérèse Kuoh-Moukouri. L'intrigue de ce roman repose sur l'histoire d'une femme stérile dans une société où la maternité est considérée comme la raison d'être d'une femme. Cependant, étant donné que cette recherche se situe dans le contexte camerounais postcolonial, le corpus principal a donc été sélectionné sur les trois autres générations d'écrivaines. En ce qui concerne les écrivaines camerounaises en exil, la sélection du corpus a pris en compte les deux générations d'écrivaines. Par ailleurs, les territoires d'écriture, notamment le Cameroun et la France, ont permis d'équilibrer la sélection du corpus. Cependant, il est nécessaire de préciser avant la présentation des ouvrages choisis que dans le premier corpus en rapport avec l'écrivaine camerounaise indigène, on a choisi d'ajouter une écrivaine particulière ; Were Were Linking avec son roman *La mémoire amputée*. Il s'agit d'une écrivaine camerounaise qui écrit en Côte d'Ivoire et qui est bien évidemment en situation d'exil, cependant on a choisi de l'intégrer dans le premier corpus pour deux principales raisons. Premièrement on ne peut pas parler de l'histoire et de l'évolution de la littérature féminine camerounaise sans évoquer Were Were Linking qui est une figure incontournable. Dans un second temps, les lectures et analyses qu'on a faites, nous ont montré qu'il est tout à fait possible d'associer Were Were Linking avec les autrices camerounaises indigènes parce que sa stratégie d'écriture que ce soit au niveau de la construction des personnages, du choix des thématiques... se rapprochent de celles des Camerounaises qui n'ont jamais écrit en dehors du pays d'origine.

Pour la littérature féminine camerounaise nationale, *Vies de femmes* de Delphine Zanga Tsogo ouvre ce premier corpus en rapport avec l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance. Publié en 1985, il s'agit d'un roman qui est essentiellement focalisé sur la condition féminine au Cameroun. Delphine Zanga Tsogo multiplie les histoires au travers des différentes

²² Charles Nokan, *Préface à Violent était le vent*, Paris, Présence africaine, 1966, p. 9

trajectoires féminines en présence, qui donnent à son texte une dimension polyphonique. Chaque vécu de femme est révélateur d'une infime partie de la souffrance féminine au-delà du Cameroun. C'est au travers de la voix de Dang que la romancière permet au lecteur de côtoyer les réalités de la femme camerounaise. La mère de l'héroïne, Nnomo, Hadja... toutes ces vies de femmes brisées sont des voix qui sont mises sur la condition de la femme camerounaise. *Sous la cendre le feu* d'Évelyne Mpoudi Ngollè, vient confirmer ce besoin pour la femme camerounaise de se dire. Paru en 1990 aux éditions L'Harmattan, *Sous la cendre le feu* s'ouvre sur la question candide d'une petite fille de quatre ans qui s'adresse à sa mère : « *Dis maman, c'est vrai que... Tu es devenue folle ?*²³ » Mina ne comprend pas pourquoi tout le monde la considère folle. Pour mettre fin à cette situation, elle décide de s'ouvrir à son médecin. *Sous la cendre le feu* est une sorte de confidence dans laquelle l'héroïne se dévoile à son psychologue. Ainsi, au travers de la psychanalyse, elle va progressivement fouiller dans sa mémoire des souvenirs qui vont lui permettre de remonter au traumatisme qu'elle a subi. Évelyne Mpoudi Ngollè profite de ce processus de redécouverte de soi de son héroïne pour traiter des problématiques cruciales de son époque, telles que la condition féminine, le désir d'émancipation de la femme, l'infidélité de l'homme... Toutefois, une seule question maintient la curiosité du lecteur tout au long de la lecture : savoir le pourquoi de la folie de Mina. Mais Évelyne Mpoudi Ngollè cache bien son jeu. Elle construit son roman de telle sorte à ne laisser paraître aucun indice qui pourrait trahir la raison de la folie de son héroïne. Il faut dire que dans ce roman d'Évelyne Mpoudi Ngollè, il y a des éléments qui relèvent de l'ordre du roman policier. C'est-à-dire la présence d'une énigme à déchiffrer (le traumatisme subi par son héroïne), d'une enquête menée par Mina au travers du processus de la psychanalyse et d'un suspens qui est maintenu tout au long de la lecture... Par l'intermédiaire de son expertise, la romancière a su briser les barrières qui séparent la psychanalyse de la littérature et le roman du roman policier afin de créer une œuvre qui se situe dans une dimension de pluridisciplinarité et d'inter-généricité. Avec son chef-d'œuvre romanesque *Sous la cendre le feu*, Évelyne Mpoudi Ngollè est celle qui pour la première fois, depuis la naissance de la littérature féminine camerounaise, associe à cette dernière une science nouvelle, plus précisément la psychanalyse. Et comme le dit Ondo Ndo, « *La littérature féminine se tourne vers une question complexe, la découverte des troubles de comportement et des phénomènes mentaux et s'intéresse à une science difficile, nouvelle et obscure : la psychanalyse*²⁴ ». Il faut dire qu'Évelyne Mpoudi

²³ *Ibid.* p 5.

²⁴ Sylvie Marie Berthe Ondo Ndo, « La psychanalyse au cœur de l'intimité de la femme : science, savoir et pouvoir dans *Sous la cendre le feu* d'Évelyne Mpoudi Ngolle et *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », in

Ngollè la manipule d'une manière habile pour représenter la condition de la femme camerounaise. Ce qui dès lors confère plus de force à la littérature féminine camerounaise qui, comme toutes les littératures faites par les femmes dans le monde, a été longtemps taxée par ses détracteurs de littérature de plainte et peu savante. C'est d'ailleurs dans ce sillage que Béatrice Slama déclare qu'« *On leur a longtemps fixé des limites, concédé des territoires : la lettre de conversation et le roman féminin, la plainte de la mal mariée et la chronique du quotidien, les délicatesses du cœur et les déchirures de la passion*²⁵ ». Ainsi, au travers de l'usage de la psychanalyse, Évelyne Mpoudi Ngollè étale son savoir-faire et sort de ces limites longtemps établies. Si l'on se penche sur *La mémoire amputée*, l'on s'aperçoit que cette volonté de se dévoiler persiste sous la plume de Were Were Linking. Le texte de la romancière est-il bâti autour d'une conscience féminine qui s'explore elle-même afin d'arracher à sa mémoire individuelle quelques oublis dramatiques²⁶ et mettre les mots sur ce que l'on aurait dû dire ? Au travers du récit de soi de Halla, on découvre d'autres figures féminines, la mère, la tante, la sœur... Chacune transporte une histoire douloureuse dans un monde dominé par les hommes. Il est question pour Were Were Linking de représenter la femme camerounaise, les défis auxquels elle fait face, sa position au sein de l'espace, son contexte socioculturel. *8clos* de Djhamidi Bond vient clore ce premier corpus en rapport avec l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance. Publié aux éditions Ifrikiya²⁷ en 2016, *8clos* entraîne le lecteur au cœur de l'intimité du Cameroun et se présente comme un cri de guerre contre la condition féminine. Tout comme *La mémoire amputée* de Were Were Liking, Djhamidi Bond se propose de mettre des mots sur les silences de femmes. Dans son roman, elle retrace la trajectoire malheureuse d'une jeune adolescente dont la seule faute est d'être née femme. La solitude, le rejet, l'injustice, l'absence de scolarisation, le mariage et la maternité précoces sont des maux qui marquent et minent la fragile jeunesse de l'héroïne. Toutefois, dans son isolement, une vengeance douce et amère se rumine et obscurcit lentement l'âme de celle qui n'est encore qu'une enfant. Cependant, nulle part dans *8clos* Djhamidi ne livre le nom de son héroïne au lecteur. Dans une conversation avec la romancière sur Facebook, on lui a justement posé la

Marcelin Vounda Etoa et Désiré Atangana Kouna, *Les Francophonies Connexions, déconnexions, interstices, marges et ruptures*, Yaoundé, Les PUY, 2016, p. 29

²⁵ Slama Béatrice. De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution. In : *Littérature*, n° 44, 1981. L'institution littéraire II, www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1981_num_44_4_1361, p. 51

²⁶ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI), 2004, 414, p. 22

²⁷ Ifrikiya, maison d'édition camerounaise née en 2007 et ouverte sur le continent africain

question de savoir pourquoi ce vide en ce qui concerne l'identité de son héroïne. Une très belle réponse a été offerte :

« L'héroïne n'est pas nommément citée parce que j'ai voulu qu'elle porte le visage de toutes les femmes, jeunes filles, mères, sœurs de chaque coin de cette planète... L'horreur dont elle a été victime est commune à beaucoup d'autres femmes. Lui donner un nom reviendrait à lui attribuer une étiquette, une société précise, une famille avec une identité bien claire. Et dans ces conditions, le but de mon écriture aurait échoué, n'aurait même pas existé. Voilà ce que je voulais éviter²⁸. »

Ainsi, Djhamidi Bond offre aux lecteurs un roman engagé qui se situe au-delà de la société camerounaise, pour s'adresser à toutes les femmes victimes du système patriarcal, quel que soit le territoire. C'est sur ces propos que l'on achève cette partie pour ouvrir la présentation sur le corpus relatif aux écrivaines camerounaises en exil.

Les quatre ouvrages en rapport avec l'écrivaine camerounaise en exil transportent le lecteur dans un nouvel espace. Le premier des quatre, si l'on veut respecter l'ordre de parution, est *Seul le diable le savait* (1990) de Calixthe Beyala. Il s'agit d'un roman qui plonge le lecteur au cœur de l'histoire d'une jeune adolescente de seize ans. Il y a une sorte de crise identitaire qui plane sur la vie de Mégri. Non seulement elle est différente des autres à cause de la couleur rouge vif de ses cheveux, mais qui est son père ? Une question à laquelle Mégri ne peut répondre ; elle considère qu'elle a deux papas. *Seul le diable le savait* est en quelque sorte un excès de liberté dans laquelle la romancière franco-camerounaise plonge ses personnages féminins. Absence de lois, de pudeur, la femme, la jeune fille surpassent les lois, vivent pour elles-mêmes et selon leur bon vouloir. Avec *Maman a un amant* (1993), Calixthe Beyala continue dans cette même dynamique d'écriture. Le titre *Maman a un amant* porte déjà en soi une transgression. Il retrace le parcours d'une femme en quête de liberté. Née dans un pays d'Afrique subsaharienne où les femmes ne connaissent qu'un seul destin ; servir l'homme, Maryam évolue malheureuse tout en étant témoin de la souffrance et de la frustration de sa mère. Maryam est consciente que dans cet univers du Mali, elle ne pourra jamais exister et se réaliser en tant qu'être libre. D'ailleurs, son désespoir se lit dans les phrases suivantes : « *La femme est née à genoux aux pieds de l'homme. Ces mots, l'homme les a dits et répétés [...] Que pouvais-je faire, l'Amie ? Me rebeller ? Dans ce postulat, nulle réchappée possible*²⁹ ». Ainsi, Maryam traîne ce malaise intérieur jusqu'au jour où elle rencontre l'amour. Il ne s'agit pas de n'importe lequel, mais d'un amour qui veut l'emmener loin de cet horizon de « *boue et de*

²⁸ Extrait de notre conversation avec l'écrivaine Djhamidi Bond sur Facebook, le 6 novembre 2019

²⁹ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 37

*suie*³⁰ ». Une belle opportunité de revivre semble s'offrir à Maryam. Sans hésitation, elle s'y accroche. Toutefois, quels autres combats attendent Maryam là-bas dans le pays de Molière ? Entre tradition, vieillesse et désir d'émancipation, l'exil serait-il suffisant pour permettre à Maryam de renaître à nouveau ? À la suite de Calixthe Beyala, Léonora Miano vient s'inscrire dans le champ littéraire camerounais comme étant la deuxième écrivaine camerounaise de la diaspora. C'est autour de son roman *Crépuscule du tourment* (2016) que l'on va mener cette réflexion sur la littérature féminine camerounaise en rapport avec les textes des autres écrivaines. *Crépuscule du tourment* est un roman structuré en quatre parties. Chaque partie est portée par un personnage féminin qui s'adresse sous forme de lettre à un homme. Autrement dit, ces femmes ont un dénominateur commun : l'homme à qui elles s'adressent. Ainsi, au-delà des récits, c'est le cœur qui s'exprime et pleure sur ses blessures, ses pertes et sur la complexité de la vie. Ces flots de récits laissent couler des thématiques poignantes que l'on sera tenu d'explorer tout au long de la rédaction de cette thèse. Le dernier roman qui complète ce second corpus des écrivaines camerounaises en exil est *Je vous souhaite la pluie* d'Élisabeth Tchoungui. Dans un pays où les jeunes filles à la quête d'une vie facile livrent leur corps à des hommes pour essayer de survivre, Ngazan travaille dur de ses mains pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille. Elle évolue la tête bien haute et n'hésite pas à remettre à leur place tous les hommes qui essaient de l'approcher juste à cause de son corps de femme. Ainsi, tout au long du roman, le lecteur s'aperçoit que Ngazan, loin de considérer sa féminité comme une source de fragilité, en fait sa force. Toutefois, malgré le courage et la bonne volonté dont fait preuve Ngazan pour réussir sa vie, elle reste confrontée à la rudesse et à la réalité du monde dans lequel elle vit. Mais un jour, elle rencontre l'amour. Tout comme Maryam dans *Maman a un amant* de Calixthe Beyala, il s'agit aussi d'un amour qui finalement l'entraîne en exil. Dans ce nouvel espace, les écritures portées par Calixthe Beyala, Léonora Miano, comme Élisabeth Tchoungui, offrent d'autres lectures que celles en rapport avec les préoccupations féminines. Les personnages féminins sont habités par un tourment identitaire. Ils se questionnent sur leur histoire, leur culture. La colonisation, les réflexions sur la couleur de la peau... se glissent dans ces écritures féminines portées par les femmes camerounaises au-delà de la frontière. La langue française cohabite avec d'autres langues, elle est métissée et offre un nouvel espace de réflexions. Toutes ces thématiques inscrivent les écrits des femmes camerounaises en exil dans une perspective postcoloniale. Que justifie l'émergence de ces nouvelles thématiques sous la

³⁰ *Ibid.* p. 49

plume de l'écrivaine camerounaise de la diaspora ? L'exil serait-il un lieu d'éveil de la mémoire historique ?

4. Les considérations théoriques

Ces deux corpus impliquent deux types de lecture critique. La première lecture est celle liée aux questions du féminisme. Pour cela, il nous a semblé important de convoquer les ouvrages fondamentaux en rapport avec la construction de l'identité féminine tels que *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir qui s'est illustré jusqu'à nos jours comme l'un des chefs-d'œuvre majeurs pour comprendre la condition féminine, quel que soit le territoire. À côté de Simone de Beauvoir, l'on s'est également intéressée à *Parole de femmes* d'Annie Leclerc dont le discours encourage les femmes à une réappropriation de leur corps et de leur identité. La construction d'un espace féminin autre que domestique est aussi importante à explorer en prenant appui sur l'ouvrage *Une chambre à soi* de Virginia Woolf. Par ailleurs, il est nécessaire d'étudier dans le corpus de cette recherche la question de l'éducation de la jeune fille, de la virginité, du mariage, de la sexualité... en se laissant guider par *Au-delà de la pudeur* de Soumaya Naamane Guessous qui traite, dans une analyse détaillée et pertinente, toutes ces problématiques. L'écrivaine prend le soin de s'intéresser à la vie de la jeune fille et toutes les exigences qui lui sont imposées de son enfance jusqu'à l'âge adulte. *La Parole aux négresses* d'Awa Thiam, considérée comme œuvre fondatrice du féminisme afro-subsaarien, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire* de Pierrette Hezberger-Fofana, *La sexualité féminine en Afrique* de Sami Tchack, *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara* de Nathalie Etoké, vont nous permettre de comprendre les prises de parole, le discours littéraire afro-féminin sur le corps et la sexualité féminine. Ces œuvres mettent non seulement en exergue le rapport que la femme subsaharienne entretient avec son corps, mais aussi l'impact de la tradition sur son épanouissement sexuel. Au travers des pistes de réflexions socio-culturelles qu'elles proposent, l'on va mieux analyser et mieux comprendre le combat des héroïnes dans le corpus à étudier.

Par ailleurs, l'on ne peut oublier de convoquer les travaux d'Odile Cazenave et ceux de Béatrice Rangira Gallimore sur les écrivaines africaines de la diaspora. Elles montrent comment le nouvel espace agit sur la reconstruction de la femme subsaharienne en exil. À cet effet, l'article sur le « Roman africain au féminin et immigration dynamisme du devenir » et *Femmes rebelles*, d'Odile Cazenave, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*, et bien d'autres de leurs travaux,

vont nous permettre de mieux asseoir nos réflexions afin de répondre à la question de savoir quel est l'impact de l'exil sur la construction du personnage féminin dans les écrits-femmes camerounais.

La seconde lecture critique est structurée autour des études postcoloniales. Le but est de montrer que le déracinement donne naissance chez la romancière camerounaise à de nouvelles préoccupations identitaires. La rencontre avec l'autre, les pertes de ses repères culturels, le flou historique, le flou sur d'où l'on vient, la langue d'adoption... imposent à la plume de l'écrivaine camerounaise en exil une autre forme d'écriture de quête de soi. Doit-on analyser cette littérature sans tenir compte de ces aspects ? Si l'on reste bien dans la notion de confrontation, l'enjeu consiste aussi à identifier non seulement ces nouvelles formes d'écriture de quête de soi qui surviennent avec l'exil, mais aussi à dégager une analyse pertinente du pourquoi de l'apparition de ces sujets dans la littérature féminine camerounaise.

Pour mieux saisir ces nouveaux questionnements identitaires, il nous a paru nécessaire de consulter les ouvrages fondateurs de la théorie postcoloniale. Le premier ouvrage incontournable est *L'orientalisme. L'orient vu par l'occident* d'Edward Saïd. Il s'agit d'un livre qui propose une relecture de la pensée coloniale, de la manière dont elle s'est construite, s'est consolidée et a modifié en profondeur les structures sociétales dans les pays de l'Orient. Cette déconstruction des pays de l'Orient, tant sur le plan identitaire, culturel, social, économique que politique va nous permettre de comprendre les revendications et les tentatives de reconstruction identitaire par le biais de l'écriture sous la plume de l'écrivaine camerounaise en exil.

Dans cette même lancée, *Nations Nègres et cultures : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, de Cheikh Anta Diop, nous a paru utile à consulter pour essayer d'avoir plus de connaissances sur l'Afrique précoloniale dont l'identité perdue par les colonisations qu'elle a subies semble être un tourment qui mine les plumes féminines camerounaises du moment où elles se situent dans le pays d'adoption. Il en est de même pour les travaux d'Achille Mbembe qui s'est illustré dans l'espace intellectuel camerounais comme l'un des plus grands historiens. Dans « Écrire l'Afrique à partir d'une faille », il revient justement sur cette dépossession de l'Afrique et en particulier son pays, le Cameroun, dans l'optique de rendre compte des douleurs identitaires africaines. Ses réflexions en tant qu'historien vont encore nous permettre de mieux analyser les douleurs identitaires chez l'écrivaine camerounaise en exil qui se transposent de manière plus ou moins subtile dans la façon dont elles tracent la trajectoire de leurs personnages féminins. C'est également autour des collectifs tels que : *Écrire l'Afrique-monde* sous la direction d'Achille Mbembe et Felwire Sarr,

Penser écrire l'Afrique d'aujourd'hui sous la direction d'Alain Mabanckou, *Pour une littérature-monde en français* sous la direction de Michel le Bris et de Jean Rouaud, que l'on va mieux questionner le rapport que la littérature féminine camerounaise entretient avec l'ailleurs. Ces ouvrages comportent une multiplicité de voix d'auteurs féminins et masculins qui pour la plupart se caractérisent par la notion de double culture, comme les écrivaines camerounaises en exil de cette recherche. Leurs prises de parole tournent autour de l'identité africaine d'aujourd'hui, les questions de la langue, du multiculturalisme... Il s'agit bien évidemment de sujets connus, mais les approches de lecture que ces auteurs proposent en rapport avec l'exil, la double identité, vont nous permettre de toucher les thématiques qui voient le jour dans la littérature féminine camerounaise exclusivement lorsque l'on considère la notion de déracinement.

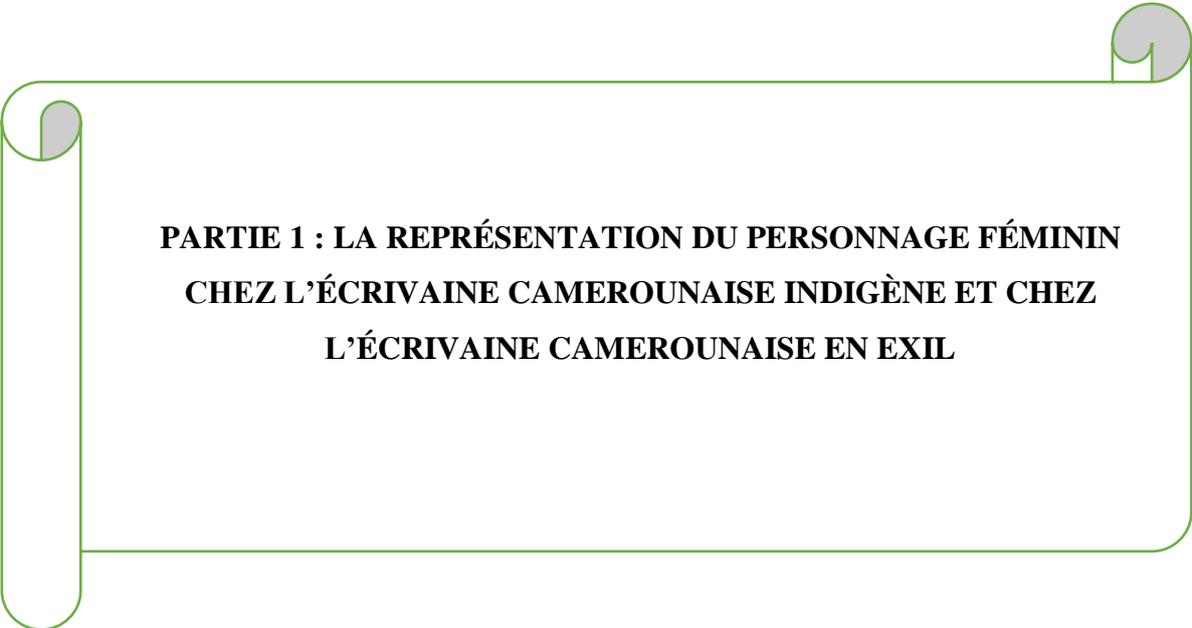
5. Organisation de la thèse

Le présent travail sera structuré autour de trois parties. La première partie concerne la représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise en terre d'appartenance et chez celle en exil. Pour mieux étudier cette thématique, on va de prime abord se focaliser sur l'écrivaine camerounaise non diasporique pour voir comment elle représente, au travers de son écriture, le personnage féminin. Il s'agira dès lors d'étudier l'image de la femme. Au travers de quelles thématiques ces écrivaines camerounaises parlent-elles de la femme ? Du fait du territoire de naissance qui les lie, leurs écritures sont-elles proches les unes des autres ? L'objectif consistera à apporter des réponses à ces questions. Le deuxième chapitre de cette partie va considérer le nouvel espace qui est l'exil. Il s'agira de voir ce que l'exil apporte de nouveau dans la manière dont l'écrivaine camerounaise représente la femme.

La deuxième partie va porter sur la poétique de la révolte autour de cette écriture féminine camerounaise qui se construit entre le pays de naissance et le pays d'adoption. Avec quel langage, sous quelles formes de subversion l'écrivaine camerounaise non diasporique construit-elle cette esthétique de la révolte ? Il s'agira d'observer le personnage, son évolution pour voir à quel moment on peut parler de révolte par le corps. Le chapitre deux de cette partie va également questionner l'esthétique de la révolte portée par l'écrivaine camerounaise en exil. L'objectif reste le même, voir ce que l'exil apporte de nouveau dans ce discours de transgression féminine porté par la femme camerounaise.

La troisième partie sera structurée autour de l'émergence d'une nouvelle approche et de nouvelles thématiques dans les écrits-femmes camerounais. Il s'agira de montrer, dans un

premier temps, comment l'exil et ses possibilités de rencontres, de découvertes... permettent à l'écrivaine camerounaise d'écrire la femme avec un peu plus d'audace et de liberté. Dans un second temps, l'on va montrer que la littérature féminine camerounaise ne se limite pas uniquement à l'univers féminin et à ses préoccupations. Car, l'exil crée d'autres soifs, celles de se connaître et celle de se réinventer non plus en tant que femme, mais aussi en tant qu'africaine. Ce qui va inscrire à partir de la figure de l'écrivaine en exil, des réflexions sur les identités postcoloniales dans la littérature féminine camerounaise. C'est sous cette dernière phrase que l'on achève cette introduction pour ouvrir la première partie sur La représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance et chez l'écrivaine camerounaise en exil.



**PARTIE 1 : LA REPRÉSENTATION DU PERSONNAGE FÉMININ
CHEZ L'ÉCRIVAINNE CAMEROUNAISE INDIGÈNE ET CHEZ
L'ÉCRIVAINNE CAMEROUNAISE EN EXIL**

I. La représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise qui écrit sur le territoire national

Introduction

Écrire sur son territoire pourrait offrir à l'écrivain un regard intérieur. Si toute création romanesque, en plus d'être le fruit d'une imagination, est aussi le fruit d'un territoire, il faut dire que rapprocher les écrivains d'un même espace est un exercice digne d'intérêt qui fait voyager dans une réalité singulière. Autrement dit, les écrivaines camerounaises qui font l'objet de cette étude, en plus de partager un territoire commun, partagent également une même culture. La littérature ne saurait donc être détachée de son contexte de naissance. C'est ce que pense Cilas Kemedjio : « *La littérature dit l'individu et la collectivité, dans son contexte sociohistorique, son impasse et sa vision du monde*³¹ ». Dans ce premier chapitre, l'on va étudier les différentes représentations de la femme chez l'écrivaine camerounaise qui réside et écrit dans le pays d'origine. Sous quels visages les personnages féminins apparaissent-ils dans ce premier corpus ?

³¹ Kemedjio, C. (1991). Review of [D. « *Ndachi Tagne, Roman et réalités camerounaises. C. L. Dehon, Le roman camerounais d'expression française* »]. *Études littéraires*, 24 (2), 137. <https://doi.org/10.7202/500977>

1. Femme, être sans possession

1.1- La dépossession féminine du territoire

« Quelle tristesse qu'une vie de femme, car rien au monde n'a moins de prix !

Les hommes se tiennent à la porte, à la vue de tous,
Ils naissent tels des dieux vivants tombés sur terre,
Leur cœur aspire à braver les quatre mers,
Le vent et la poussière sur dix-mille li.
Une fille naît sans amour, car sa famille ne gagne rien
à sa venue³² »

Dans son article intitulé « La représentation des femmes dans la littérature francophone », Marha Nzite écrit : « [...] *la présence de la tradition et des mœurs anciennes en Afrique soutiennent le rapport entre les femmes et les hommes en Afrique*³³. » Autrement dit, la position de l'homme, comme celle de la femme, est influencée par la tradition. Ces traditions touchent à tout ce qui peut donner le pouvoir à un être humain. Considérons dans un premier temps la question du territoire. Le Cameroun traditionnel et même, par extension, l'Afrique noire traditionnelle, mesurait la richesse d'un individu à l'immensité de ses terres et l'étendue de sa famille. La détention de tous ces éléments s'avérait être un synonyme de puissance et de domination. Dans l'univers patriarcal africain, tous ces privilèges reviennent comme de droit à l'homme. D'ailleurs comme l'affirme Denise Paulme : « *Or, dans toutes les sociétés connues, pouvoir et richesse sont aux mains des hommes*³⁴ [...] » Il faut dire que l'Afrique actuelle n'est pas complètement à l'abri de cette tradition. De manière générale, l'homme reste le maître du territoire, et la femme celle qui doit être sous sa dépendance. Car « *Les petites filles viennent au monde pour apprendre non à poser des questions mais à obéir et à servir l'homme*³⁵. » pouvait écrire Tsira Ndong.

Commençons par *La mémoire amputée* de Were Were Linking. Lorsque le lecteur pénètre l'univers de ce livre, la romancière le projette de prime abord dans la description d'un monde

³² Le poète Fu Xuan (217-278)

³³ Martha Nzite, « La présence des femmes dans la littérature francophone », Francisola : Revue indonésienne de la langue et de la littérature française, 4(1), 2019, p. 31

³⁴ Paulme Denise, « Structures sociales traditionnelles en Afrique Noire », In : *Cahiers d'études africaines*, vol. 1, n° 1, 1960. p. 21

³⁵ Tsira Ndong Ndoutoume, *Le Mvett II*, Présence Africaine, 1975, p. 88

détenu par l'homme. Elle prend bien soin de montrer au lecteur l'état de la femme dans ce monde qu'elle crée. Le territoire sur lequel le personnage féminin réside, l'existence des enfants auxquels la femme donne naissance sont spécifiquement les richesses de l'homme. C'est ce qui pousse Marthe Nzite à dire : « *La domination patriarcale, les pratiques, les croyances culturelles, les lois sur l'héritage sont parmi les problèmes qui atténuent les droits des femmes en Afrique*³⁶ ». Ce qui est tout à fait juste, puisqu'étant défini par la société, le rôle de la femme tourne autour du bien-être de l'homme. C'est ce qui ressort des propos de l'héroïne de Béatrice Mendo dans *Le sang de nos prières* : « *Quand mon mari était à la maison, plus rien ne comptait. Tout ce que je pouvais faire ou dire lui était exclusivement réservé.*³⁷ » Par conséquent, la seule responsabilité qui lui incombe est de s'atteler à accomplir ce but lié à son existence. Observons la caricature que l'héroïne Halla de Liking fait d'un chef de famille dans sa communauté :

« Ici, tout vrai chef de famille se doit d'être planteur. Son importance se mesure avant tout à la grandeur de sa plantation. Il faut entendre par chef de famille une personne ayant une grande descendance : grands-enfants, petits et arrière-petits-enfants, habitant tous ensemble et exploitant un même terrain³⁸ ».

Tout au long de cette description, la femme n'est pas nommée bien qu'étant implicitement présente, puisque c'est elle qui donne la vie. Cette occultation de la femme dans la description du personnage se justifie par le fait que c'est au chef de famille que revient tout de droit. Dans *XY, de l'identité masculine*, Élisabeth Badinter en rappelant les propos de Claude Lévi-Strauss sur les sociétés primitives écrit que : « *La société a toujours été mâle ; le pouvoir politique a toujours été aux mains des hommes. L'autorité publique ou simplement sociale appartient toujours aux hommes*³⁹ ». Cette affirmation vient donner plus de clarté à ce que Linking communique au travers de son personnage sur le statut privilégié de l'homme dans sa communauté. La société où le pouvoir dont parle Claude Lévi-Strauss renvoie, dans le contexte de l'écriture de *Were Were Linking*, au territoire et à la famille qui appartiennent à l'homme, la femme étant considérée comme une richesse supplémentaire parmi les avoirs de son mari. Et même dans la notion de transmission du pouvoir, les possessions et richesses du chef de famille reviennent comme héritage à ses enfants et à ses petits-enfants de sexe masculin. C'est la raison pour laquelle l'autrice trouve important dans cette description de mentionner la descendance du chef de famille. La mère, l'épouse, ne sont que de simples figurantes qui non seulement ne

³⁶ Martha Nzite, « La présence des femmes dans la littérature francophone », Francisola : Revue indonésienne de la langue et de la littérature française, 4(1), 2019, p 35.

³⁷ Béatrice Mendo, *Le sang de nos prières*, Paris, Le Lys Bleu, 2018, p 20

³⁸ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI), 2004, p 28.

³⁹ Élisabeth Badinter, *XY, de l'identité masculine*, Paris, Hachette, 1992, p 22.

possèdent rien, mais plus encore ne s'appartiennent pas à elles-mêmes. Le même sort est réservé à la fille qui ne peut en aucun cas hériter des terres de son père parce que, par son statut de fille, elle n'appartient pas à son père. Tout comme sa mère, elle est la richesse de son futur mari. « *Aucun recours n'est offert à la femme. Son père d'abord, son mari ensuite peuvent disposer d'elle comme d'une chose*⁴⁰ » pour reprendre les propos de Chantal Mbazoo. Ainsi, au sein de la famille, un tout autre traitement est réservé à la fille. Were Were Linking l'explique dans la phrase suivante : « *Oui, dans ces contrées sous régime patriarcal, la fille n'appartient pas à ses parents car elle s'en ira ailleurs créer une autre famille avec le nom de son mari ; on ne la compte donc pas au nombre des héritiers*⁴¹ ! » Par conséquent, c'est le mari qui donne une identité à la femme. Tant qu'elle n'est pas mariée, elle n'existe pas. La société ne la reconnaît qu'au travers de son mari. Le nom d'une femme aux yeux de la société ne signifie rien. Elle a besoin de porter le nom d'un homme pour pouvoir y être un peu considérée. Comme peut le dire Chantal Magalie Mbazoo dans son ouvrage *La femme et ses images dans le roman gabonais* : « [...] *une femme est un être sans vie réelle quand elle n'est pas sous la tutelle de l'homme*⁴². »

Cependant, le statut d'épouse ne donne pas plus de droits à la femme, on l'a déjà dit, elle reste la propriété de son époux. Quelles que soient les différentes étapes de la vie d'une femme dans une société de domination masculine, qu'elle soit enfant, adolescente, adulte, épouse, mère, il n'existe aucune évolution en ce qui concerne ses droits. Au contraire, ce sont les devoirs envers le corps féminin qui évoluent et s'accumulent avec beaucoup plus d'exigences. Dans *L'oiseau en cage* de Delphine Zanga Tsogo, l'un de ses personnages masculins dont le nom n'est pas cité se plaint des changements qu'il observe dans la société : « *Les femmes ignorent de plus en plus le statut respectable que l'homme leur confère dans la société*⁴³. » Est-ce vraiment un statut respectable ou une prison dans laquelle le mariage enferme le corps féminin dans les sociétés patriarcales ? Étant façonnée par la tradition, la culture, la femme ne connaissait pas d'autres possibilités que celles d'être née pour « [...] *donner la vie et nourrir*⁴⁴ » et il était tout à fait normal qu'elle puisse trouver en son époux une possibilité de définir la valeur de son existence. Malheureusement, cette sécurité qu'elle a longtemps cherchée chez l'homme, de manière générale, la femme ne l'a jamais trouvée.

⁴⁰ Chantal Magalie Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, thèse sous la direction de Bernard Mouralis, 1999, réédité à Paris, L'Harmattan, 2009, p. 106

⁴¹ Were Were Linking, *La mémoire amputée*, *Op. cit.* p. 220

⁴² Chantal Magalie Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, *Op. cit.* p. 105

⁴³ Delphine Zanga Tsogo, *L'oiseau en cage*, Paris, EDDICEF, 1984, p. 8

⁴⁴ Chantal Magalie Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, *Op. cit.* p. 106

En outre, la problématique de la possession spatiale aussi présente dans *Vies de femmes* de Delphine Zanga Tsogo met toujours l'homme au centre du territoire. La société ici étant en partie traditionnelle, il y a toujours cette représentation des terres ou des plantations qui sont la propriété de l'homme. Lorsque l'héroïne Dang fait la description des tâches de l'homme dans sa société traditionnelle, elle affirme : « *Les hommes [...] travaillaient au champ*⁴⁵ » qui bien sûr est leur possession. Mais, cela n'annule pas toutefois le fait que la femme doit aider son mari à cultiver et entretenir ses plantations. D'ailleurs ces dernières que les hommes revendiquent sont en grande majorité entretenues par leurs femmes. C'est pourquoi Chantal Mbazoo ne manque pas de souligner que dans ces sociétés traditionnelles, la femme : « *[...] est une véritable bête de somme dont les efforts physiques inhérents aux travaux champêtres entraînent inévitablement un vieillissement précoce*⁴⁶ ».

Si l'on se penche également sur *8clos* de Djhamidi Bond ou sur *Sous la cendre le feu* d'Évelyne Mpoudi Ngollè, ce même phénomène de la possession masculine du territoire se reproduit. Chez ces deux écrivaines, le territoire se présente comme les espaces conjugaux dans lesquels résident leurs héroïnes et leurs maris. L'article 215 dans le Code civil camerounais stipule que : « *Le choix de la résidence de la famille appartient au mari ; la femme est obligée d'habiter avec lui [...]* ». Ainsi, l'espace conjugal appartient à l'époux. Ce qui est la logique des choses. Car, dans la culture africaine, la dot permet à l'homme non seulement de retirer la jeune fille du toit de son père, mais aussi de son village afin de la placer sous son propre toit et lui faire intégrer son village et sa culture.

« A-t-on déjà vu [...] Un homme qui, au lieu d'amener ses épouses dans son village, irait vivre dans la famille de l'une d'entre elles, fut-elle sa préférée ? N'était-ce pas renoncer à sa masculinité, à son honneur, à sa liberté ? Et la femme qui osait proposer cela à un homme ne se prenait-elle pas pour un homme elle-même, insinuant du même coup que cet homme n'en était pas un ? N'était-ce pas une insulte à porter d'emblée au tribunal de Ngué lui-même et qui pourrait être sanctionné par la mort ? C'était vraiment un crime et le tribunal du Ngué devait veiller à ce que ce crime soit sanctionné⁴⁷ ».

Ce discours porté par l'héroïne de *La mémoire amputée*, confirme la suprématie de l'homme dans un univers immensément restrictif pour la femme. D'après le texte de Were Were Linking, la tradition du village dans lequel vit son héroïne exige qu'une femme doive toujours vivre sous le toit d'un homme. Un homme, quant à lui, ne doit jamais vivre sous le toit d'une femme. Pour une femme, violer cette norme constitue, au-delà du non-respect de la loi, un blasphème. Dans

⁴⁵ Delphine Zanga Tsogo, *Op. cit.*

⁴⁶ Chantal Magalie Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, *Op. cit.* p. 117

⁴⁷ Were Were Linking, *La mémoire amputée*, Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI), 2004, p. 56

l'univers que peignent Were Were Linking, Delphine Zanga Tsogo ou encore Djhamidi Bond, l'on constate que la femme vit dans une forme de suivisme et de conformisme. Elle n'est chez elle nulle part. Chez son père elle n'est qu'une étrangère, chez son mari rien n'est garanti. Car il peut se permettre de la mettre dehors ou, ce qui est le plus courant, de prendre d'autres femmes : « [...] la femme n'était et ne serait chez elle nulle part : chez ses parents, elle est une passante. Chez son mari, elle est susceptible d'être mise à la porte au gré de son mari ou même de sa belle-famille [...] dès lors j'avais adopté une attitude d'une personne résignée à subir son sort ⁴⁸ » déclare Mina dans *Sous la cendre le feu*. Ces paroles montrent implicitement les sentiments d'insécurité qui pèsent sur les vies des femmes dans une société de domination masculine. Ces dernières sont socialement limitées, elles ne peuvent rien bâtir, leurs vies sont livrées comme un sacrifice au service de la société. Ainsi, pour une femme, il y a une forme de vide qui plane sur sa destinée avant même son existence. Elle semble être née pour ne rien posséder. Si possession elle doit avoir, cela doit être des aptitudes à servir son mari avec promptitude. C'est encore ce qui ressort pitoyablement des propos de l'héroïne de Béatrice Mendo lorsqu'elle évoque son époux : « Lui servir son assiette de ragoût de viande aux arachides, me replongea dans l'essentiel de ma vie⁴⁹ » c'est-à-dire tout ce qu'elle possède comme raison de vivre. Face à ces traditions bien ancrées, l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollè ne voit qu'une seule alternative : se soumettre. Ce qui rejoint l'attitude de l'héroïne de Béatrice Mendo lorsque, face aux violences de son mari, elle raconte : « Mon esprit meurtri trouvait aussitôt son échappatoire : la résignation⁵⁰. » Ces écrivaines camerounaises démontrent au travers de leurs représentations que le patriarcat ne laisse aux femmes aucun autre choix. Elles se voient impuissantes et acceptent de subir le destin qui leur est imposé. Ahmadou Kourouma a donc raison lorsqu'il écrit : « Dans ce monde les lots des femmes ont trois noms qui ont la même signification : résignation, silence, soumission⁵¹. » Cette réflexion de l'écrivain ivoirien montre que les murs de la tradition patriarcale érigés contre l'existence et le devenir des femmes sont au-dessus de leurs capacités à mener une véritable opposition.

En outre, *8clos* de Djhamidi Bond met en exergue un homme qui s'adresse d'une manière tyrannique à sa femme. Il s'agit de Karim l'époux de l'héroïne. En effet, il ressort généralement de son discours les expressions telles que : « ma maison⁵² », « ma chambre⁵³ », pour bien

⁴⁸ Évelyne Mpoudi Ngollè, *Sous la cendre le feu*, Op. cit. p. 16

⁴⁹ Béatrice Mendo, *Le sang de nos prières*, Op. cit. p. 20

⁵⁰ *Ibid.*, p. 23

⁵¹ Ahmadou Kourouma, *Monnès, outrages et défis*, Paris, Le Seuil, 1990, p. 130

⁵² Djhamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2016, p. 130

⁵³ *Ibid.*, p. 131

signifier qu'il est le maître des lieux. En réalité, la femme est comme le dit Chantal Mbazoo : « *Un être qui doit "ne rien dire, ne rien voir, ne rien entendre" pour que triomphe l'harmonie du foyer*⁵⁴. » Elle doit accepter, tout accepter, le néant, l'humiliation et bien d'autres formes d'injustice. L'épouse doit prendre soin de la maison de son mari, veiller à ce qu'elle soit toujours propre et accueillante sans jamais prétendre qu'elle lui appartient. Cette démonstration verbalisée de la puissance masculine au travers du personnage de Karim montre à quel point la phallogocratie peut dépouiller l'existence d'une femme. Cette dernière ne peut malheureusement pas se vanter d'un avoir personnel. C'est par conséquent dans cette atmosphère de dépossession féminine que la domination masculine tire sa force. Par ailleurs, à côté de cette forme de dépossession se trouve une autre en rapport avec la problématique des enfants.

1.2- La dépossession féminine de ses enfants

Selon Françoise Collin, « *La stratégie "patriarcale" consiste peut-être essentiellement dans l'appropriation de ce qui lui échappe, ou qu'il croit voir lui échapper. L'enfant semble "par nature" enfant de la mère, il doit absolument être réapproprié par le père, au nom d'arguments divers*⁵⁵. » Une réflexion qui est loin d'être erronée. Car l'histoire du genre a longtemps démontré que dans les sociétés patriarcales, l'enfant après sa naissance n'appartient plus à la mère, mais au père. D'ailleurs, il est courant d'entendre dans la logique patriarcale que la femme n'est qu'une matrice. L'une de ses fonctions importantes est de donner une génération à son mari. Et Simone de Beauvoir, dès la première page de son ouvrage *Le deuxième sexe I*, n'hésite pas à poser la question de savoir : [...] *qu'est-ce qu'une femme ?*⁵⁶ » Les avis sont multiples : « *Tota mulier in utero* » : *c'est une matrice dit l'un*⁵⁷. » Il faut dire que la valeur d'une femme se trouve dans sa capacité à procréer. Dans *La maîtresse du ministre* de Zazi, l'héroïne, victime d'infertilité, s'exprime concernant sa relation amoureuse :

« J'ai pris la relation au sérieux au tout début mais comme je n'arrivais pas à concevoir, la mère de Patrice était carrément venue s'installer chez nous. Ils se sont mis à me mettre les bâtons dans les roues, je vivais un enfer dans ma propre maison. Je ne pouvais prendre aucune décision dans mon propre foyer et je n'avais pas le soutien de Patrice.⁵⁸ »

Par conséquent, seule une femme ayant donné naissance peut être considérée. Ainsi, la mère est célébrée non pas pour son existence en tant qu'être humain, mais d'abord en tant que

⁵⁴ Chantal Magalie Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, Op. cit. p. 105

⁵⁵ Françoise Collin, *Le différend des sexes*, Paris, Pleins Feux, 1999, p. 19

⁵⁶ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, p. 11

⁵⁷ *Ibid.*, p. 11

⁵⁸ Zazi, *La maîtresse du ministre*, 2018, Primedia E-launch LLC, p. 15

génitrice. Et l'épouse n'aura de valeur que lorsqu'elle accédera à ce statut de mère. Une tradition qui confère dès lors à la femme une existence au travers de ses enfants. D'ailleurs, comme l'affirme Boudhida : « *On dévalorise ainsi l'épouse. Mais en insistant sur le rôle géniteur de la femme on valorise la mère. La misogynie en acte refoule la femme dans son rôle maternel et instaure par là même un véritable royaume des mères. [...] D'où ce culte de la mère.*⁵⁹ [...] » Dans cette optique, une femme stérile est une femme maudite et inutile. En revanche, cet éloge de l'identité féminine au travers de la maternité n'a de sens que parce que l'homme, détenteur de tous les privilèges patriarcaux, y tire un avantage précis : celui de se construire une généalogie. L'enfant dans le couple

« [...] signifie la continuité des hommes de la tradition. Et, en accomplissant son devoir de procréation pour l'honneur de son époux, la femme non seulement honore une des classes fondamentales de son contrat de mariage, mais également conforte son statut de mère [...] Elle a droit pour cela à un grand respect⁶⁰. »

L'homme, par sa domination, reprend ainsi à la femme la vie qu'elle seule peut donner. Si dans certaines sociétés cette réappropriation masculine de l'enfant est dépassée, dans d'autres en revanche elle ne l'est pas encore. En guise d'exemple, l'on peut citer ici le Cameroun où la toute-puissance paternelle est reconnue légalement. À cet effet, Alex-François Tjouen, dans son article intitulé *La condition de la femme en droit camerounais* déclare :

« La loi camerounaise actuellement en vigueur accorde au mari la "puissance paternelle" aussi bien dans la famille légitime, que dans la famille naturelle. [...] L'article 373 du Code civil dispose que "le père exerce seul la puissance paternelle durant le mariage." Étant chef de famille, il détient l'essentiel du pouvoir sur la personne de l'enfant et sur les biens qu'il administre et dont il a la jouissance légale. [...] L'expression "puissance paternelle" paraît ainsi trouver tout son sens car, dans l'hypothèse d'une vie normale, le pouvoir de la mère sur ses enfants serait inexistant. »⁶¹

Il ne s'agit pas en effet d'une réforme, puisque depuis des décennies cette loi n'a jamais connu de modifications et demeure opérante. Par conséquent, c'est dans ce contexte de reconnaissance de la toute-puissance paternelle que se situe l'imagination littéraire de ces écrivaines camerounaises en terre d'appartenance. Il s'agit donc d'une autre forme de pauvreté qu'il est nécessaire d'explorer dans cette étude. On l'a évoquée succinctement dans les analyses précédentes, mais ici, il convient de la regarder de plus près. Ainsi, la question qui se pose est

⁵⁹ Bouhdiba, Abdelwahab (1975), *La sexualité en Islam*, Paris, PUF, pp. 261-262

⁶⁰ Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, NEA, 1983, p. 388

⁶¹ Tjouen Alex-François, « *La condition de la femme en droit camerounais de la famille* ». In : *Revue internationale de droit comparé*. Vol. 64, N° 1, 2012. p. 155. DOI : <https://doi.org/10.3406/ridc.2012.20179>

de savoir quels sont les symptômes de cette forme de dépossession féminine dans ce premier corpus.

Les indices sont multiples. De prime abord, l'on remarque le silence ou l'absence de la mère dans les prises de décision relatives au devenir de ses enfants. Autrement dit, elle ne reste qu'une génitrice inactive face aux événements qui peuvent se produire dans leur vie. Le père apparaît comme le détenteur du pouvoir de décision sur le devenir des enfants. Dans *La mémoire amputée*, une totale invisibilité est faite sur la mère lorsque le père de Halla décide de la marier à « [...] un vieux Suisse tout rouge et couvert de taches de rousseur⁶² ». Nulle part dans le texte la mère n'est consultée. Il faut dire que, dans un contexte de reconnaissance de la toute-puissance paternelle, son avis reste stérile. À cet effet, Awa Thiam affirme : « *Les grandes décisions appartiennent à l'homme, sans que la femme y soit associée*⁶³. » Même en ce qui concerne ses enfants, la mère doit se taire. La société considère qu'elle n'a rien à dire. À la femme on arrache tout, non seulement le territoire, mais aussi la possibilité de s'exprimer face aux choix que la société veut imposer dans la vie de ses filles. La petite Halla est consciente de cette réalité, du silence imposé à sa mère et ne peut en aucun cas compter sur son soutien. Il lui revient de se débattre toute seule contre ce destin marital que veut lui imposer son père. Cette condition féminine rappelle celle de la jeune Nyota dans *La mouche et la glu*. Son père s'impose comme étant le seul qui doit décider de son avenir. C'est d'ailleurs ce qu'il déclare : « *J'ai décidé de marier Nyota à M'poyo... Qui d'autre que moi a le droit de disposer de son avenir*⁶⁴ ? ». La mère est consciente que personne ne peut s'opposer, même pas elle. Force est de constater que l'homme écarte la femme. Elle n'a pas de voix et est totalement écrasée par son mari. Ce même sort est réservé à Ekobo dans *L'oiseau en cage* de Delphine Zanga Tsogo. Contrainte par son père d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, cette dernière croit pouvoir trouver en sa mère une aide pour échapper à ce mariage forcé. Mais, malheureusement, cette dernière prend le soin de lui expliquer ce qu'il en est de la norme traditionnelle : « *Tu dois obéir. Tu ne t'appartiens pas et tu ne dois rien vouloir. C'est ton père qui est le maître et ton devoir est d'obéir. Les choses sont ainsi, pour nous, depuis toujours*⁶⁵ ». On est donc face à une femme qui est dépossédée de toute autorité sur la vie de sa fille. Comme les autres femmes de son village, elle vit dans la résignation. Tout pouvoir appartient aux hommes.

⁶² Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 112

⁶³ Awa Thiam, *La parole aux Négresses*, Paris, Denoël, 1978, p. 20

⁶⁴ Okoumba-Nkoghe, *La mouche et la glu*, Paris, Présence Africaine, 1984, p. 53

⁶⁵ Delphine Zanga Tsogo, *L'oiseau en cage*, *Op. cit.* p. 66

En outre, plus absente est encore la voix de la mère dans *Vies de femmes* de Delphine Zanga Tsogo. Si chez Were Were Liking, la voix de la mère se fait parfois entendre dans certaines circonstances, chez Delphine Zanga Tsogo en revanche, elle est complètement absorbée. Les déplacements effectués par Dang tout au long du récit dépendent de la volonté unique du père. Il n'y a pas de dialogue établi entre la femme et son mari, puisqu'il s'agit d'une relation complètement déséquilibrée qui place l'homme dans une position de dominance absolue. Comme le pense Mediha Özates : « [...] la place de la femme dans la société a été toujours celle que les hommes lui ont assignée, et elle n'a jamais imposé sa propre loi.⁶⁶ » C'est exactement la représentation que fait Delphine Zanga. La femme est complètement mise de côté par l'homme. La voix du père étouffe celle de la mère. Nulle part dans le texte la parole n'est attribuée à la mère. En revanche, elle l'est à plusieurs niveaux au père sous un ton imposant et autoritaire : l'on a évoqué précédemment les déplacements de Dang qui sont contrôlés par le père. Plus loin également dans le texte, son départ de la maison familiale relève aussi de l'unique décision du père. Nul ne peut s'y opposer. Ce qui confirme l'article 374 du Code civil camerounais : « L'enfant ne peut quitter la maison paternelle sans la permission de son père [...] ». Autrement dit, c'est la voix du père qui fait la loi et décide du devenir des enfants. Dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun, la narratrice donne une image pathétique de sa génitrice : « Ma mère, femme mise à l'écart par le père⁶⁷ [...] ». Cette représentation de la mère est commune aux textes de Were Were Liking et de Delphine Zanga Tsogo, où l'invisibilité et l'absence de l'autorité maternelle sont flagrantes. Seul le discours de la fille permet de découvrir le visage de la mère chez Delphine Zanga Tsogo. Par ailleurs, sans oublier *8clos* et *Sous la cendre le feu*, soulignons que ce même esprit de domination masculine y revient, puisque les romancières écrivent dans un même contexte social. La voix du père reste celle qui est suprême en ce qui concerne la vie des enfants. Par ailleurs, outre ces différentes formes de dépossession féminine, les mots tels que : « intérieur », « l'ici », caractérisent le personnage féminin et témoignent de son enfermement. Observons cela dans la thématique suivante.

⁶⁶ Mediha Özates, « Étude du personnage dans le roman du XIX^e siècle les idées de Simone de Beauvoir », Cukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Volume 12, 2003, p. 122

⁶⁷ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Le Seuil, 1987, p. 53

2. Femmes sujets de l'intérieur

« Dans l'historiographie, la mobilité n'a jamais été un attribut féminin⁶⁸ ».

L'un des buts majeurs des écrits-femmes consiste à dévoiler l'univers intérieur féminin. La question ici ne tourne pas autour du comment les femmes habitent le monde, mais plutôt autour du comment on leur fait habiter le monde. Ken Bugul décrit justement cet univers intérieur des femmes : « *Quand les vertus de la virginité, les vertus domestiques, les vertus de dépôt de vie, les vertus de la soumission et de l'obéissance étaient acceptées pleinement, on avait atteint le but qui était patience, disponibilité, humilité*⁶⁹ ». Autrement dit, comme on l'a déjà expliqué, la femme naît avec une trajectoire existentielle bien définie par la société. Tout ce qui lui reste à faire, c'est obéir dans l'optique d'obtenir les résultats sociaux escomptés. C'est donc autour de cette forme de fatalisme qu'émergent différentes voix féminines dans la société subsaharienne pour porter au sein de l'écriture les lourds malaises de femmes.

Autour de cette nouvelle thématique se bousculent une fois de plus les voix de femmes camerounaises qui, chacune selon sa sensibilité, représentent à sa manière l'intérieur féminin. Elles n'utilisent pas les mêmes représentations, mais construisent une même sémantique. Pour ces autrices subsahariennes, « [...] *l'écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'histoire*⁷⁰ ». Il s'agit de faire de l'écriture une arme de combat pour exposer les grandes crises, non pas seulement de l'histoire féminine, mais celles aussi que vivent les femmes au quotidien. D'où la nécessité de représenter cet univers intérieur féminin. Car c'est en ce lieu même que se joue toute la condition des femmes.

Alors, par sujet de l'intérieur, l'on entend un sujet dont les mouvements sont circonscrits dans un espace bien délimité. Et ce dernier n'a pas le droit de dépasser les bornes fixées. En effet, tout est mis en jeu dans la société de ce sujet pour l'empêcher d'aller au-delà des frontières établies. D'ailleurs, dans un système social, comme le pense Jolanta Rachwalska : « [...] *le pouvoir met en place un système de gestion des corps qui consiste non pas seulement à "octroyer" des espaces où se disposent, se disloquent les corps, mais avant tout à modeler, à*

⁶⁸ Rachwalska von Rejchwald, Jolanta. « Femme, pouvoir, espace dans *Au bonheur des dames* et *Une page d'amour* d'Émile Zola. » *Tangence*, numéro 94, automne 2010, p. 92, <https://doi.org/10.7202/1003491ar>

⁶⁹ Ken Bugul, *La baobab fou*, Paris, Présence Africaine, 2010, p. 192

⁷⁰ Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, Paris, Silex, p. 477

*façonner les existences, les parcours de vie*⁷¹. » Cette affirmation s'applique de manière très juste à la mobilité du corps féminin dans un système de domination masculine. De ce fait, l'ici, cette limite que la femme ne doit pas dépasser, peut renvoyer à une cellule familiale, à un autre territoire tel que le village. Mais il peut aussi aller au-delà et toucher le domaine du travail. C'est-à-dire que les travaux ou les métiers auxquels est destiné le sujet féminin sont des travaux qui le maintiennent dans une clôture d'esprit et ne lui ouvrent pas le monde extérieur. Il faut dire que cet espace de travail a cette capacité de garder le sujet féminin dans l'ignorance, tout en l'empêchant de développer ses capacités intellectuelles et un esprit critique. La femme sujet de l'intérieur touche également à la scolarisation de la jeune fille. Ainsi, ces différents espaces sont des outils que les autrices utilisent pour parler de l'emprisonnement de leurs personnages féminins.

2.1- L'espace territorial

La problématique du droit à la mobilité est celle que l'on va étudier dans un premier temps. La mobilité, comme l'aventure, a toujours été dans les sociétés de domination masculine réservée aux hommes. Dans presque toutes les sociétés traditionnelles, c'est toujours l'image de l'homme qui va et de la femme qui reste. Il s'agit d'une loi qui permet de maintenir l'équilibre dans ces sociétés. C'est à partir de la problématique du désir que Corinne Fortier explique cette convention sociale : « *En effet, les femmes, de façon quasi universelle, sont considérées par les hommes comme un objet de désir dont il faut contrôler la liberté de mouvement pour ne pas créer de désordre social et aussi, dans certaines sociétés, de déshonneur familial*⁷². » C'est dans l'enfermement du corps féminin que le patriarcat trouve un épanouissement. Dans le cadre de l'immigration, même si la femme est amenée à se déplacer, c'est le plus souvent dans un contexte de regroupement familial puisque depuis la nuit des temps, son destin a toujours été étroitement lié à celui de l'homme. D'ailleurs, de manière générale, les sociologues ont montré, à l'instar de Mirjana Morokvaïse, pionnière en France dans la recherche sur les femmes immigrées que : « [...] *Les femmes migrantes ont été mentionnées et le sont encore, dans le cadre des travaux sur la famille, dans le chapitre sur les enfants, donc dans des domaines considérés "par nature" comme spécifiquement féminins*⁷³ ».

⁷¹ Rachwalska von Rejchwald, Jolanta. « Femme, pouvoir, espace dans *Au bonheur des dames* et *Une page d'amour* d'Émile Zola. » *Tangence*, numéro 94, automne 2010, p. 88, <https://doi.org/10.7202/1003491ar>

⁷² Corinne Fortier, « Vulnérabilité, mobilité et ségrégation des femmes dans l'espace public masculin : point de vue comparé (France-Mauritanie-Égypte) », *Égypte/Monde arabe*, 9 | 2012, p. 77

⁷³ Mirjana Morokvaïse, *L'immigration en France état de la question*, Année sociologique, Presse universitaire de France, 1975, p. 10

Si, cette inégalité déjà présente à l'origine de l'immigration touche presque toutes les sociétés, elle est encore plus marquée et plus tenace dans les sociétés africaines.

Were Were Liking se tourne d'abord vers le territoire sur lequel naît le personnage féminin en évoquant justement ce droit à l'aventure ou à l'immigration. Au sein de son écriture, le personnage féminin, à cause de sa nature de femme, est condamné à vivre dans son village d'origine, sans jamais s'ouvrir au monde extérieur qui l'entoure. Cette analyse vient rejoindre la pensée de Corinne Fortier sur les différentes considérations qu'elle fait de l'espace dans les sociétés de domination masculine : « *L'espace public est un lieu réservé aux hommes, et toute femme qui y pénètre menace et perturbe l'homosocialité ainsi que la domination masculine qui caractérise toute société*⁷⁴ ». La femme reste, par conséquent, sujet de « l'ici », donc de l'intérieur et « l'ailleurs » reste l'apanage de l'homme. C'est le cas premièrement avec l'héroïne Halla de *La mémoire amputée*.

Bien que n'étant encore qu'une enfant, Halla porte déjà tout le fardeau de son existence en tant qu'être humain de sexe féminin. Dès son jeune âge, elle commence à observer les différences sur le plan des traitements qui s'opèrent entre un homme et une femme, une fille et un garçon dans sa communauté. Pour la femme, quel que soit son âge, l'espace est réduit. Il y a une obligation pour elle de se construire à l'intérieur du village. Ces observations créent chez Halla un rejet de sa féminité. « *Je deviens mécontente de n'être pas un homme. Un homme c'est celui qui est libre*⁷⁵. » Elle constate tristement que le droit à l'aventure, à la mobilité, est réservé aux hommes. La femme en est privée. Sa part est de rester au village. D'ailleurs, comme le déclare le personnage : « *Les femmes restaient ici, les hommes partaient*⁷⁶. » Cette codification de l'espace est l'un des principes qui fondent les sociétés patriarcales. Il faut enfermer la femme pour mieux asseoir le règne des hommes. L'extérieur devient dans la vie de femmes l'espace de l'intouchable. Une femme de valeur c'est-à-dire une femme digne et pudique est celle qui sait rester dans les limites fixées. Celle qui ose aller au-delà est considérée comme « *femme publique* » que Corinne Fortier définit en ces termes : « *[...] l'expression de femme "publique" est utilisée pour désigner une prostituée, témoignant ainsi que la place d'une femme n'est pas dans l'espace public, alors que l'expression d'homme public désigne a contrario un homme*

⁷⁴ Corinne Fortier, « Vulnérabilité, mobilité et ségrégation des femmes dans l'espace public masculin : point de vue comparé (France-Mauritanie-Égypte) », *Égypte/Monde arabe*, 9 | 2012, p. 74

⁷⁵ Were were Liking, *La mémoire amputée*, Op. cit, p. 36

⁷⁶ *Op. cit.*

*connu et respectable*⁷⁷. » Pour se protéger du jugement social, les femmes développent la peur de l'extérieur. Leurs sorties doivent être justifiées : aller faire des courses, accompagner les enfants à l'école... Il ne leur est pas permis de sortir sans aucune raison, encore moins de traîner dans les rues. Comme l'écrit encore Corine Fortier : « *Leur domaine est celui de la maison*⁷⁸ [...] ». Elles restent enfermées dans une vie de routine qui ne leur apporte rien d'autre qu'un repli sur elles-mêmes. Ces attitudes qu'elles développent constituent pour la société une sécurité. Car, aussi longtemps que les femmes demeurent enfermées, les hommes restent persuadés qu'ils n'ont rien à craindre. Et cela, la petite Halla l'a compris. Il faut dire qu'elle accorde une grande importance à l'aventure qui, selon elle, est une source de connaissance. Lorsque son frère aîné retourne au village après son voyage, Halla constate qu'il a gagné en maturité et est devenu plus intelligent. Dorénavant, il existe un décalage de compréhension et de communication entre lui et ses sœurs. Ce qui crée chez ce dernier une distance et un sentiment de supériorité envers elles. Ainsi, le personnage féminin naît dans un monde qui le condamne à une non-évolution.

Il en est de même dans *8clos* de Djhamidi Bond où cette question de la mobilité féminine apparaît de manière très forte. Au début du roman, l'héroïne de Djhamidi Bond vit sous le toit de son père. Elle est encore toute jeune et n'a que quatorze ans. La maison de son père, c'est son espace principal. Elle n'a pas le droit de sortir. Toute son existence de fille se réduit à circuler dans cet espace. Plusieurs fois, l'héroïne utilise des mots tels que « *mon cachot*⁷⁹ », « *ces murs*⁸⁰ », « *ma cellule*⁸¹ », « *ma prison* », « *cette prison* », « *cette demeure* », « *ma geôle* » pour qualifier la maison dans laquelle elle réside qui s'apparente à un réel enfer. L'héroïne est éduquée par sa mère pour être une femme d'intérieur. Sortir n'est pas permis aux filles. L'une des raisons qui justifient cet enfermement de la jeune fille se trouve dans l'idée qu'elle ne doit pas avoir de contact avec les garçons. « *L'idéal serait ainsi d'enfermer la jeune fille entre quatre murs, de lui éviter tout contact avec l'homme, en la faisant vivre dans un monde où règne une bipartition sexuelle absolue*⁸². » comme le dit Soumaya Naamana Guessous. Un raisonnement qui crée bien évidemment un grand fossé entre les deux sexes, en élevant l'un au-dessus de l'autre. De ce fait, les déplacements masculins ne sont soumis à aucun contrôle,

⁷⁷ Corinne Fortier, « Vulnérabilité, mobilité et ségrégation des femmes dans l'espace public masculin : point de vue comparé (France-Mauritanie-Égypte) », *Op. cit.*, p. 74

⁷⁸ *Ibid.*, p. 74

⁷⁹ Djhamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2016, p. 21

⁸⁰ *Ibid.*, p. 35

⁸¹ *Ibid.*, p. 44

⁸² Soumaya Naamana Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Eddif, 1987, p. 15

puisque la société le façonne à être le maître. C'est la raison pour laquelle Rejchwald Jolanta déclare que : « [...] le pouvoir a imparti à la femme l'intérieur du foyer familial pendant que son père, son mari ou son frère pouvait évoluer librement dans l'espace extérieur, public⁸³. » À l'opposé, la jeune fille est éduquée de manière à être sous le contrôle d'un maître, ce qui justifie les contraintes qui entourent son éducation.

De plus, pour la jeune fille, se mêler aux garçons représente un réel danger pour la construction sociale, d'autant plus que l'équilibre de ces sociétés patriarcales repose aussi sur un idéal de pureté féminine. On comprend pourquoi Brian Nelson affirme : « *La prostitution était la grande peur de l'époque : elle ne représentait pas seulement une menace réelle et continue, c'était aussi une métaphore du désordre et du renversement des hiérarchies et des institutions de la société. La prostituée était une "femme publique"⁸⁴ » ». Ce qui vient rejoindre la pensée de Corinne Fortier que l'on a évoquée plus haut. Cela suppose que, le corps féminin, corps démonisé, doit être enfermé dans le but d'éviter les dégâts qu'il pourrait créer. Autrement dit, le corps féminin non maîtrisé peut engendrer un déshonneur social et culturel. Il doit par conséquent être absolument surveillé. Très tôt, la jeune fille entre en conflit de manière consciente ou inconsciente avec son corps. Ce corps, elle le porte lourdement, puisque selon la société, il est source de danger. Elle vit dans un détachement de soi, d'autant plus qu'elle est consciente que son corps ne lui appartient pas et qu'elle n'a aucun pouvoir sur lui. C'est ce qu'explique Alami Noria : « *La petite fille apprend aussi, par l'attention particulière dont elle est très tôt l'objet, qu'elle est un corps pour autrui. En elle repose l'honneur de la famille ; de son intégrité physique dépend la stabilité et la cohésion du groupe⁸⁵ » ». Être femme c'est naître avec une grande responsabilité sociale qu'il faut à tout prix porter. Et s'isoler devient une habitude que les jeunes filles cultivent pour plaire à leur entourage. « *Chez nous, les filles, [...] ne doivent pas se mêler aux garçons⁸⁶... » ». Telle est l'éducation que l'héroïne de Djhamidi Bond reçoit de sa mère. Elle finit par se plier devant la puissance de cette culture. Pour faire comprendre à sa mère qu'elle assimile bien ses leçons liées à sa vie de femme, elle déclare : « [...] ma place en tant que fille et future femme est à la maison. Je l'ai bien compris et je le respecte, tu peux me faire confiance⁸⁷ [...] ». À la ressemblance de Mina dans *Sous la cendre le feu*, la résignation devient malgré le personnage un choix de vie.***

⁸³ Rachwalska von, *Op. cit.*, p. 91

⁸⁴ Brian Nelson, « Désir et consommation dans *Au bonheur des dames* », Les Cahiers naturalistes, no 70, 1996, pp. 26-27

⁸⁵ Alami, Noria, *Voilées, dévoilées : être femme dans le monde arabe*, Paris : L'Harmattan, 1988, p. 183

⁸⁶ Djhamidi Bond, *8clos*, *Op. cit.*, p. 22

⁸⁷ *Ibid.* p 23.

En revanche, comme le grand frère de Halla dans *La mémoire amputée*, le frère de l'héroïne de Bond est libre de ses mouvements. « [...] les cafés sont des lieux de sociabilité masculine où l'on se raconte des histoires entre hommes, et où les femmes n'entrent pas⁸⁸[...] ». Face à une telle inégalité, l'héroïne Djhamidienne confie qu'elle envie son frère⁸⁹. Une réaction tout à fait normale qui montre que la résignation ne saurait être une voie de libération. Au contraire, elle installe chez le sujet, indépendamment de sa volonté, un mal-être. Car la liberté reste une condition nécessaire à l'épanouissement de l'être humain. La femme, quant à elle, doit imposer le silence à ses émotions. Elle doit se contraindre à vivre dans la solitude. Et cela reste une douleur quotidienne. La tristesse demeure la seule émotion qu'elle ne peut dominer ou occulter. Pour une mère, même ses enfants peuvent lire dans son regard qu'elle est malheureuse. « [...] une femme sans caractère, sans joie, mais tellement obéissante, quel ennui ! Être toujours prête à exécuter les ordres, jamais de révolte, ou peut-être se rebellait-elle dans la solitude et en silence⁹⁰ ». Ce sort de la mère dans *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun, est le même que vivent les héroïnes et leur mère dans les textes de l'écrivaine camerounaise en terre d'appartenance. Une vie morne, limitée, dont l'ultime but est de se soumettre.

Lorsque l'héroïne de Djhamidi Bond quitte la maison de son père pour intégrer celle de son époux, elle espère n'avoir ne serait-ce qu'un peu de liberté. Ainsi, lorsqu'elle aperçoit pour la première fois la maison de son époux, elle est séduite par sa beauté et est heureuse. Elle nourrit l'espoir de trouver un peu de bonheur, puisque ce serait en quelque sorte elle la maîtresse des lieux.

« Je relevai la tête pour découvrir le ciel sous lequel j'allais passer le reste de ma nouvelle vie. La grande cour offrait une belle vue : un magnifique jardin sous ma gauche et à droite, de grands arbres fruitiers. L'air était frais. J'étais sous le charme de cette beauté. Je ne pus réprimer un sourire face à cette splendeur. Je sentais que j'allais me plaire dans ces lieux⁹¹ »

Toutefois, très tôt l'espoir qu'elle a nourri ne s'avère être qu'une illusion, d'autant plus que, les événements qu'elle va vivre dans ce lieu vont le transformer en un véritable enfer au point qu'elle va regretter la maison de son père. Dans la maison de son mari, la condition de prisonnière de l'héroïne ne change pas. Elle s'amplifie au contraire. Non seulement, elle n'a pas le droit de sortir, mais même aller tout simplement dans la cour de la maison lui est interdit.

⁸⁸ Corinne Fortier, « Vulnérabilité, mobilité et ségrégation des femmes dans l'espace public masculin : point de vue comparé (France-Mauritanie-Égypte) », *Op. cit.*, p. 74

⁸⁹ Djhamidi Bond, *8clos*, *Op. cit.*, p. 14

⁹⁰ Tahar Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Le Seuil, 1987, pp. 23-24

⁹¹ Djhamidi Bond, *8clos*, *Op.cit.* p 100.

Toute sa vie se déroule sous le toit de son mari. Rester à la maison pour attendre le retour de ce dernier est sa seule raison d'exister. Jolanta Rachwalska Von Rejchwald évoque également cette triste condition de la femme, elle « [...] est déposée, tel un bijou délicat, dans un écrin familial de son foyer, étant réduite à attendre celui qui voyage, entreprend, agit — son père, son mari, frère ou son amant⁹² ». Il faut donc dire que pour ces femmes prisonnières du système patriarcal, il n'existe de vie que le vide et le silence intérieur. Plus pathétique encore, dans l'histoire conjugale de l'héroïne de Bond, est que malgré tous ces sacrifices, elle est tout de même chassée brutalement hors du lit conjugal par son époux. À cet effet, l'héroïne confie qu'elle a choisi la pièce la plus petite et la moins belle de la maison pour sa proximité avec la cour dans laquelle : « [...] je n'avais jamais le droit de m'aventurer. De cette pièce j'avais une vue magnifique sur le jardin⁹³. » Ce qui traduit sa forte soif de liberté. Il faut dire que la fenêtre reste le seul lien qui la relie au monde extérieur. En parlant justement de cette femme qui regarde au travers de la fenêtre, Jolanta Rachwalska Von Rejchwald écrit que : « [...] la fenêtre figeait les femmes dans une rêverie passive sur le seuil de la vie et du monde, la porte est un lieu frontalier qui s'ouvre sur le monde extérieur associé à l'action, à l'activité⁹⁴ ». Ainsi, pour la femme, la porte doit être obligatoirement fermée. Par conséquent, l'isolement et la solitude sont des thématiques qui caractérisent le personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise indigène. Force est de constater que le corps féminin est totalement soumis au contrôle de la société. C'est la société qui décide où il doit se placer, comment il doit se comporter.

Par ailleurs, comme on l'a dit plus haut, le fait que l'homme possède les plantations n'annule pas l'aide que la femme peut lui apporter pour les entretenir dans la société traditionnelle. En revanche, avec l'évolution de la société et l'apparition des métiers que l'on va juger plus nobles, la femme est celle qui va rester paysanne et continuer de cultiver les terres de son mari. Il s'agit d'une autre forme d'emprisonnement du sujet féminin qui n'est soumis à aucune évolution. Il y a une sorte de représentation chez l'écrivaine camerounaise autochtone de l'homme qui évolue avec la société et de la femme qui reste toujours calquée sur les modèles anciens. Cet argument s'illustre dans *Vies de femmes* par le biais de la mère de l'héroïne.

Avec *Vies de femmes*, l'on constate que la femme comme sujet de l'intérieur ne se manifeste pas seulement par cette présence continue de la femme sous le toit de son mari. Deux termes ici s'opposent : la ville et le village. Ainsi, la maman de Dang, bien qu'étant mariée

⁹² Jolanta Rachwalska Von Rejchwald, *Op. cit.*, p. 92

⁹³ Djhamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2016, p. 135

⁹⁴ Jolanta Rachwalska Von Rejchwald, *Op. cit.*, p. 96

à son père, réside au village et son mari en ville. L'intérieur, dans ce contexte, renvoie au village et l'extérieur à la ville. Il est bon d'expliquer ici que le village est le lieu où la vie n'est pas aisée, les hommes vivent encore de l'agriculture, de la chasse et de la pêche, les infrastructures sont très peu développées et les mentalités sont en quelque sorte rétrogrades. La vie du village est par conséquent fermée au monde extérieur. A contrario, en ville, il existe un certain développement, une évolution des mentalités, et plus d'opportunités qui font en sorte que la vie est plus aisée. Ainsi, la maman de l'héroïne vivant au village travaille durement pour survivre et aider ses filles. Elle effectue des travaux champêtres, parcourt de longues distances avec de lourdes charges. Ainsi, cet « espace paysan » qui exprime finalement la condition malheureuse de la femme camerounaise, est chargé de douleur, d'épuisement et de souffrance. D'ailleurs, Ferdinand Oyono n'est pas en reste face à cette situation lorsqu'il laisse sa plume se pencher sur ce visage de la femme paysanne dans *Le Vieux nègre et la médaille* :

« Elle avait porté de lourds paniers ! Paniers à bois à chaque retour des champs, paniers de sable pour la case, pour la route, paniers de pierres pour la maison du prêtre pour avoir accès à la confesse, paniers à provisions pour les voyages. Tous ces paniers avaient creusé sur son dos cet angle aigu qui ressemblait à une entaille de végétal frappé à mort par un coup de hache. La peau à cet endroit était devenue aussi épaisse que celle d'un éléphant.⁹⁵ »

Ainsi, cette description exprime toute la souffrance qu'endurent ces femmes privées d'autres sphères sociales pouvant les conduire à une certaine forme d'émancipation. Tout se passe comme si l'homme s'éloigne du mieux qu'il peut de cette vie paysanne pénible et la transpose sur la femme. Car lorsque l'on observe les sociétés traditionnelles africaines, l'on remarque qu'il y avait autant d'hommes paysans que de femmes paysannes. Mais à la venue de la société moderne, les hommes, au travers de leur pouvoir, ont accaparé les avantages de cette société et ont maintenu la femme dans cette condition de vie paysanne s'échappant ainsi à cette forme de douleur. D'ailleurs la douleur est un état insupportable pour l'homme. Marguerite Duras le remarque très bien dans les phrases suivantes : « *On ne peut pas comparer l'expérience de la douleur de la femme avec celle de l'homme. L'homme ne supporte pas la douleur, il la fougue, il faut qu'il s'en éloigne, il la rejette*⁹⁶ [...] » Et dans le contexte de cette étude, il la rejette tout naturellement sur la femme. D. Ananou rapporte dans *Fils du fétiche* que :

« [...] dans les villages de la contrée, le mari et les enfants vivent aux frais de la femme ; l'homme délègue parfois un peu de maïs de son champ ou quelques poissons de sa pêche, mais presque jamais

⁹⁵ Oyono Ferdinand, 1956, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Éditions Julliard, p. 78

⁹⁶ Marguerite Duras, *Les yeux verts*, Éditions Cahiers du cinéma, p. 87

de son argent pour l'entretien de sa famille. D'où la nécessité de peiner beaucoup pour se maintenir à la hauteur des devoirs de leurs charges⁹⁷... »

Le corps de la femme est exploité. C'est elle qui porte tout ce qui est difficile. Même quand l'homme accède à ce monde moderne où son gain financier s'accroît, il continue de déléguer ses responsabilités à sa femme. Lors de sa petite expérience de la vie au village, l'héroïne de Delphine Zanga Tsogo raconte que sa mère la protégeait des charges trop lourdes à cause de sa jambe éclopée, mais « *Je sentais quand même peser le poids des dures journées*⁹⁸. » déclare-t-elle. Cela sous-entend que c'était sa mère qui prenait sur elle toute cette peine. Ainsi, le lecteur ne peut qu'en déduire la souffrance et la vie difficile de la mère de Dang. Il arrive, au cours de l'histoire, que la mère de l'héroïne doive quitter précipitamment le village pour prêter secours à sa fille aînée victime d'un accident. À ce moment-là, l'héroïne a vécu l'un des pires moments de son existence. Abandonnée à elle seule, elle est contrainte de travailler durement au point que sa santé en fut menacée.

« Restée seule au village sans secours, je devais assurer ma survie [...] Ma jambe en prit un bon coup. Tous les soirs, des douleurs vives, atroces, me tenaient éveillée parfois jusqu'aux premières lueurs de l'aube. Quand ma mère revint au village, après la guérison de ma sœur, la vie redevint moins dure, et la corvée quotidienne des champs ne fut plus obligatoire.⁹⁹ »

En revanche, le père de Dang, possédant tous les privilèges qui accompagnent le fait d'être un homme, choisit de vivre aisément en ville loin de sa femme et de ses enfants. Ainsi, l'on observe une peinture du déséquilibre entre le destin de la femme et celui de l'homme. Il faut dire que la société telle que peinte par l'écrivaine camerounaise qui écrit sur le territoire national, est une société qui non seulement infériorise le personnage féminin, mais l'enferme et le maintient dans une clôture d'esprit et dans une vision limitée du monde qui l'entoure. Tout se passe comme si :

« La féminité se mesurait à l'art "de se faire petite" [...] les femmes restent enfermées dans une sorte d'enclos invisible (dont le voile n'est que la manifestation visible) limitant le territoire laissé aux mouvements et aux déplacements de leur corps (alors que les hommes prennent plus de place avec leur corps, surtout dans les espaces publics).¹⁰⁰ »

Ainsi, la femme doit disparaître afin de laisser l'homme prendre plus de place pour mieux étendre sa domination. À l'intérieur de cet espace territorial se trouvent d'autres espaces

⁹⁷ D. Ananou, *Le Fils du fétiche*, Nouvelles Éditions latines, 1971, pp. 148-149

⁹⁸ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

⁹⁹ *Op. cit.*

¹⁰⁰ Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Le Seuil, coll. « Liber », 1998

qui emprisonnent le personnage féminin, tels que l'espace domestique et intellectuel. Étudions-les dans les rubriques suivantes en commençant par le premier espace.

2.2- L'espace domestique

La femme comme sujet de l'intérieur ne se limite pas dans ce premier corpus d'écrivaines camerounaises à la clôture du sujet féminin au niveau du territoire. Il y a également un autre espace. Il s'agit de l'espace domestique qui apparaît sous leurs plumes. D'ailleurs, comme l'affirment André Burguière et Jacques Revel dans leur étude sur *l'Histoire de la France* : « [...] à l'homme la culture politique et celle qui s'inscrit dans le travail productif ; à la femme, le privé, la famille, la culture domestique¹⁰¹ ». Cette affirmation est encore d'actualité dans la mentalité africaine patriarcale. Puisque la femme naît subalterne, elle est reléguée au second plan de la société, second plan qui suppose être femme de l'ombre comme on a commencé à le démontrer dans les analyses précédentes. Dans son article intitulé : « L'espace domestique dans la ville africaine. L'exemple du quartier musulman de Yaoundé », Xavier Durang affirme que : « Sur l'échantillon de femmes interrogées, aucune ne travaille. Elles ne sortent de la maison qu'une demi-heure par jour en moyenne alors que les hommes passent plus de douze heures à l'extérieur du domicile¹⁰² ». Il faut dire que, l'espace par excellence du sujet féminin où elle peut circuler librement, se réduit à l'espace domestique. « Les femmes [...] aidaient à faire la cuisine en épluchant, et en pilant les feuilles de manioc¹⁰³. » affirme le personnage féminin de Delphine Zanga Tsogo. Toutefois, la représentation du personnage féminin, qui reste à la maison pour vaquer aux travaux domestiques, est plus marquée chez Were Were Liking, Djamidi Bond et Évelyne Mpoudi Ngollè. Il existe des similitudes flagrantes entre les héroïnes de ces trois romancières. Le statut de femme domestique touche toutes les catégories de femmes, l'enfant, la jeune fille, l'épouse, la mère. Mais dans cette partie, l'on va plus se focaliser sur le statut domestique des héroïnes, car il est plus visible et plus pertinent.

Dans *La mémoire amputée*, Were Were Liking représente d'abord l'initiation à la vie de femme qui commence chez la gent féminine dès l'enfance. Dès l'âge de neuf ans, Halla reçoit déjà de sa grand-mère une éducation de future femme au foyer. De cette dernière, elle apprend à tenir de fond en comble une maison, cuisiner, prendre soin de ses frères de sexe masculin,

¹⁰¹ André Burguière et Jacques Revel (dir.), *Histoire de la France*, p. 265

¹⁰² Durang Xavier, « L'espace domestique dans la ville africaine. L'exemple du quartier musulman de Yaoundé », In : *Annales de Géographie*, t. 110, n° 620, 2001, p. 377

¹⁰³ Delphine Zanaga Tsogo, *Vies de femmes*, Op. cit.

nettoyer la maison, servir à table... et tout ceci dès le matin. À l'âge de onze ans seulement, Halla est capable de tenir impeccablement une maison.

« Notre grand-mère nous avait bien formées pour être des responsables de vie du foyer dès neuf ans, âge de la première initiation féminine. À onze ans donc, c'était tout à fait logique pour moi de maîtriser les travaux de mon foyer. Chaque jour, nettoyer la maison de fond en comble, faire la vaisselle, laver et repasser le linge de mon père et de son infirmière d'épouse ainsi que de leurs trois garçonnets. Aller au marché qui heureusement n'était pas trop loin, à peine deux kilomètres, en revenir, faire la cuisine et que tout soit prêt à treize heures au plus tard, [...] Ayant bien assimilé mes leçons de femme caramel, je me levais toujours très tôt et abatais une bonne partie de mes travaux dès les premières heures de l'aurore, avant le réveil de tous, notamment le linge et la vaisselle.¹⁰⁴ »

La lecture de ce récit montre une construction identitaire féminine bien réussie. L'on observe au travers de cette description que le personnage n'a pas d'autre univers que cette vie intérieure de domestique. Halla évolue dans ce monde qui l'exclut du monde extérieur. Ce même sort est également réservé à l'héroïne de Djhamidi Bond. Si rester à la maison est une loi qui lui est imposée, elle ne doit cependant pas rester sans rien faire. L'objectif, comme dans la vie de Halla, est justement d'être initiée à une vie de future épouse. Une éducation que sa mère s'acharne à bien lui inculquer. Alors, lorsqu'elle se marie, le lecteur découvre le personnage qui s'applique à bien mener son destin de femme. Puisqu'elle n'a pas le droit de sortir, ses seules activités dans la maison de son mari sont, en quelque sorte, de vaquer à ses occupations domestiques et attendre le retour de son époux. De ce fait, la vie de l'héroïne se limite à servir son mari. L'on constate dans le roman que la personne de la jeune fille n'existe pas. L'on n'a pas besoin de savoir comment elle se porte : « *Quatre semaines s'étaient écoulées ainsi. Même mon anniversaire n'avait pas connu de manifestations. La même atmosphère persistait : m'occuper de Karim et c'était tout*¹⁰⁵ ! » Il s'agit malheureusement d'une vie confisquée pour servir à faire exister une autre, des femmes « [...] dont les ailes ont été coupées par la société au nom de la patriarchie¹⁰⁶. » pour reprendre les propos de Martha Mzite. Cela signifie que Halla, comme l'héroïne de Bond, est condamnée à vivre loin de leurs aspirations personnelles. Toutefois, si l'héroïne de Were Were Liking a bien appris ses cours de femme domestique et les applique avec habileté, l'héroïne de Djhamidi Bond, de loin plus fragile, ne les a pas autant assimilés. Elle se doit, à l'insu de son mari, d'apprendre à cuisiner.

¹⁰⁴ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 106

¹⁰⁵ Djhamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2016, p. 111

¹⁰⁶ Martha Mzite, « La représentation des femmes dans la littérature francophone », Francisola : Revue indonésienne de la langue et la littérature françaises, 2019, p. 1

« Nous étions seuls dans cette vaste demeure et la réalité de la vie de couple m'avait très vite rattrapée : j'apprenais à faire la cuisine pour un homme. J'avais quinze ans et je découvrais comment m'occuper d'un mari, comment le garder. Mes préoccupations étaient celles des femmes adultes de ma société tout simplement.¹⁰⁷ »

La jeune fille est introduite précocement dans une vie de femme au foyer qu'elle doit assumer de manière parfaite. Parce qu'elle est de sexe féminin, son adolescence n'est pas considérée. Pour sa société, elle est femme et son corps doit servir, et : « *Le service, fonction cardinale d'une bonne épouse, occupe une place majeure dans ses devoirs conjugaux*¹⁰⁸ ». Cette problématique de la condition de la femme en tant que sujet de l'intérieur n'épargne pas l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollè. Tout comme Halla et l'héroïne de Djhamidi Bond, Mina a aussi reçu une éducation rigide où règne le déséquilibre entre le garçon et la fille. La fille n'a pas le droit d'élever le ton devant les garçons, peu importe leur âge. Elle se construit avec la pensée que la femme est inférieure à l'homme. « *D'ailleurs toute l'éducation d'un enfant chez nous est construite sur la base qui fait de l'homme le maître, et de la femme l'être créé pour servir celui-ci.* » raconte Mina. De ce fait tout comme Halla et l'héroïne de Djhamidi Bond, très tôt Mina est initiée par sa maman aux travaux domestiques. Elle est éduquée pour être une femme docile et silencieuse. Dès son enfance, son univers se réduit aussi à cette vie intérieure de femme. « *Mes parents ont fait de moi une petite fille obéissante et réservée, qui ne doit pas élever le ton devant les garçons fussent-ils plus jeunes que moi, une fille rompue aux tâches domestiques*¹⁰⁹ [...] ». En effet, aux yeux des hommes, l'espace domestique est depuis la nuit des temps le cadre par excellence pour la construction sociale de la femme. Il faut dire que le but de cette répartition sociale du rôle de la femme entraîne, selon la logique patriarcale, un certain épanouissement et une certaine stabilité de la famille. C'est pourquoi Soumaya Naaman-Guessous écrit :

« La période que vit la jeune fille entre la puberté et le mariage est essentielle dans son existence : toute son éducation la prépare à son rôle d'épouse. Cette éducation se fonde principalement sur l'aspect fonctionnel de l'épouse et de la mère : ménage, cuisine, couture, soins aux petits frères et sœurs¹¹⁰... »

Toutefois, pendant que la société tire sa satisfaction de la femme, cette dernière voit complètement ses rêves et ses aspirations s'estomper, puisqu'elle est enfermée dans un système qui la limite et l'empêche de se réaliser. Il faut dire que cet espace domestique a la capacité de

¹⁰⁷ Djhamidi Bond, *op. cit.*, p. 111

¹⁰⁸ Chantal Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, *Op. cit.*, p. 117

¹⁰⁹ Évelyne Mpoudi Ngollè, *Sous la cendre le feu*, *Op. cit.*, p. 8

¹¹⁰ Soumaya Naaman Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Eddif, 1987, p. 15

maintenir le sujet féminin dans l'obscurantisme et finalement dans la peur du monde qui l'entoure. Au fil des ans, le monde, lieu de son existence devient monde inconnu dans lequel la femme a du mal à s'adapter. Et si comme l'affirme Xavier Durang : « [...] *l'homme, quant à lui, passe plus de la moitié de la journée dehors. Son temps est partagé entre les activités professionnelles, les déplacements, les visites dans la famille ou chez des amis*¹¹¹ [...] ». Il faut donc dire qu'à l'opposé de la femme, il profite de l'évolution, d'un épanouissement personnel et de la découverte du monde puisqu'il est complètement libre de ses mouvements.

Par ailleurs, dans ce premier corpus il y a une lecture du conflit entre la génération de la mère et celle de la fille. La mère est celle qui est femme au foyer, elle ne connaît que cet univers. Il est impossible pour elle d'imaginer son mari occupé aux soins domestiques. Dans la mentalité de la mère elle est faite pour cela, et ne le vit pas forcément comme un fardeau. Il s'agit par conséquent d'une génération de femmes dont l'éducation n'a pas été influencée par d'autres idéologies culturelles :

« C'était d'autant plus émouvant que la participation des maris dans les tâches domestiques relève encore, dans nos sociétés africaines, de l'ordre de l'infaisable. Je me souviens que ma propre mère s'était indignée en voyant mon mari langer la petite pendant que je finissais de faire un devoir dans la pièce voisine. Elle était venue me trouver aussitôt et m'avait dit, sur un ton de reproche :

- Je sais, Mina, que vous ne voyez pas les choses comme nous. Mais il ne faut quand même pas exagérer. Suppose que des amis de ton mari vous trouvent comme ça : toi assise dans tes livres et cahiers, et lui nettoyant les fesses du bébé. Que penseront-ils ? Que c'est ainsi que ta mère t'a éduquée ? Que diront-ils ?¹¹² »

Dans ce récit que rapporte Mina, on constate que la génération de la mère est une génération façonnée par la mentalité patriarcale. Elle ne lit et ne construit l'éducation de sa fille que sous le prisme de la science patriarcale. En revanche, la génération de la fille est celle qui est née dans un contexte d'ouverture, de rencontres interculturelles qui suscitent beaucoup de remises en question. Bien que la fille soit contrainte d'embrasser cet univers domestique, elle le vit différemment de la mère. Autrement dit, elle le vit avec plus de tourments intérieurs et avec plus de frustrations. Toutefois, elle reste impuissante et ne peut que se soumettre à son destin de femme.

¹¹¹ Durang Xavier, « L'espace domestique dans la ville africaine. L'exemple du quartier musulman de Yaoundé », In : *Annales de Géographie*, t. 110, n° 620, 2001, p. 377

¹¹² Évelyne Mpoudi Ngollè, *Sous la cendre le feu*, L'Harmattan, 2000, p. 98

2.3- L'espace intellectuel

Si, comme l'affirme Jolanta Rachwalska von Rejchwald :

« Pour préserver le système des normes établies par la morale bourgeoise, il fallait éloigner la femme de la rue, de cet espace de tous les possibles. En ce sens, la rue était comprise comme un lieu du ferment, de l'éclosion des idées neuves, comme un espace de brassage des corps, des idées et des énergies.¹¹³ »

À plus forte raison l'accès à l'ouverture de la science à la femme sera-t-il farouchement combattu par le système de domination masculine. La connaissance est une puissante arme de domination et d'émancipation. Avec l'intrusion de l'école occidentale en Afrique, le système éducatif de la jeune fille a été d'une certaine manière bouleversé. Autrement dit, dans un système de domination masculine, ouvrir les portes de l'éducation occidentale à la jeune fille risque non seulement de produire une perte de contrôle sur son corps, mais plus encore d'entraîner une déchéance du règne patriarcal. C'est pourquoi Lejeune affirme : « *L'œuvre des filles est nuisible ou bien il est impossible de les garder et quand on les garde, elles ne trouvent pas à se marier. Les indigènes disent qu'il est suffisant pour une femme de savoir planter des ignames et obéir à son mari*¹¹⁴. » Ce constat est un trait commun à presque toute l'Afrique subsaharienne où la scolarisation de la jeune fille a toujours été menacée.

En effet, pour maintenir son royaume, la société patriarcale se retrouve dans l'obligation d'inventer une stratégie. Celle-ci consiste, d'un côté, à encourager et vulgariser l'éducation du jeune garçon pour mieux renforcer la domination masculine et de l'autre, à diaboliser la scolarisation de la jeune fille dans le but de la maintenir sous l'autorité de l'homme. D'où une hostilité masculine vis-à-vis de la femme intellectuelle qui apparaît comme une femme insoumise, irrespectueuse et destructrice. Lorsqu'Estelle Pagnon fait une étude de la scolarisation de la jeune fille au Nigéria, elle explique que :

« [...] les Igbos, ou du moins la population masculine, se refusaient à envoyer les filles à l'école [...] Les hommes ne tenaient pas à voir leurs épouses et filles s'émanciper. Ils admettaient volontiers que leurs fils reçoivent une instruction occidentale approfondie, mais pour leurs filles cela leur semblait inutile.¹¹⁵ »

¹¹³ Jolanta Rachwalska von Rejchwald, *Op. cit.*, p. 95

¹¹⁴ CSSP, 192-B-II, Lejeune, 25 janv. 1902

¹¹⁵ Estelle Pagnon, « Une œuvre inutile ? La scolarisation des filles par les missionnaires catholiques dans le Sud-Est du Nigéria (1885-1930) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1997, mis en ligne le 1^{er} janvier 2005, p. 8 <http://journals.openedition.org/clio/375> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.375>

D'ailleurs, Mariama Bâ n'hésite pas à transposer cette idéologie dans *Une si longue lettre* lorsque le narrateur rapporte les rumeurs de la ville sur le mariage de Mawdo Bâ et d'Aïssatou : « *L'école transforme nos filles en diabesses, qui détournent les hommes du droit chemin*¹¹⁶ ». C'est la raison pour laquelle, en Afrique, la scolarisation massive de la jeune fille reste un chemin parsemé d'embûches. Ainsi, il s'agit d'une situation anormale qui interpelle la conscience de l'écrivaine. Sous la plume de ces écrivaines camerounaises, cette problématique est aussi l'une des thématiques poignantes qu'elles placent au centre de leur construction romanesque. Il faut dire que, parmi toutes les héroïnes, Mina est celle qui a eu le privilège de faire des études jusqu'en licence. Qu'en est-il donc des trois autres héroïnes ?

Que ce soit dans *Vies de femmes*, *La mémoire amputée* ou *8clos*, le lecteur va découvrir des héroïnes qui aspirent profondément à l'éducation. Elles croient en l'éducation scolaire et rêvent d'être des femmes instruites. Malheureusement, elles sont dans une société qui place sur leur chemin des embûches qui les empêchent soit de n'être jamais scolarisées, soit d'être obligées à un moment d'arrêter leurs études.

La sous-scolarisation féminine est une thématique tellement poignante que Djhamidi Bond choisit de dédicacer son roman *8clos*¹¹⁷ à toutes ces jeunes filles, et à toutes ces femmes qui n'ont pas eu le privilège d'être scolarisées. Ceci démontre qu'il y a une réelle douleur, une réelle souffrance qui accompagnent ces femmes victimes de sous scolarisation ou de non-scolarisation. C'est la mise en évidence dans *8clos*. Comme on l'a vu plus haut dans la thématique portant sur « L'espace territorial », l'héroïne de Djhamidi Bond est complètement séquestrée dans la maison familiale, elle n'a pas le droit d'aller à l'extérieur. Cela implique aussi sa non-scolarisation. Lorsqu'elle s'exprime sur ce sujet, on note une tristesse qui accompagne son discours, tristesse amplifiée par le fait que son frère, lui, a le droit d'aller à l'école. Et elle se voit privée de ce droit à l'instruction parce qu'elle est une femme. Une fois de plus, elle lui porte envie :

« C'est pour cela que j'enviais Saïd. Il lisait des tonnes de livres et faisait beaucoup d'exercices. Il passait des nuits entières plongé dans ses manuels... Toujours inclinée au-dessus du trône, subissant ma peine, je me surpris à repenser à tous ces moments où, cachée derrière la porte-fenêtre qui séparait nos deux chambres, je l'observais silencieusement.¹¹⁸ »

¹¹⁶ Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1979, p. 40

¹¹⁷ Djhamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2016

¹¹⁸ *Ibid.* p. 14

L'héroïne est embarquée dans une vie où elle est condamnée au mutisme. Les décisions qui concernent sa propre vie ne relèvent pas de sa volonté : « *L'école [...] je n'y étais jamais allée. Ce monde m'était inconnu : je prenais, à la maison, des leçons de français, d'anglais et de mathématiques. Mes encadreurs venaient quatre fois par semaine et, malheureusement, nous ne travaillons que trois à quatre heures par jour*¹¹⁹ ». Ce sont ses parents qui choisissent de lui faire suivre des cours de langues et de mathématiques à la maison. Le choix de ces cours suit parfaitement une logique qui est celle qu'une jeune fille, que l'on prépare à devenir une épouse, sache au moins lire, écrire et compter. Car cela est important pour une bonne communication avec son mari. Et cela permet aussi à l'épouse qui reste à la maison d'aider ses enfants dans l'apprentissage des rudiments de la connaissance, lorsque son mari va à la conquête du monde. C'est ce qui justifie les propos de Christine Detrez : « *Comme la connaissance des arts fait partie de la corbeille de mariage des jeunes femmes bien élevées, les femmes, à la limite, peuvent écrire, mais qu'elles ne se targuent pas d'être des génies*¹²⁰. » Par conséquent, l'héroïne n'a pas droit à d'autres connaissances telles que la biologie ou la physique. Son grand frère Saïd quant à lui, a une plus grande ouverture sur la connaissance, d'autant plus que l'école lui donne accès à la biologie et à d'autres disciplines. Dans ces sociétés qui remettent en question la scolarisation de la femme, l'instruction serait une source de corruption qui conduirait la jeune fille à l'insoumission et à une méconnaissance de sa place de femme. « *Pour les filles, dit-on, il ne faut pas qu'elles soient savantes, la curiosité les rend vaines et précieuses ; il suffit qu'elles sachent gouverner un jour leurs ménages, et obéir à leurs maris sans raisonner*¹²¹ ». Arracher à la femme le droit à l'instruction est une stratégie patriarcale qui pérennise la soumission et l'exploitation de son corps. Si l'héroïne de Bond n'a pas eu le privilège d'aller à l'école, les héroïnes de Liking et de Delphine Zanga, ont quant à elles eu l'opportunité de la côtoyer. Mais malheureusement, cela a été de courte durée et reste une sous-scolarisation.

Commençons par l'héroïne de *La mémoire amputée*. Dès son enfance, Halla est une enfant très curieuse, qui manifeste un réel désir d'apprendre. Elle est intriguée et attirée par l'écriture qui est gravée derrière la photo de son père. À cet âge de l'enfance, elle ignore encore tout de l'écriture, et n'a aucune idée de ce que cela signifie. D'ailleurs elle déclare : « *Je regarde tant et tant ces signes que je saurais toujours les écrire, même sans apprendre l'alphabet. Il ne se passe plus de jours sans que je ne vienne toucher la photo pour vérifier que je n'ai pas oublié*

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 14

¹²⁰ Detrez, Christine. « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, vol. 186, no. 4, 2016, p. 27

¹²¹ François Fénelon, *De l'éducation des filles*, éd. Des Œuvres complètes, Genève, Tome V, Chap. I^{er}

*les signes inscrits derrière*¹²² ». La soif d'écrire de Halla pousse son grand-père à lui offrir un cahier et un crayon. Ainsi, à partir des autres photos que sa tante reçoit de son père, elle s'exerce à reproduire les écrits qui sont gravés derrière. La petite Halla se lance dans un autoapprentissage. Elle remarque les mêmes signes qui reviennent. Et elle est heureuse de retrouver certains de ces signes sur le cantique de sa tante. Ce qui fait montre d'une enfant qui non seulement s'avère être intelligente, mais, possède une grande capacité de mémorisation. Sa tante, témoin du désir que possède Halla de s'ouvrir à la connaissance, lui déclare : « *Sois patiente : encore deux ans et l'on t'acceptera peut-être à l'école*¹²³ ». Lorsque, quelques années plus tard, Halla commence l'école, effectivement, elle est la plus brillante de sa classe et dans toutes les matières. « *Le maître me fait faire deux classes par an. Je passe le certificat de fin d'études primaires et le concours d'entrée en sixième, première du département*¹²⁴ » raconte la jeune fille. En revanche, bientôt ce sera la fin des études de Halla. Après la séparation de ses parents, elle s'en va avec son père et commence une nouvelle vie. Une vie dans laquelle elle se retrouve être la bonne à tout faire de la nouvelle femme de son père. Et ce, seulement à l'âge de onze ans. D'ailleurs, c'est ce qu'elle déclare en ces termes : « *J'étais devenue la bonne à tout faire dans la maison de mon père sans qu'il ne s'en rende compte*¹²⁵. » Ainsi, malgré le désir et l'intelligence de Halla, elle n'est plus jamais allée à l'école. Derrière cette représentation que fait notre romancière de son héroïne, se cache une désolation face à une société qui est un gâchis de potentiels que peut posséder la jeune fille. D'ailleurs, non seulement le père de Halla ne scolarise plus jamais sa fille, mais il va plus loin et essaie de la marier à un homme qui pourrait être son grand-père.

Lorsque Halla réussit à quitter le toit infernal de son père pour aller à nouveau vivre avec ses grands-parents, étant convaincue que l'école est la seule voie à travers laquelle elle peut obtenir une indépendance, elle essaie d'en parler avec son grand-père. Malheureusement, elle n'obtient de ce dernier qu'une réponse négative. Force est de constater que Halla vit dans un monde où rien ne lui sourit. Après cette impossibilité pour Halla de retourner à l'école, cette dernière estime qu'elle a au moins le droit d'aller tenter sa chance ailleurs. En revanche, c'est encore une pensée qui semble n'avoir aucune issue, puisque Halla se pose les questions de savoir : « *Mais où ? Comment ? Combien de vies se butent sur cette question et n'y trouvent jamais de réponse. Alors on reste là et l'on subit, sans plus jamais oser envisager quoi que ce*

¹²² Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 25

¹²³ *Op. cit.*

¹²⁴ *Ibid.*, p. 86

¹²⁵ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 25

*soit d'autre. [...] Où aller ? Comment quitter un destin apparemment fatal*¹²⁶ ? » Halla est désespérée pour son avenir, il semble n'y avoir aucun espoir. Dans cette quête de soi, elle est abandonnée à elle-même. Personne ne se soucie de son futur, elle est la seule à y penser. Elle vit dans une société où mettre au monde des enfants est quelque chose de commun et banal. Mais en prendre soin reste difficile, car les hommes font preuve d'une grande irresponsabilité et n'assument pas leur devoir de père. De ce fait, Halla vit dans un monde où les enfants errent sans aucun encadrement. C'est pourquoi elle affirme :

« Les enfants de l'Afrique citadine en ces temps-là étaient vraiment les oiseaux du bon Dieu qui vivaient sans champs ni grenier. Et ces enfants n'avaient plus de clan derrière eux, parfois, plutôt des gangs. Et l'on s'étonnait de la violence et de la délinquance qui galopait. Certains parents ne demandaient même plus comment vivaient leurs enfants, comme si tout allait toujours de soi, pareil au temps où le géniteur était secondaire, l'ensemble de la communauté prenant tous ses enfants en charge [...] C'est sans doute pourquoi les hommes ayant perdu le sens de l'initiative et de la responsabilité n'eurent pas grand mal à s'habituer à ne pas trop s'en faire pour leur progéniture.¹²⁷ »

Ces réflexions mettent en exergue les réalités internes que peuvent vivre les enfants, les femmes, dans la société camerounaise et de manière plus globale dans la société africaine. Au travers du personnage de Halla, ce sont toutes les femmes africaines qui n'ont pas eu le privilège de décider de leur avenir qui sont représentées. Ainsi, sous la plume de Were Were Linking, l'on constate que, ces femmes vivent dans un espace qui rend leur vie stérile et ne leur offre aucune opportunité d'aiguiser leur intelligence, afin de devenir des femmes intellectuelles. Halla l'a compris dans le texte. Elle décide de ne plus penser à l'école. Une fois de plus, la résignation se présente comme le chemin à emprunter.

La trajectoire de Dang en ce qui concerne l'éducation scolaire est presque similaire à celle de Halla. Dang a eu le privilège d'aller à l'école, mais cela fut aussi de courte durée. Tout comme Halla et tout comme l'héroïne de Djhamidi Bond, Dang nourrit un profond désir de réussite. « *Je voulais réussir à tout prix, car je prenais conscience de mon handicap physique [...] Je rêvais de gagner plus tard assez d'argent afin de m'offrir une vie décente. J'espérais aussi vivre par mes propres moyens*¹²⁸ ». C'est la raison pour laquelle elle s'applique dans ses études. Car pour Dang, c'est le seul moyen de s'offrir la vie décente dont elle rêve. En classe de quatrième, elle se présente à un examen de dactylographie et réussit avec succès. Tout se passe bien dans sa vie jusqu'à ce qu'elle rencontre Kazo qui la met enceinte. À partir de cet

¹²⁶ *Ibid.*, p. 193

¹²⁷ Were Were Linking, *La mémoire amputée*, p. 105

¹²⁸ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

instant, tout a basculé, car lorsque son père le découvre, il arrête immédiatement de payer ses études et la met hors de sa maison. Dans son article intitulé : « La problématique des grossesses non désirées et situation des filles-mères en Afrique et dans le monde », Gisèle Guigma explique que : « *L'impact le plus visible de la grossesse non désirée réside dans le domaine psychosocial, car il contribue à une perte d'estime de soi, l'abandon scolaire, le rejet par la famille, une destruction des projets de vie et le maintien du cercle de pauvreté*¹²⁹ ». C'est exactement dans cette condition que va se retrouver la jeune héroïne de Dephine Zanga Tsogo. La société est construite de telle façon que le père n'a aucune compassion pour sa fille qui se retrouve dans une situation de grossesse. La jeune fille se doit d'être un modèle parfait pour pouvoir bénéficier des faveurs de son père. L'amour paternel reste un amour conditionnel. Un amour qui se manifeste uniquement lorsque la jeune fille se comporte d'une manière correcte selon les standards sociaux. Autrement dit, le rejet de Dang par son père puise toute sa force dans les attentes de la société vis-à-vis d'une jeune fille. Ces attentes ont pour fondement le patriarcat, qui définit une femme digne et noble par sa trajectoire. Une trajectoire qui suppose d'être mariée avant de connaître la sexualité. La femme qui par malheur viole ce principe en subirait les conséquences. C'est pourquoi le père de Dang préfère rejeter sa fille plutôt que de la soutenir dans cette lourde épreuve. Pour des parents qui se trouvent dans ce genre de société enfermée dans un système de pensée vicieux, gâcher l'avenir de leurs enfants pour une question de dignité – ou devrions-nous plutôt dire de coutume –, ne leur pose finalement aucun problème. Cette coutume est tellement imposante que la société n'évalue la jeune fille que par rapport à elle.

En définitive, force est de constater que tous ces différents espaces que l'on a étudiés sont façonnés de telle manière non seulement à contrôler le personnage féminin, mais aussi à modifier son comportement. Cette modification de son comportement par l'espace a pour dessein de le soumettre et de lui apprendre à obéir sans aucune résistance. L'espace enferme donc le personnage dans un système qui dirige sa vie et détermine ses actions.

« L'espace par une configuration adéquate, peut faciliter la surveillance intense et continue des individus et des groupes, mais constitue surtout un moule susceptible de façonner le comportement humain, de dresser à l'obéissance spontanée et d'obtenir des comportements conformes [...] Et ceci signifie que les formes spatiales sont toujours à leur façon coercitives, que tout espace d'ordre est un

¹²⁹ Gisèle Guigma, « La problématique des grossesses non désirées et situation des filles-mères en Afrique et dans le monde », Burkina Faso, Réseau Femmes Parlementaires, 2013, p. 6

espace de contrainte déterminant le permis et l'interdit, un espace disciplinaire générant des mécanismes de dressage et de normalisation.¹³⁰ [...] »

Cette citation de Loschak est très appropriée pour conclure cette partie et montre en effet le pouvoir qu'exerce l'espace sur la liberté du personnage féminin. Ses agissements sont le résultat de la configuration des différents espaces qui régissent sa vie quotidienne. Avec une telle configuration de l'espace, le personnage ne peut pas s'émanciper. Par conséquent l'espace devient dans ce corpus d'écrivaines camerounaises un outil qui leur permet d'écrire la condition féminine. Ces différents enfermements donnent naissance à des femmes pauvres dans leur identité, mais aussi financièrement.

2.4- La pauvreté financière du personnage féminin

Dans les différents corpus des autrices camerounaises du terroir, il existe un vide financier qui relie les personnages féminins. Que ce soit la jeune fille, l'épouse, la mère... toutes ces femmes aux statuts différents sont minées par la pauvreté financière. Cependant, cette forme de pauvreté ne s'exprime pas de manière similaire chez les écrivaines. Chacune choisit un angle d'approche. Cette diversité d'expression va permettre de voir le personnage féminin dans les différentes situations de pauvreté auxquelles il peut être exposé.

Premièrement, dans *Vies de femmes*, un point d'insistance est mis sur les métiers sous-payés. Dang vit dans une extrême pauvreté. Abandonnée à elle-même à la suite de sa grossesse précoce, elle ne dispose d'aucun soutien financier de la part de son père et encore moins de la part de l'auteur de sa grossesse. Pour survivre et préparer son accouchement, elle doit se lancer dans des métiers sous-payés qui ne lui rapportent rien. Non seulement ces boulots ne sont pas rémunérateurs, mais ils lui demandent également beaucoup d'efforts physiques qui vont parfois jusqu'à l'épuisement.

« [...] pour me faire un peu d'argent je me levais tous les jours vers cinq heures du matin, alors que toute la maisonnée était endormie. Je ramassais mes cabosses pourries que je portais derrière la case. Dès que les premiers paysans passaient pour leurs champs, je rentrais au village.¹³¹ »

Cette description montre que la vie de Dang repose sur un énorme sacrifice. Pendant que tout le monde dort paisiblement, cette dernière n'a pas droit à ce repos prolongé. Sa survie et celle de son bébé dépendent uniquement d'elle. Dans *Les honneurs perdus*, l'héroïne de

¹³⁰ D. Loschak, in J. Chevallier et alii, *Centre, Périphérie, Territoire*, P.U.F., Paris, 1978, p.192. (Cité par P.& G. Pinchennel, *La face de la terre*, Armand Colin, Paris, 1988)

¹³¹ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Édition Clé, 2014

Beyala, victime également d'une société où les femmes comme les enfants sont abandonnés à eux-mêmes affirme : « *Ailleurs, les gouvernements vous soutiennent dans la vie et même dans la mort.*¹³² » Ce qui n'est pas le cas dans la société où vit Dang. Dans ce contexte difficile, les métiers sous-payés sont des travaux qui accompagnent l'existence du personnage. Lorsqu'elle tombe enceinte pour la deuxième fois, elle est livrée à cette même souffrance. Abandonnée une fois de plus par l'auteur de sa deuxième grossesse, elle se doit de porter ce lourd fardeau toute seule. Malgré la compassion que le cœur de la mère de l'héroïne peut ressentir à l'égard de sa fille, elle ne peut rien faire pour elle parce qu'elle n'est qu'une simple paysanne qui vit dans une extrême précarité. Ayant déjà à sa charge deux enfants, la petite Dang porte une triple peine : s'occuper d'elle-même et s'occuper de ses deux enfants. Pour y arriver, elle est encore obligée d'effectuer un métier laborieux qui de plus ne lui rapporte pas grand-chose.

« Maintenant, j'avais deux enfants sans pères. J'étais sans soutien, sans travail. Il fallait bien que je fasse vivre mes enfants sans compter sur une aide quelconque. Je recommençais à gagner de l'argent à la manière des autres villageoises. Je cherchais du bois sec que je vendais. Je cueillais tout ce qui se vend en ville. Je ne pouvais compter sur la vente des vivres, nos terres cultivables s'étant appauvries. Notre production ne servait qu'à nous faire subsister.¹³³ »

Dans ce récit, l'on constate que la pauvreté est le quotidien des femmes dans l'univers créé par Delphine Zanga Tsogo, puisque Dang rapporte dans son récit qu'elle « [...] *recommençait à gagner de l'argent à la manière des villageoises.* » Cela sous-entend que les citadines semblent gagner leur vie de manière plus aisée que les villageoises. En outre, la dépendance de Dang aux sous-métiers ne s'arrête pas. Vivant sous la hantise de la faim, elle se trouve obligée d'effectuer un travail de femme de ménage dans un dispensaire. C'est avec l'enfant attaché dans le dos qu'elle doit se rendre tous les matins au travail. Ce qui est très difficile d'autant plus qu'elle a une jambe éclopée :

« Le travail était difficile. Je m'occupais de la propreté des lieux. Les toilettes constituaient un véritable calvaire. Mais comme il me fallait survivre, il n'était pas question de choisir mon emploi. À cause des longues heures en station debout, ma jambe devenait plus douloureuse. Je recevais des soins gratuits. Les longues marches que j'effectuais tous les jours ne permettaient pas une grande amélioration de mon état.¹³⁴ »

L'on constate que Dang n'a pas le mérite du choix. Si elle veut survivre avec ses enfants, elle n'a pas d'autres alternatives que d'effectuer tous les métiers qui se trouvent à sa portée,

¹³² Calixthe Beyala, *Les honneurs perdus*, 1996, Paris, J'ai Lu, 2000, p. 45

¹³³ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Édition Clé, 2014

¹³⁴ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

aussi difficiles soient-ils. Elle vit, par conséquent, dans un territoire qui lui est hostile. Que ce soit dans sa vie passée ou dans sa vie présente, sa situation ne change pas. Dans sa vie présente, elle est employée comme femme de ménage chez une dame française. Un travail qui lui fait toujours éprouver de grandes difficultés. Il faut balayer, nettoyer, laver la vaisselle, etc. « *Mon travail de bonne à tout faire ne me laissait pas de répit*¹³⁵ » confie l'héroïne.

La pauvreté féminine est omniprésente dans le texte de Delphine Zanga Tsogo. On l'observe aussi au travers de la vie du personnage Nnomo. Il s'agit d'une jeune fille sans père vivant comme Dang avec une mère paysanne. Dans sa misère, elle réussit à être embauchée comme secrétaire par le chef de district de son village. Après sa période d'essai, sous la demande de ce dernier, la jeune fille se rend dans son bureau pour lui donner son dossier afin qu'il puisse procéder au recrutement.

« Lorsque j'entrai dans le bureau, il m'ignora pendant quelques instants. À la fin, il se leva, ferma calmement sa porte à clé. Je fus prise de panique. Pourquoi m'enfermait-il ? Je n'osai cependant lui poser la question. Le chef de district s'avança alors vers moi et sans un mot, me prit par la taille. Il me força à l'embrasser. J'étouffais et n'osais crier. J'avais peur. Après une longue étreinte, je réussis à me dégager¹³⁶ [...] »

Dans cet univers de domination masculine, la femme en recherche d'emploi est vulnérable et exposée à toutes formes de harcèlements. Les hommes ayant conscience de toutes ces fragilités féminines en profitent pour assouvir leurs désirs égoïstes. Parce qu'ils détiennent le pouvoir, ils l'utilisent pour faire pression sur des jeunes filles qui recherchent de quoi survivre. De prime abord, Nnomo ne cède pas à la pression de son patron. Mais ce dernier ne la lâche pas et continue de la harceler. Excédé par le refus de Nnomo, il fait venir une autre fille de loin moins compétente que Nnomo et la recrute à sa place. Dans l'univers que peint la romancière, l'homme qu'il soit époux ou employeur a tous les droits, y compris celui de contraindre une femme à faire ce qu'elle ne veut pas. Ne pouvant plus céder aux pressions de la précarité, Nnomo finit malheureusement par céder au chantage de son employeur : « *Lasse de cette situation, je finis par céder, espérant enfin retrouver ce travail tant convoité*¹³⁷ ». Ce qui n'arriva pas tout de suite, puisque rien n'est plus déshonorant pour l'homme patriarcal que d'être face à une femme qui lui résiste. C'est dans l'assujettissement du corps féminin qu'il tire sa supériorité. Nnomo devra payer pour son audace. Le chef de district l'ignora pendant quelque

¹³⁵ *Op. cit.*

¹³⁶ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

¹³⁷ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Édition Clé, 2014

temps. Quand il se décide enfin à l'embaucher, c'est pour un salaire de cinq mille francs par mois, donc environ huit euros par mois. Il est impossible pour Nnomo de subvenir à ses besoins et à ceux de sa famille avec un tel salaire.

Si Delphine Zanga Tsogo choisit d'exploiter la thématique des métiers déconsidérés pour représenter la pauvreté féminine, Djhamidi Bond quant à elle se penche sur la question de la dépendance financière de la femme vis-à-vis de son mari. Dans *8clos*, la pauvreté de la femme se justifie par le fait qu'elle n'a le droit de n'exercer aucune activité dans la société, si ce n'est de rester dans son foyer pour prendre soin de son mari et de ses enfants. D'ailleurs, il n'existe dans *8clos* aucune femme que la narratrice mentionnerait comme occupant un poste dans la société. Les seuls lieux où l'on retrouve les femmes occupées dans *8clos* sont dans des cadres familiaux. Commençons par Zénabou. Il s'agit d'un personnage féminin assez particulier. Zénabou n'a jamais été mariée. L'auteure donne très peu d'indices sur sa vie de jeune fille. Elle est au service de la famille de l'héroïne depuis de longues années. Bien que son travail ne diffère pas de celui d'une bonne, elle n'en est pas une, puisque selon le récit de la narratrice, elle a intégré sa famille. Elle est comme la sentinelle de la maison familiale de l'héroïne. « *Nous pouvions tous compter sur elle, quelle que fût l'heure de la journée ou de la nuit. Elle ne s'endormait qu'une fois la maisonnée plongée dans le sommeil, et bien sûr était la première à se réveiller le matin.*¹³⁸ » Zénabou n'a certes pas connu une vie pétillante de jeune fille. Elle est le prototype d'une femme qui n'a pu rien construire dans sa vie. Toute son existence se résume à prendre soin d'une famille qui n'est pas la sienne. Il est vrai que dans le récit, Zénabou ne manifeste aucune frustration par rapport à sa situation. D'ailleurs, comment le pourrait-elle ? Puisqu'elle vit dans une société où la femme n'a rien à réclamer. Elle se contente d'assumer son existence. Ainsi, si Zénabou se retrouve à intégrer cette famille, cela suppose qu'elle n'a pas eu d'autres choix dans la vie. Car, bien que Zénabou ne soit pas mariée au père de l'héroïne, sa survie dépend, tout comme celle de l'épouse et de ses enfants, du chef de famille. Zénabou est aussi une victime de la société patriarcale que décrit l'autrice.

À côté de Zénabou, nous avons le personnage de Nazirah, la mère de l'héroïne. Sa seule raison d'être est de s'occuper de son foyer. Bien qu'elle bénéficie des services de Zénabou, elle reste la maîtresse de la maison, son rôle majeur est d'en prendre soin. Comme toute femme dans cette société, elle s'occupe de son mari et se charge de l'éducation de ses enfants. Il s'agit d'une femme qui a pour seule source de revenus ceux octroyés par le mari. Cette dépendance

¹³⁸ Djhamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2016, p. 8

financière de Nazirah vis-à-vis de son mari va également être transposée dans la vie de sa fille lorsqu'elle va se marier. D'ailleurs, Nazirah éduque sa fille dans l'optique de dépendre uniquement de son mari, puisque c'est le destin d'une femme dans sa société. Et l'héroïne montre qu'elle est très bien consciente de ce destin lorsqu'elle affirme : « *Je suis faite pour un autre depuis que je suis née. Je suis née pour un autre.*¹³⁹ » Toutefois, l'enfermement territorial et intellectuel de la jeune fille va également engendrer d'autres conséquences, parmi lesquelles les grossesses précoces – l'on a brièvement évoqué le cas de Dang qui est étroitement lié à sa sous-scolarisation. Ainsi, l'on peut se poser la question de savoir quel est le rapport entre les grossesses précoces et la thématique de la jeune fille comme sujet de l'intérieur.

3. L'enfance volée

3.1- Les grossesses précoces

Les grossesses précoces sont l'un des points de contact ou de rencontre assez manifestes qui rapprochent les textes de cette première figure d'écrivaines camerounaises. Qui dit précoce parle de quelque chose qui vient avant le temps. Il y a par conséquent une certaine peine, une certaine souffrance qui accompagnent le terme précoce. Être encore une enfant et se retrouver déjà à devoir assumer une maternité, reste quelque chose de tragique et de douloureux, puisque cela traduit l'expression d'une vie brisée, d'une enfance volée ou d'une enfance avortée. Ainsi, les grossesses précoces constituent-elles un fléau majeur qui touche toutes les héroïnes de ce premier corpus des écrivaines camerounaises. Que ce soit Dang, l'héroïne de *Vies de femmes*, Halla, l'héroïne de *La mémoire amputée*, Mina l'héroïne de *Sous la cendre le feu*, et l'héroïne de *8clos*, elles sont toutes victimes de maternités précoces.

Lorsque l'on se tourne premièrement vers *Vies de femmes* de Delphine Zanga Tsogo, l'on constate qu'un élément est à l'origine du désastre qui se produit dans la vie de Dang : il s'agit de l'homme. Tout bascule lorsque Kazo s'intéresse à elle. Malgré la résistance que lui oppose Dang, Kazo ne se laisse pas décourager, car il est déterminé à obtenir ce qu'il veut, le corps de Dang. Faisant preuve de machiavélisme, il se rapproche de la famille de la jeune fille, noue des liens d'amitié, se montre d'une extrême gentillesse. Ce qui ne laisse pas indifférente la petite Dang. Peu à peu, son cœur s'ouvre et sa résistance se fragilise. C'est alors que vient le jour fatidique. Laissons l'héroïne elle-même le raconter :

¹³⁹ Djamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2016, p. 53

« Kazo était venu me rendre visite. J'étais toute seule dans ma chambre. Il s'approcha de moi, je cherchai à l'éviter. Il insista, me prit par le bras, m'attira à lui, m'embrassa avec force. Une étrange chaleur m'envahit. Ma volonté faiblit puis fondit. Je finis par perdre la tête... Je cédai. Je l'avais fait sans me rendre compte de ce qui se passait. Le pas franchi, Kazo prit l'habitude de me fréquenter. Et moi, avec toute ma naïveté, je m'abandonnai à lui.¹⁴⁰ »

Trois mois plus tard, Dang se retrouve enceinte. C'est à partir de ce moment que sa vie change radicalement. Kazo nie totalement la paternité de l'enfant que porte la jeune fille. Cette dernière reste seule face à ce lourd fardeau. Incapable de supporter la violence de son père, Dang s'enfuit de la maison. Dorénavant, elle va connaître une autre vie, une vie chargée de douleur. Elle qui autrefois était scolarisée voit à tout jamais ses études prendre fin à cause de la maternité précoce. Il faut dire que la société n'a pas d'indulgence pour la jeune fille-mère. Elle la considère comme une menace pour l'équilibre social. C'est dans cette logique que Josiane Yakam écrit :

« Les grossesses chez des filles qui n'ont pas achevé leur développement physiologique et physique ont [...] des conséquences sociales : si elle est scolarisée, l'adolescente est parfois obligée d'interrompre son cursus scolaire, ce qui réduit ses perspectives d'avenir, notamment celle de trouver un emploi stable. Ces grossesses non planifiées sont à l'origine de déception, de conflits familiaux et/ou matrimoniaux. La jeune mère s'expose à l'opprobre, court le risque de rester célibataire ou de devoir épouser l'auteur de la grossesse.¹⁴¹ »

Ce constat s'applique parfaitement à la vie de Dang. Non seulement elle est déscolarisée, mais elle est aussi rejetée par son père. C'est dans cette même dynamique d'écriture que l'histoire de l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollè vient rejoindre celle de Dang. Si cette dernière est plus jeune que Mina, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit d'une grossesse précoce, puisque Mina n'est encore qu'une lycéenne lorsque se produit cet événement. Par ailleurs, il est bon de noter que le récit de Mina ne suit pas le même schéma que celui de Dang. Elle parle de son enfance, mais pas de manière chronologique. On est plutôt ici en face d'une mémoire éclatée qui essaie de réunir les différentes bribes éparpillées pour reconstruire son passé.

Ainsi, tout comme Dang, Mina vit dans un monde où la jeune fille se doit impérativement de garder son corps pour son mari. Mina étudie dans une école essentiellement féminine. Cette distance que la société crée entre la fille et le garçon consiste à éviter les

¹⁴⁰ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

¹⁴¹ Tantchou Yakam Josiane Carine, « Santé reproductive des adolescents en Afrique : pour une approche globale », *Natures Sciences Sociétés*, 2009/1 (Vol. 17), p, 20, URL : <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2009-1-page-18.htm>

situations déviantes. D'autant plus que le seul crime de la femme dans cette société patriarcale est justement le fait d'être femme, c'est-à-dire d'avoir en elle une certaine féminité qui serait source de provocation et d'excitation chez l'homme et qui le pousserait à perdre le contrôle de son corps. Ainsi, à la base même de sa naissance, la fille est déjà considérée comme un danger. Ce qui peut justifier les propos de Soumaya Naamane Guessous.

« Dès la naissance, une différence notoire s'établit entre le garçon et la fillette : le comportement familial n'est pas le même selon le sexe du nouveau-né. Ainsi, lorsque vient la nouvelle de l'accouchement, les femmes poussent-elles trois ululements pour un garçon, mais un seul pour une fille, ou aucun.¹⁴² »

Le corps féminin est d'emblée rejeté dès sa naissance. Ce qui est tout à fait absurde puisque, c'est cette même société qui exige des femmes la procréation pour exister. Ce corps qui donne la vie, loin d'être considéré et chéri dès sa naissance est, contrairement au corps masculin, un corps dangereux que l'on doit à tout prix séquestrer. C'est la raison pour laquelle, avant que la féminité de la jeune fille ne commence à s'épanouir, la société doit tout faire pour mettre sur pied des stratégies pour empêcher cette féminité de se propager et de constituer un poison pour elle. De ce fait, à l'existence de la féminité est associée l'idée du mal, du trouble et de la destruction. À cet effet, Soumaya Naamane Guessous explique :

« [...] toute fillette pubère devient une séductrice, représentant un danger pour les hommes et pour leur piété. L'état se resserre davantage sur elles pour qu'elles deviennent discrètes, effacées, afin de ne pas attirer les regards des hommes et y succomber. On enseigne aux filles qu'elles sont seules responsables si un homme les aborde ou abuse de leur corps.¹⁴³ »

Ce qui démontre une fois de plus toute l'absurdité du patriarcat. Par conséquent, la jeune fille qui par malheur échapperait aux normes en se retrouvant, par exemple, avec une grossesse précoce en subirait un châtement. Autrement dit, c'est un déshonneur pour une famille d'avoir sous son toit une jeune fille non mariée, mais enceinte. D'ailleurs, comme l'affirme Maïssa Bey : « *En effet, le fonctionnement social repose sur un idéal de pureté féminine qui garantirait la stabilité de la famille [...]*¹⁴⁴ ». C'est dans cette même optique que Josiane Yakam écrit que : « *L'adolescente enceinte est alors représentée comme une menace pour la sécurité économique*¹⁴⁵ ». De ce fait, une jeune fille qui veut fragiliser les fondements sur lesquels repose la société, risque une exclusion et un rejet drastique de la part des siens. Ainsi, c'est autour de

¹⁴² Soumaya Naamane Guessous, *Au-delà de toute pudeur : la sexualité féminine au Maroc*, Casablanca, Eddif, 1997, p. 16

¹⁴³ Naamane Guessous Soumaya, *Grossesses de la honte – Enquête raisonnée sur les filles-mères et les enfants abandonnés au Maroc*, Casablanca, Le Fennec, 2005, p. 47

¹⁴⁴ Maïssa Bey, *L'écriture de la révolte*, Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire Année 2009 60 p. 13

¹⁴⁵ Josiane Yakam, *Op. cit.*, p. 20

toutes ces pressions sociales que Mina va finalement se retrouver embarquée dans une situation de grossesse. Toutefois, comment cela s'est-il exactement passé ?

Plus précisément, c'est en classe de première à l'âge de dix-huit ans que ce malheur va se produire dans la vie de Mina. Elle fait la connaissance d'un étudiant en médecine du nom de Joël Edimo. Un homme aux paroles mielleuses, qui lui promet terre et ciel. Sans beaucoup d'efforts, il réussit à la séduire. Elle finit par tomber follement amoureuse de lui.

« Joël m'avait dit des mots tendres, avait juré de n'aimer que moi jusqu'à sa mort, m'avait convaincu sans trop de mal, je l'avoue, à lui céder pour lui donner la preuve de mon amour, bref la chanson habituelle... Je m'étais donnée, ivre d'amour ; je l'avais laissé m'initier à ces choses interdites.¹⁴⁶ »

Mina se retrouve enceinte. Au début, c'est encore pour elle une simple crainte non fondée. Elle continue de communiquer avec son amoureux lui déclarant sa flamme. En revanche, toutes ces amourettes prennent fin lorsque deux semaines après l'absence de ses règles, elle tient Joël au courant en lui envoyant une lettre. Une lettre à laquelle ce dernier donne une réponse un mois plus tard.

« Ma chère Mina

Je n'ai pas pu répondre à ta lettre plus tôt parce que je passais mes examens, et n'avais pas de temps à perdre avec une gamine qui lit trop de romans. Si tu cherches un responsable de la situation dans laquelle tu dis te trouver, tu n'as qu'à t'en prendre à toi-même ; cherche ailleurs je suis sûr que tu trouveras au moins un autre que moi.

À un de ces jours

Joël Edimo¹⁴⁷ ».

Ainsi, tout comme Kazo, Joël fuit devant ses responsabilités, laissant également Mina à elle-même. Force est de constater qu'il y a la présence de l'écriture d'un amour qui se change en désamour. Ces deux cas de figure montrent que la société patriarcale favorise l'irresponsabilité de l'homme. C'est ce que décrit Josiane Yakam : « *Par ailleurs, les politiques et les programmes destinés à prévenir les grossesses chez les adolescentes occultent complètement le rôle des hommes, renforçant la représentation selon laquelle les jeunes filles sont les principales coupables.*¹⁴⁸ »

En outre, les sociétés de domination masculine sont essentiellement minées par les interdits. Elles font silence sur les sujets qui constituent l'objet de ces interdits. La sexualité reste un sujet

¹⁴⁶ Évelyne Mpoudi Ngollè, *Sous la cendre le feu*, *Op. cit.*, p. 16

¹⁴⁷ Évelyne Mpoudi Ngollè, *Sous la cendre le feu*, *Op. cit.*, p. 49

¹⁴⁸ Josiane Yakam, *Op. cit.* pp. 20-21

tabou. La jeune fille ne reçoit aucune éducation sexuelle. D'ailleurs, comment en parler dans une société où le sexe est assimilé au diable. Tout tourne autour des « [...] discours sur lesdites traditions où faire l'amour est considéré comme le crime originel, la "terrible violence" de tout ce qui "ne sert pas la cause de l'islam", mais qui, au final, en sert bien une, et une seule : "la cause des hommes".¹⁴⁹ » Pour reprendre les propos de Didier Espztajn, la jeune fille se retrouve dans une posture où elle ne reçoit que les interdits et le châtement qui s'ensuivra en cas de déviance. Sur le plan sexuel, il y a une énorme distance entre la jeune fille et ses parents. Dans les conversations, la sexualité reste un sujet tabou. Lorsque l'on se tourne encore une fois de plus vers *Vies de femmes* de Delphine Zanga Tsogo, l'on constate que Dang a atteint sept mois de grossesse sans que son père ne le remarque. « *Ma grossesse avait déjà atteint sept mois. Un jour une voisine bien intentionnée vint trouver mon père.*¹⁵⁰ » Cette dernière est celle qui attire l'attention du père sur la grossesse de sa fille. L'héroïne confie dans la suite de l'histoire : « *À la maison, mon père ne s'était aperçu de rien. D'ailleurs, il ne voyait jamais rien. Je vivais cloîtrée dans ma chambre.*¹⁵¹ » Il y a donc une absence totale de communication entre Dang et son père. Pourtant, l'on s'attend à ce qu'elle respecte les grands principes sociaux. Il s'agit presque d'une situation ironique, car aucun être humain ne naît avec la science sexuelle infuse. Tout est une question d'enseignement et d'éducation. C'est pourquoi, concernant cette condition de jeunes filles victimes de maternité précoce, Fatou Diome donne son avis :

« Si le sexe n'était pas aussi tabou, les femmes qui ont des accidents en étant jeunes et qui ont des bébés, peut-être qu'elles ne feraient pas ces erreurs-là, parce qu'on leur expliquerait avant. Donc, leur faute est une faute sociale, car une société qui n'éduque pas sur le sexe rend les gens victimes du sexe.¹⁵² »

C'est exactement le cas des héroïnes de ce premier corpus, elles sont victimes du sexe. D'autant plus qu'elles sont jeunes, candides dans un monde où l'homme ne pense qu'à satisfaire ses pulsions sexuelles sans être capable d'en assumer les conséquences. Par ailleurs, tout comme Dang, cette absence de communication sexuelle est présente dans la relation que Mina entretient avec ses parents. En évoquant cette situation, Josiane Yakam déclare que : « *Le constat général est celui d'une absence de dialogue entre parents et adolescents*¹⁵³ ». C'est la raison pour laquelle l'un des éléments qui caractérisent ces deux personnages est la naïveté. On

¹⁴⁹ EPSZTAJN Didier, « Leila Slimani : *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc* », *Nouvelles Questions Féministes*, 2018/2 (Vol. 37), p. 120. DOI : 10.3917/nqf.372.0119. URL : <https://www.cairn.info/revue-nouvelles-questions-feministes-2018-2-page-119.htm>

¹⁵⁰ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

¹⁵¹ *Op. cit.*

¹⁵² Fatou Diome, « An interview with Fatou Diome », *Francophones Metronomes* by Alison, Rice, Juillet 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=l6RHx8ifO38>

¹⁵³ Josiane Yakam, *Op. cit.* p. 22.

voit en ces deux jeunes filles une attitude naïve. Elles s'abreuvent de toutes les paroles qui coulent de la bouche de leurs séducteurs. Elles y croient aveuglément, ne remettent rien en question. Tout part du fait que ces personnages féminins ont grandi dans un espace fermé qui ne les ouvre pas aux réalités du monde. Malheureusement, elles vont se rendre compte tardivement de leur naïveté : « *Kazo avait abusé de ma candeur. Je n'arrivais pas à y croire. Pourtant Kazo avait été si gentil, attentionné, il me semblait si sérieux et sincère dans ses déclarations ! C'était donc un menteur, un hypocrite*¹⁵⁴ ? ». Raconte Dang. Mina prend à son tour la parole pour exprimer sa déception.

« Je ne pouvais pas croire que ce garçon merveilleux qui m'avait éblouie à tel point que je le trouvais exceptionnel puisse réagir comme tant d'autres [...] ils sont fous d'amour tant qu'il s'agit d'abuser des jeunes filles naïves ; mais au moindre os ils se défilent subrepticement et se dérobent à toute responsabilité.¹⁵⁵ »

Le fait est que l'interdit n'est pas qu'une menace pour la femme. Elle l'est aussi pour l'homme. Puisque tout comme la femme, l'homme craint le châtement. Cependant, il est d'une certaine manière protégée par le système social. Par conséquent, il a la possibilité d'éviter le châtement. La jeune fille, quant à elle, est de manière inévitable exposée aux repréailles. Même si la société est consciente du fait qu'une grossesse résulte de l'union d'un homme à une femme, comme on l'a déjà évoqué, l'homme en est exempt parce que dans la mentalité patriarcale, la femme est celle qui excite l'homme à la sexualité. De ce fait, la responsabilité lui incombe totalement parce qu'elle aurait dû rester cloîtrée dans le cadre que lui a construit la société. Et rien ne se serait produit. Cette idéologie ne peut qu'encourager les jeunes hommes à séduire les jeunes filles naïves et à fuir devant leurs responsabilités. De plus, comme le pense Josiane Yakam : « *L'homme [...] est perçu comme un être ayant un besoin "naturel" de sexe, un désir sexuel irrépessible*¹⁵⁶ [...] ». Dans cette logique, la société ne peut pas lui en tenir rigueur, puisqu'elle légitime totalement son désir sexuel. Par ailleurs, un homme peut nier la paternité d'un enfant. C'est ce qui justifie aussi l'attitude de Kazo et celle de Joël. Le fait pour ce dernier de nier qu'il est l'auteur de la grossesse de Mina est une forme de pouvoir qu'il possède. Car rien ne prouve effectivement qu'il en soit l'auteur. En revanche, il serait impossible pour la jeune fille, dans sa société, de nier son état de grossesse. Les modifications qui vont s'opérer au niveau de son corps seront des preuves de trahison incontestables.

Chez Évelyne Mpoudi Ngollè et chez Delphine Zanga, la grossesse précoce résulte

¹⁵⁴ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Op. cit.

¹⁵⁵ Évelyne Mpoudi Ngollè, *Sous la cendre le feu*, p. 16

¹⁵⁶ Josiane Yakam, Op. cit. p. 25.

d'une pression psychologique que le jeune homme exerce sur la jeune fille, puisque dans les deux histoires, Dang, comme Mina, ne sont pas au départ ouvertes aux avances de Kazo et Joël. Elles sont réticentes. Mais la séduction, la ruse et l'insistance de ces jeunes hommes vont fragiliser leur volonté. Josiane Yokam considère cela comme une forme de violence sexuelle. « *La contrainte sexuelle consiste à forcer ou essayer de forcer, par la ruse, la violence, les paroles, les contraintes économiques, les normes sociales, etc., une personne à s'engager dans une activité sexuelle*¹⁵⁷ ». Dans le cas de Dang et de Mina, il s'agit justement de machiavélisme et des paroles mielleuses qu'utilisent leurs prédateurs. Si chez ces deux héroïnes, la grossesse précoce résulte de cette ruse masculine, chez Djhamidi Bond et chez Were Were Linking elle est encore plus terrible parce qu'elle résulte de l'inceste. Ainsi, dans la thématique suivante, l'on va non seulement aborder la problématique des grossesses précoces, mais aussi celle de l'inceste, puisqu'elles sont intimement liées. Il est bon de noter que l'inceste est aussi l'un des thèmes majeurs qui relient les textes de l'écrivaine camerounaise du terroir. Cette thématique apparaît dans *Sclos*, *La mémoire amputée*, *Sous la cendre le feu*, mais pas dans *Vies de femmes*.

3.2- L'inceste

L'inceste est dans la plupart des sociétés un sujet mis dans l'ombre. Il est considéré comme une honte, un déshonneur familial et sociétal. Pour ces raisons les sociétés traditionnelles, soucieuses de leur image et de leur morale, préfèrent garder le silence lorsqu'il s'agit de l'inceste. Nombreuses sont les familles dont l'histoire le cache. Dans son article intitulé *La violence et la culpabilité en partage : le destin national du thème de l'inceste dans la fiction sud-africaine*, Harpine T. déclare que : « *Dans le contexte de l'éloge nationaliste raciste de la famille blanche, l'inceste, dont la révélation aurait jeté le discrédit sur la communauté citoyenne idéalisée, n'était pas un sujet jugé digne d'inspirer des fictions*¹⁵⁸ [...] ». Ce qui reste une injustice, puisqu'il s'agit d'une véritable plaie qui se développe à l'ombre de la société, et inscrit des traumatismes à vie dans l'existence de plusieurs femmes.

Djhamidi Bond décide d'ouvrir son roman en présentant au lecteur son héroïne qui se retrouve soudainement dans une situation de malaise. Ainsi, la petite qui n'a que quatorze ans, se réveille subitement avec une envie forte de vomir. Elle le raconte dans les phrases suivantes :

« Tout débuta le samedi trois mai. Je me réveillai brusquement à cause d'une envie pressante et, sans rien comprendre à ce qui se passait, je me redressai : j'avais comme un poids sous le cœur. Il était cinq

¹⁵⁷ Josiane Yakam, *Op. cit.* p. 25.

¹⁵⁸ Harpin, T. (2014). La violence et la culpabilité en partage : le destin national du thème de l'inceste dans la fiction sud-africaine. *Études littéraires africaines*, (38), p. 21. <https://doi.org/10.7202/1028671ar>

heures du matin, j'avais envie de vomir. La démarche titubante, je traversai le couloir encore dans la pénombre ; je connaissais tout de même les lieux. Très vite je parvins jusqu'aux toilettes au bout de l'allée : je m'y glissai et régurgitai en quelques secondes tout ce qu'il y avait dans mon estomac. Vomir me soulagea grandement. Je me sentis plus légère.¹⁵⁹ »

Elle n'a aucune idée de ce qui lui arrive. Le second malaise où la jeune fille s'évanouit attire l'attention de la femme de ménage. À son réveil elle est entourée de Nazirah sa mère et de Zénabou la femme de ménage. L'héroïne constate que leur visage est saisi d'épouvante. Elles semblent en larmes. Tout se passe comme si une tragédie venait de s'abattre sur la famille. C'est ainsi qu'elle raconte. « *À l'expression sur le visage de ma mère, je crus saisir qu'il s'agissait d'une "calamité". C'est le mot que j'avais pu lire sur ses lèvres. Z comme la fidèle dame de compagnie qu'elle était, s'employait vivement à l'apaiser*¹⁶⁰ ». Lorsque Nazirah constate que sa fille est déjà réveillée, elle fait signe à Zénabou de se taire. Lorsque les regards de la mère et de la jeune fille se croisent, cette dernière évoque quelque chose de très pertinent : « *Ma mère avait étouffé un sanglot sans que je ne comprisse pourquoi. Comme si elle avait éprouvé de la honte en me voyant. Oui de la honte ! Elle baissa la tête, se détourna puis, se leva et s'éloigna*¹⁶¹ [...] ». Par la suite l'héroïne constate un silence étrange présent entre Nazirah et Zénabou, leurs regards fuyants vis-à-vis d'elle. Elle commence à s'inquiéter, puisqu'elle a l'impression que quelque chose de terrible est arrivé, et cela semble avoir un rapport avec elle.

Quelques heures après son bain, elle est dans sa chambre lorsque sa mère fait irruption en furie. Elle commence à lui faire subir un interrogatoire. La petite ne comprend rien et surtout pas toute cette colère que dégage sa mère. Elle ne comprend pas ce qu'elle lui reproche. Nazirah lui demande si elle a déjà été touchée par un garçon, si elle est déjà sortie de la maison à son insu. La petite essaie de convaincre sa mère qu'elle n'est jamais sortie de la maison. C'est alors qu'elle lui demande comment elle a fait pour se retrouver enceinte. Ce qui est une nouvelle information pour l'héroïne qui n'est pas consciente du fait qu'elle l'est. C'est alors que la lumière jaillit en elle sur ce que sa mère essaie de lui faire comprendre. De plus, vu la réaction de cette dernière, elle commence à mesurer la gravité de ce qui s'est passé. Et d'un coup, elle se sent sale. Toutefois, elle décide de se lancer dans le récit sur ce qui s'est réellement passé :

« Quand ils me touchaient, ils disaient à chaque fois que... Moctar et... Saïd ! Ils me disaient que c'était normal. Qu'il n'y avait rien de condamnable à cela ! Ils disaient que tout le monde le faisait et que j'étais suffisamment grande pour faire comme tout le monde, Mère lui avouais-je. Je te promets que je ne suis

¹⁵⁹ Djhamidi Bond, *8clos*, p. 8

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 9

¹⁶¹ *Ibid*, p. 15

pas sortie de la maison. Tout s'est passé ici. La première fois, lui confiai-je, c'était l'année dernière. Saïd m'avait laissé entendre que vous vous fâchiez, Père et toi, si je refusais de faire ce qu'ils voulaient. Alors je me suis tue ; j'ai obéi parce que je ne voulais pas vous décevoir. J'ai fait ce que vouliez sans quitter la maison, Mère. Je ne suis pas sortie tu dois me croire ¹⁶² ! »

Saïd est en effet le grand frère de l'héroïne et Moctar son ami. Force est de constater ici que ce n'est pas à l'extérieur que la jeune fille a rencontré le danger, puisque cette dernière est effectivement très sage et a toujours mis en pratique les conseils de sa mère. Mais c'est dans sa propre maison, le lieu qui est censé être un abri pour elle. C'est dans ce même lieu qu'elle est victime d'inceste. La jeune fille dans la société patriarcale n'est en sécurité nulle part. Et de plus, dans le récit de l'héroïne, l'on se rend compte que le fait même qu'elle a permis à son frère et à son ami de la toucher, est motivé par un réel désir de plaire à ses parents, puisque c'est en les mentionnant que Saïd a pu soumettre l'esprit de la jeune fille. Ceci amplifie encore cet état d'enfant soumise à ses parents.

Tout comme Mina et Dang, l'héroïne de Djhamidi Bond est victime de naïveté, qui dans ce contexte, est l'un des pires ennemis des héroïnes. Elle n'a pas conscience que ce que son grand frère lui demande de faire relève de l'interdit. L'on remarque même que la naïveté de l'héroïne de Bond est plus accentuée que celle de Dang et de Mina. Car l'héroïne de Bond semble être totalement ignorante de la sexualité et des transformations de son corps. C'est l'une des raisons mêmes de la naissance de l'inceste dans ce roman. Le frère de l'héroïne, qui a ce privilège d'étudier la biologie, possède des informations sur les différentes transformations que peuvent subir les corps du garçon et de la fille lors de la puberté. C'est partant de cet angle qu'il aguche sa petite sœur. Il est important ici de relever ces passages forts du texte qui le démontrent :

« Il venait avec son livre et me montrait des choses qu'il voulait que je voie chez lui et chez moi quand il parlait d'anatomie. De plus en plus, il aiguillait ma curiosité. Je voulais en savoir plus. Je voulais savoir pourquoi j'avais des sortes de boules sur ma poitrine et lui, non. Je lui avais donné la permission de les toucher. [...] Il me touchait à des endroits différents chaque soir et me demandait de lui rendre la pareille. J'avais peur mais il insistait. Il me faisait promettre de ne surtout en parler à personne sous prétexte que les autres seraient jaloux de toutes ces connaissances que j'acquerrais grâce à lui. Alors je me taisais et je cétais. Quelques semaines plus tard, c'était autour de Moctar : Saïd lui avait parlé de ce que nous faisions et il avait dit vouloir "réviser ses leçons de biologie", lui aussi [...] ¹⁶³ »

L'on voit donc dans ce récit que tout part de l'ignorance de la jeune fille. C'est le même schéma qui revient. Car l'on est aussi dans une société où l'isolement de la jeune fille est autant

¹⁶² Djhamidi Bond, *8clos*, p. 16

¹⁶³ *Ibid*, pp. 18- 19

social qu'intellectuel. Elle n'a pas le droit de s'ouvrir à certaines connaissances. Ce qui est à l'origine chez Djhamidi Bond, non seulement de la grossesse précoce, mais aussi de l'inceste. Car si la connaissance est accessible de manière inéquitable dans une société, il est tout à fait normal d'y retrouver la domination et toutes formes de manipulations venant de ceux qui la possèdent.

En outre, cet inceste accompagné d'une grossesse précoce transforme radicalement la vie de l'héroïne en un calvaire. Au-delà de toute cette souffrance, ce qui est le plus dur pour l'héroïne c'est la distance qui se crée entre elle et sa mère. En effet, depuis cette tragédie, Nazirah n'a plus jamais été la même avec sa fille. Son attitude a complètement changé. Pour sa fille, Nazirah éprouve de la honte et par-dessus tout, un sentiment de rejet et même de regret d'avoir mis au monde un individu de sexe féminin. C'est d'ailleurs ce qu'elle finit par verbaliser : « *J'aurais voulu ne jamais avoir de fille, tu sais ! Je n'ai jamais voulu accoucher d'une fille !*¹⁶⁴ » Dans cette déclaration, il ressort de manière implicite que la fille, dans sa nature, est une source de problème et de désolation. Force est de constater que Nazirah en veut énormément à sa fille. Selon ses différentes expressions, la coupable est sa fille. Pourtant l'auteur même de ce malheur qui est son fils Saïd, elle ne le mentionne pas. Toute sa colère va à l'endroit de sa fille.

Par conséquent, en plus de devoir vivre avec cette injustice, l'héroïne doit aussi vivre avec le rejet de sa mère, celle qui normalement est censée être son plus grand soutien. Désormais elle se retrouve seule, elle n'a personne sur qui s'appuyer, il n'y a personne autour d'elle pour lui tenir la main, ou même pour simplement la consoler de la déchirure dont elle a été victime. Il n'y a personne pour lui jeter un regard de compassion. Elle est seule à porter ce lourd fardeau. Un fardeau plus lourd que son âge. Sur ce, l'on est en face d'une jeunesse brisée et déchirée, car dorénavant, la dépression, la solitude, le sentiment d'injustice vont devenir les compagnons de vie de l'héroïne.

« Je sombrais, je déprimais. Je côtoyais, jour et nuit, une solitude violente et persistante. Je faisais corps avec le sentiment effroyable d'avoir été agressée et cette sensation m'obsédait continuellement. Mais dans cette hantise, le plus dur était de supporter l'éloignement de Mère. Elle ne s'occupait plus de moi comme auparavant ; elle avait pris ses distances. Depuis l'autre matinée, elle ne venait dans mes appartements que très rarement.¹⁶⁵ »

¹⁶⁴ Djhamidi Bond, *8clos*, p. 20

¹⁶⁵ *Ibid.*, pp. 22-23

Cette description exprime toute la profondeur de la souffrance de l'héroïne. Les mots choisis sont assez illustratifs et traduisent une vie complètement dévastée et meurtrie. En somme, il faut dire que cette dernière porte une quadruple peine, qui est entre autres : l'inceste, la grossesse précoce, le rejet de sa mère, mais aussi l'incertitude sur la paternité de l'enfant qu'elle porte. C'est dans ce sillage qu'elle affirme : « *La honte m'envahissait. Je me détestais. Je me sentais déjà mise en quarantaine. J'avais quatorze ans et ma vie venait de basculer. Le comble était que je ne savais pas lequel de Saïd ou de Moctar était l'auteur de cette grossesse. Comment pouvais-je le savoir ?*¹⁶⁶ » Souvenons-nous que dans le récit de la jeune fille des événements qui se sont passés, Saïd dans sa mesquinerie, a aussi introduit son ami dans ce processus de viol de la jeune fille. Dans les phrases suivantes, elle raconte mieux comment au travers de sa manipulation et sa perversion, il l'a convaincue de laisser son ami Moctar aller aussi à la découverte de son corps :

« Quelques semaines plus tard, c'était au tour de Moctar : Saïd lui avait parlé de ce que nous faisons et il avait dit vouloir "réviser ses leçons de biologie" lui aussi. C'est le mot qu'il avait employé : "réviser", Saïd était d'accord pour le laisser faire. Il lui avait donné la permission. Pour me convaincre, il m'avait dit qu'il valait mieux que je fasse ces choses avec Moctar plutôt qu'un autre. Moctar faisait déjà partie de la famille donc, il est comme un frère pour moi aussi. Je te demande de le traiter comme tu me traites moi.¹⁶⁷ »

Il s'agit d'une écriture où le corps d'une jeune fille est instrumentalisé. Car, ses bourreaux se servent de leurs cours, pour le découvrir, le manipuler, afin d'assouvir leur propre désir sexuel. Il y a donc une double violence qui ressort de cette histoire. Une violence psychologique, mais aussi physique. Car le corps de la jeune fille est livré entre des mains qui le détruisent de l'intérieur comme de l'extérieur.

Toutefois, ce n'est pas là que s'arrête la souffrance de l'héroïne. Car il faut bien que l'infamie qui est causée puisse être impérativement masquée. Comme le développe Pierrette Herzberger-Fofana : « *En Afrique noire [...] toute l'éducation de la jeune fille est axée sur la symbolique du non-dit, du silence et du processus de voilement*¹⁶⁸ ». Il faut donc taire les violences faites aux femmes. La mère doit s'assurer que sa fille soit pure, car il en va de l'image sociale. Ainsi, la seule question qui préoccupe Nazirah est de savoir comment faire pour cacher

¹⁶⁶ Djhamidi Bond, *8clos*, p. 21

¹⁶⁷ *Ibid*, p. 19

¹⁶⁸ Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, L'Harmattan, 2000, p. 29

cette abomination. Elle est consciente de la terreur qui l'attend si son mari apprend la grossesse de leur fille.

« El Hadja¹⁶⁹ ne doit surtout pas être au courant de cette situation. Il faudra s'en occuper à son insu, Zénabou. Si les voisins sont informés, honte à nous ! Ce serait un déshonneur pour notre famille. Nous avons laissé le diable entrer chez nous par le biais de l'instruction et voilà le prix qu'il nous en coûte [...] nous devons nous arranger pour qu'elle aille en mariage très rapidement ! Elle est en âge de se marier.¹⁷⁰ »

Une décision que Zénabou n'approuve pas directement, puisque selon elle, la petite ne peut pas aller en mariage dans un état de grossesse. Ce qui paraît finalement logique à Nazirah. Elles ébauchent un autre plan qui est de faire partir la petite en vacances chez Zénabou, sous prétexte qu'elle doit être mieux formée par cette dernière pour sa vie future de femme au foyer. Une raison que le père de la jeune fille approuve. Ainsi, jusqu'à leur départ, la jeune fille est consignée par sa mère avec interdiction de sortir de sa chambre, et ce sur une période d'un mois. De ce fait, elle vit isolée dans cette pièce. De plus l'héroïne ne comprend pas pourquoi ni sa mère ni Zénabou ne disent rien à Saïd. Pourtant, selon elle, s'il y a une personne qui doit bien être punie, c'est lui. Dorénavant, la petite va commencer à être minée par des sentiments de haine et de colère.

« Je savais aussi qu'à cause de cet épisode malheureux, ma vie allait devenir un long couloir obscur où la haine, la rancœur et, surtout la revanche, se disputeraient mon cœur meurtri. Ni mère ni Z n'avaient fait de reproches à Saïd. Aucune des deux n'avait songé à le mettre face à ses responsabilités afin qu'il assume ses actes [...] Elles avaient fait de moi la pestiférée et pourtant, j'étais la victime ! Je me sentais extrêmement sale : j'avais été souillée.¹⁷¹ »

Il apparaît clairement dans le roman de Djhamidi Bond, l'écriture d'une injustice. Cette écriture fait montre non seulement de la condition de la femme dans la société patriarcale, mais aussi de la position privilégiée de l'homme. Car on a l'impression que Saïd jouit finalement d'une protection de la part de sa mère. Il est complètement écarté de ses colères et de ses remontrances. L'on voit encore sur ce point un rapprochement entre les romans de Delphine Znaga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollè et celui de Djhamidi Bond. Car, tout comme Mina et Dang, l'héroïne de Djhamidi Bond est la seule à subir le châtement. De même, tout comme Kazo et Joël, Saïd a l'opportunité de pouvoir se soustraire aux conséquences de ses actes. L'on

¹⁶⁹ Il s'agit du père de l'héroïne

¹⁷⁰ Djhamidi Bond, *8clos*, p. 19

¹⁷¹ *Ibid*, p. 22

est dans une société où les yeux sont rivés sur la femme, une société de déséquilibre entre la représentation de la femme et la représentation de l'homme.

En outre, lorsque l'héroïne voyage avec Zénabou, pour mener à terme sa grossesse afin que cela ne soit connu de personne, elle va connaître un autre calvaire. Seulement à quatorze ans, elle va voir son corps être déformé par la grossesse, ce qui lui donne l'allure d'une fille de vingt ans et même plus. En outre vient le moment inéluctable de l'accouchement. Son corps d'enfant est livré à une douleur indicible. Elle ne sait pas ce qui se passe. De plus, elle se trouve seule dans la case. La douleur est tellement brutale qu'elle la pousse à l'évanouissement. À son réveil, elle est allongée sur un lit et avec elle, se trouvent trois femmes : une plus jeune qu'elle qualifie de gentille, Zénabou et une autre femme plus vieille qu'elle qualifie de moche. Cette dernière est debout face à son entre-jambes et fixe avec insistance ses parties intimes. De ce fait, l'héroïne raconte :

« Elle se mit à me tripoter maladroitement. Ses massages de bête brute me faisaient très mal. Z se pencha à mon oreille pour me chuchoter : "Il est temps. C'est arrivé plus tôt que prévu, mais c'est l'heure. À la prochaine douleur, il faudra que tu pousses de toutes tes forces" [...] Je ne me souviens pas lui avoir répondu parce qu'à ce moment-là très précisément, je crus qu'on m'ouvrait la poitrine et qu'on me transperçait le cœur : une douleur me lacéra les entrailles, une sensation atroce, viscérale, encore plus virulente que les premières. Z me serra la main avec vigueur et, la gentille, retenant mes cuisses, m'obligeait à les garder ouvertes. Aux supplices qui avaient suivi, Z avait relâché ma main pour poser les siennes sur mon ventre. Elle appuyait quelque part entre le sternum et le nombril, me suppliant de pousser en même temps qu'elle imprimait des pressions à cet endroit [...] Mais, je n'arrivais plus, je n'arrivais plus à pousser. Chaque fois que j'essayais, un cri strident s'échappait de ma gorge. Labourée par cette horrible douleur, je pleurais comme la gosse que j'étais. Le temps s'était arrêté, mais mon supplice lui n'avait pas connu de répit. Jamais encore je n'avais vécu pareil enfer. Sans le vouloir, je repensai aux mois qui venaient de s'écouler. Je repensai à tout ce qui s'était passé et, le souvenir des monstruosité qui justifiaient ma présence dans cette case me revenait, l'infamie qui m'avait menée dans ce lit, ces souvenirs m'arrachaient des geignements encore plus atroces.¹⁷² ».

Il est important, à ce moment précis, de laisser le texte parler de lui-même, pour que le lecteur puisse percevoir l'effroi qui ressort derrière la description que l'héroïne fait de son accouchement. Elle souffre non seulement des douleurs de l'enfantement, mais encore de celles de l'injustice qui sont cachées derrière ce supplice. Car, à cet instant précis, la douleur lui permet de mesurer toute la cruauté et la méchanceté de son frère vis-à-vis d'elle. En plus de l'injustice,

¹⁷² Djamidi Bond, *8clos*, pp. 30- 31

il y a aussi cette tranquillité et cette liberté dont bénéficie l'auteur de ses malheurs. Force est de constater que l'accouchement devient pour l'héroïne le fruit du sadisme de son frère.

Le plus tragique relève du fait qu'elle n'a jamais vu son bébé, car à son réveil, la vieille l'a emporté avec elle. Ceci peut s'expliquer par le fait que sa mère et Zénabou veulent empêcher l'attachement qui peut se créer entre elle et son bébé, si elle venait à le tenir dans ses bras et à l'allaiter. Car il s'agit ici pour sa mère de repartir sur de nouvelles bases avec sa fille. Il s'agit de faire table rase du passé, d'évacuer tous les éléments qui peuvent mener l'entourage de la jeune fille à découvrir la vérité sur son voyage. Ainsi, son bébé doit absolument faire partie de son passé. De ce fait, elle ne l'a pas vu et ne le verra jamais jusqu'à la fermeture du roman.

En outre, la virginité est essentielle dans une société musulmane patriarcale. La perdre est un sacrilège. Une jeune fille digne doit surtout se garder chaste pour son mari. Ainsi, le premier critère de mariage dans la société où vit l'héroïne de Bond est la virginité, car elle représente non seulement la pureté de la jeune fille, mais fait aussi honneur à ses parents. Ces réflexions sont en adéquation avec les propos d'Isabelle Charpentier.

« La perte de la virginité avant le mariage demeure encore souvent une transgression majeure, qui fait radicalement sortir les femmes de la catégorie des femmes "honnêtes" et "vertueuses", c'est-à-dire celles que l'on peut épouser. De fait, une telle perte jette l'opprobre sur (les hommes de) la famille et le futur époux.¹⁷³ »

Face à une telle réalité, Nazirah ne pouvant pas accepter qu'un tel opprobre retombe sur sa famille, décide de faire recoudre l'hymen de sa fille. Il s'agit encore d'une nouvelle violence que va subir le corps de la jeune fille. Cela va durer deux semaines. Et elle ignore ce que la vieille s'attèle à faire au niveau de ses parties intimes. Tout ce dont elle se souvient c'est de la douleur indicible. D'ailleurs, comme elle l'affirme : « [...] *mon corps n'avait rien oublié de cet épisode*¹⁷⁴ [...] ». En effet, cette pratique appelée hyméoplastie est courante dans les sociétés de domination masculine. Il faut recoudre l'hymen de telle sorte que, lors de la première nuit de noces, le drap soit taché de sang. C'est la raison pour laquelle Isabelle Charpentier affirme : « *D'autres jeunes filles moins "prudentes", craignant que l'absence de sang lors de la nuit de noces ne trahisse leur passé sexuel et n'entraîne une répudiation honteuse qui incarnerait leur mort sociale, recourent aux opérations de réfection d'hymen.*¹⁷⁵ » Il est donc question de vie

¹⁷³ Charpentier Isabelle, « Virginité des filles et rapports sociaux de sexe dans quelques récits d'écrivaines marocaines contemporaines », *Genre, sexualité & société* 2010, p. 7

¹⁷⁴ Djamidi Bond, *8clos*, p. 34

¹⁷⁵ Isabelle Charpentier, « Virginité des filles et rapports sociaux de sexe dans quelques récits d'écrivaines marocaines contemporaines », *Genre, sexualité & société* 2010, p. 42 cons. DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.1413>

ou de mort. Au-delà de tout, il s'agit de profonds traumatismes qui marquent le corps et l'esprit de la jeune fille. Et comme l'affirme Sanaa Elaji : « [...] *réparer la nature ! ça reste très violent et très courant.*¹⁷⁶ » Cependant, les mères étant conscientes que la valeur de leurs filles, et l'image de toute la famille dépendent de ce sang qui doit couler pendant la première nuit de noces, livrent secrètement leurs filles, celles qui ont perdu leur virginité à cette lourde épreuve, pour éviter que le pire arrive. Force est de constater que toute l'existence d'une femme est réduite à ce sang de noces. D'ailleurs, comme le pense Soumaya Naamane : « *Le moment de défloration est la pierre angulaire de la vie de femme*¹⁷⁷ [...] ». Le sang de la vierge est attendu avec beaucoup d'impatience par la société. Il faut dire que le premier acte sexuel entre un homme et une femme dans une société patriarcale n'appartient pas au couple, mais plutôt à la société. Observons ce qui se passe juste après la première nuit de noces de l'héroïne de Bond :

« Lève-toi !

Apeurée, je m'exécutais sans broncher. Je déshabillai mon tortionnaire du regard. J'étais ahurie. Il défit le lit en silence et retira les draps tachés. Puis se dirigea vers la porte. Quand il l'ouvrit, j'aperçus la vieille dame qui m'avait forcée à pénétrer dans ces lieux. Assise à même le sol, elle somnolait. Karim lui dit quelque chose et se redressa promptement. Il lui remit les draps sales et elle lâcha successivement plusieurs hurlements stridents qui sortirent toute la maison de sa léthargie. Des youyous jaillirent de toutes les pièces.¹⁷⁸ »

Il en est de même pour l'héroïne de Nedjma dans *L'amande* : « [*Hamed*] *m'a écarté les jambes et son membre est venu cogner contre mon sexe. [...] Il me faisait mal et je me contractais un peu plus à chacun de ses mouvements. L'assistance tambourinait sur la porte, réclamant ma chemise de vierge*¹⁷⁹ ». Plus loin, à la page 123, l'héroïne raconte :

« Mon pucelage circula de main en main. De la belle-mère aux tantes en passant par les voisines. Les vieilles y ont rincé leurs yeux, persuadés qu'il prévient la cécité. La chemise maculée de sang ne prouvait rien, sauf la bêtise des hommes et la cruauté des femmes soumises.¹⁸⁰ »

Ces représentations montrent une fois de plus que le corps de la jeune fille ne lui appartient pas. Il est façonné pour combler les attentes de la société. Ce qui est censé normalement rester dans l'intimité est exposé aux yeux de tous. Tout se passe comme si la société avait besoin de se mirer au travers du corps de la femme pour garder une certaine fierté d'elle-même. Au regard de toutes ces représentations, il est évident qu'une société de

¹⁷⁶ Sanaa Elaji, Entretien avec Isabelle Charpentier, 2007

¹⁷⁷ Soumaya Naamane, *Au-delà de toute pudeur*, Eddif, 1999, p. 202

¹⁷⁸ Djhamidi Bond, *Op. cit.*, p. 106

¹⁷⁹ Nedjma, *L'Amande*, Paris, Plon, 2004, p. 106

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 123

domination masculine fabrique des femmes brisées, humiliées et sans forces. Le corps féminin est livré à la société qui grave sur lui de profondes blessures, parfois indélébiles. C'est la raison pour laquelle les femmes issues de ces sociétés où domine l'homme développent généralement une haine vis-à-vis de leur corps. « *L'image qu'elles se font d'elles-mêmes est donc totalement négative, chargée de mépris pour leur corps. Un corps qui ne leur appartient pas et qu'elles vont devoir brimer pour se trouver un mari.*¹⁸¹ » Si leur existence est réduite à une membrane, il est tout à fait normal que les femmes aient des difficultés à aimer leur féminité.

En outre, il est aussi nécessaire de s'attarder sur l'attitude de Nazirah. Cette dernière vit dans une société extrêmement rigide. Les attitudes qu'elle manifeste envers sa fille sont en réalité motivées par la peur. Nazirah vit dans un monde impitoyable, qui ne saurait tolérer une infamie. Ainsi, son but est d'échapper à la colère de son mari et à la condamnation de la société, quel que soit le prix que sa fille devra payer. L'écriture de Bond montre que la loi a le pouvoir de corrompre l'amour et la compassion maternels. Nazirah est elle aussi victime d'une société qui l'empêche de défendre le fruit de ses entrailles et de percevoir la profonde misère de sa fille. Certainement, elle n'approuve pas les actions posées par son fils, mais elle est impuissante face à la coutume. Elle est consciente que pour une femme, dans son univers, le mot justice n'existe pas. Si elle en est arrivée au point d'éprouver honte et rejet envers sa fille, cela n'est pas de son plein gré, mais puise plutôt sa source dans la rigidité des traditions.

Par ailleurs, au cœur de toutes ces tragédies que vivent les héroïnes de ces romancières camerounaises, l'on remarque l'absence de la thématique de l'excision dans leur écriture. L'on peut se poser la question de savoir pourquoi une thématique aussi épineuse que l'excision ne fait pas partie des questions qu'abordent Were Were Linking, Delphine Zanga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollè et Djhamidi Bond ? Pourtant, du fait de la non-légitimation du plaisir féminin, le clitoris est un ennemi de la société patriarcale.

La pratique de l'excision est moins courante, voire inexistante au Cameroun. De manière générale, les pays de l'Afrique centrale ne sont pas minés par cette pratique à cause de la religion prédominante qui est le christianisme. Ce qui n'est pas le cas dans les pays de l'Afrique de l'Ouest tels que le Sénégal, le Mali... où l'islam est la religion dominante. Comme le dénonce Alice Behrendt : « *L'excision existe dans l'ensemble de l'Afrique de l'Ouest. En Guinée, en Sierra Leone et au Mali, pratiquement toutes les femmes sont excisées.*¹⁸² » Il faut

¹⁸¹ Naamane Guessous, *Op. cit.*, p. 47

¹⁸² Alice Behrendt, *Traditions et droits. L'excision en Afrique de l'Ouest*, Éditeurs, Joseph Decosas, Anne Birch, 2006, p. 7

tout même dire qu'il y a une certaine exagération dans cette affirmation, n'en demeure pas moins que la pratique de l'excision reste un phénomène flagrant en Afrique de l'Ouest. L'islam est d'une certaine manière propice à cette pratique. Non pas qu'il la préconise, mais une mauvaise interprétation du Coran est à l'origine de ce fléau. C'est toujours dans cette dynamique qu'Alice Behrendt affirme :

« Un certain nombre de musulmans d'Afrique croient que l'excision est recommandée, voire prescrite, par l'islam et la pratiquent dans le but de remplir un devoir religieux. Cette croyance est parfois même soutenue par des dirigeants islamiques locaux. Le fait est que l'excision de type I soit aussi connue sous le nom de Suma (signifiant "Tradition du Prophète") est souvent invoquée pour justifier son caractère religieux.¹⁸³ »

Ces propos prouvent à juste titre que la méconnaissance de la religion est l'un des facteurs propices à l'excision dans les pays islamiques. Toutefois, étant donné que cette recherche se situe dans le domaine de la littérature camerounaise d'expression française, il est impossible d'étudier la thématique de l'excision. Il faut savoir que, depuis la naissance de cette littérature en 1958 avec *Ngonda* de Marie-Claire Matip, la problématique de l'excision est presque inexistante et ne peut faire l'objet d'une analyse pertinente. Sur la base des recherches effectuées dans le cadre de cette thèse, la seule autrice qui jusqu'ici a évoqué la question de l'excision reste Calixthe Beyala dans son œuvre intitulée *Tu t'appelleras Tanga*. En ce qui concerne les autrices camerounaises de la nouvelle génération, à savoir Léonora Miano, Hemley Boum, Djaili Amal, Fadimatou Bello, Zazi... cette thématique n'apparaît pas dans leurs textes. En revanche, le thème de l'excision est plus présent chez les autrices d'Afrique de l'Ouest. On peut citer à cet effet les écrivaines telles que Fatou Keita et Aminata Traoré en Côte d'Ivoire, Aminata Maïga, Ndèye Fatou Kane au Sénégal... En somme, il était important de dire un mot sur l'excision avant de poursuivre l'analyse des textes étudiés dans cette recherche. Pour revenir à la problématique des grossesses précoces et de l'inceste, considérons *La mémoire amputée* de Were Were Linking.

Halla est la plus jeune des héroïnes de ce premier corpus. Tout comme l'héroïne de Djhamidi Bond, Halla est inconsciente des changements qui peuvent se produire dans son corps au moment de la puberté. Elle évolue également dans un monde qui fait complètement silence sur ces sujets. Selon Soumaya Naamane :

« Contrairement à ce qu'on pense, il y a une éducation sexuelle dans la société, mais elle s'exerce négativement. Elle se base sur la *hchouma* [honte] et le non-dit. Elle n'informe pas, elle interdit : ne pas

¹⁸³ Alice Behrendt, *Op. cit.*, p. 14

se toucher, ne pas faire certains gestes brutaux qui risquent de déchirer l'hymen, être chaste pour ne pas provoquer la concupiscence chez les hommes...¹⁸⁴ »

La société dans laquelle vit Halla ressemble à celle que décrit Soumaya Naamane. L'apparition de ses premières règles à l'âge de neuf ans est pour elle une surprise effroyable :

« Mon maître, tout étonné de cette subite et inexplicable révolte m'interrogeait en vain : aucun mot n'arrivait à franchir le nœud qui m'obstruait la gorge. D'abord parce que je n'avais mal nulle part et que je ne comprenais pas l'origine du sang ; ensuite parce que j'avais peur de ma propre explication.¹⁸⁵ »

Dans la suite de l'histoire, son maître l'oblige à se lever et la fait sortir. Ce n'est que hors de la classe qu'il constate ce qui lui arrive et décide d'aller la confier à sa femme. L'on évoque cette histoire pour montrer à quel point Halla est ignorante des questions liées à sa féminité. Plus ignorante encore est-elle en ce qui concerne la sexualité. D'ailleurs, comme le dit le texte dans les phrases suivantes :

« Elle était une petite fille si frêle, si enfantine, sans le moindre renflement sur la poitrine, ni une quelconque conscience de sa féminité et de la séduction, toujours à demi nue parmi les garçons, comme si elle en était un. Non je n'avais encore aucune réelle conscience de la sexualité, sans aucun doute dans ce domaine, j'étais une attardée.¹⁸⁶ »

Ainsi, à l'âge de onze ans, elle est victime d'inceste de la part de son père sans être consciente de ce qu'elle est en train de vivre. Il arrive à un moment donné, comme la majorité des hommes dans les sociétés de domination masculine, que le père de Halla décide de prendre une seconde épouse. La mère de la jeune fille s'oppose radicalement à cette humiliation que son mari veut lui faire subir. Motivée par les conseils de sa sœur, elle demande le divorce et surtout la garde de ses enfants. Le procès est donc ouvert, ce qui n'est pas sans succès puisqu'elle le remporte. Mais son mari étant un homme plus influent, fait appel et renverse le premier verdict. Malheureusement, la mère de Halla perd ce second procès et la garde de ses enfants. Toutefois, la grande sœur de la mère de Halla, Tante Roz, plus futée, n'abandonne pas. Elle crée un mensonge : « [...] *les enfants de sa sœur ne sont pas de ce fou Njockè, si frivole et vagabond qu'il n'a jamais le temps d'en faire, toujours absent du lit conjugal*¹⁸⁷ ». Une révélation qui a tout à fait son sens puisque le père de Halla est reconnu dans le village pour ses

¹⁸⁴ Soumaya Guessous, *Op. cit.*, p. 46-47

¹⁸⁵ Were Were Linking, *La mémoire amputée*, p. 79

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp. 89-90

¹⁸⁷ Were Were Linking, *La mémoire amputée*, p. 83

infidélités. La mère, voyant cet argument évoqué par sa sœur, se l'approprié et l'utilise comme une arme contre son mari pour l'obliger à tout lâcher. Comme nous dit la narratrice :

« Ma mère accepte de jouer le jeu de sa sœur pour désarçonner mon père. Elle confirme avoir fait ses enfants avec des surpuissants comme Dimalè, Bitchokè, et d'autres encore qu'elle trouve inutile de citer ! Quoi croyait-il qu'elle restait là, jambes et bras croisés, pendant qu'il l'abandonnait chez ses parents pour fouiner dans les basses-cours ? Si lui se contente des poules des Lôs, elle préfère les surpuissants eux-mêmes. – De toutes les façons, si tu acceptes de faire ce test, tu seras vite convaincu que tu n'étais qu'un prête-nom, assène ma mère.¹⁸⁸ »

Ainsi, un test de paternité est exigé du père de Halla. Cependant, le lecteur ne comprend pas forcément pour quelle raison ce père a décidé de violer sa propre fille. Halla, très attachée à lui, est prête à tout faire pour qu'il demeure son père. Ce dernier lui fait comprendre qu'il pourrait supporter la séparation avec les autres enfants, mais pas avec elle. Ainsi, pour que le test de paternité prouve que c'est lui son père, il doit faire à la petite une cérémonie de transfusion sanguine pour que son sang puisse se retrouver dans le sien. Mais c'est un secret qui se doit de rester entre lui et la petite. Elle ne doit jamais en parler à qui que ce soit. Émue de compassion pour son père, elle raconte :

« Tu t'es mis à genoux devant moi, mon père, et malgré cela tu étais encore plus grand. Tu m'as demandé de te jurer de garder le secret. Que tu avais l'air de souffrir, que tu m'as semblé si fragile. Mon cœur s'est serré de te voir si malheureux, victime d'une intolérable injustice. Je t'ai serré dans mes bras et j'ai connu ma première vraie colère contre ma mère. J'ai remercié le ciel de la tenir loin de moi en cet instant précis, car j'aurais pu lui manquer de respect et encourir la colère divine, selon l'enseignement de grand Madja Halla. Oui à cet instant précis, je me suis mise complètement dans la peau de Grand Madja. N'étais-je pas son homonyme ? Halla comme elle, je me suis sentie, en tant que mère pauvre homme le devoir de te protéger. Je t'ai dit que rien ne saurait me séparer de toi et que je boirais ton sang si nécessaire, m'y baignerais ou m'ouvrirais les veines pour me l'injecter comme tu le voudrais, pourvu que je sois reconnue aux yeux du monde entier comme ta fille à jamais et sans équivoque.¹⁸⁹ »

Ce récit nous montre bien évidemment l'idéologie normale d'une petite fille dans toute sa candeur et son désir de protéger son père. En revanche, en ce qui concerne la société dans laquelle elle vit, il ne s'agit pas d'une enfant, mais d'un sexe féminin. Toute naïve et ayant entièrement confiance en son père, la petite n'a pas idée de ce qui se prépare contre elle. Ainsi,

¹⁸⁸ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 83

¹⁸⁹ *Ibid.*, pp. 91-92

le lendemain matin, son père l’emmène dans un lieu très éloigné du village, dans la forêt. Il lui demande de se déshabiller et surtout de fermer les yeux :

« Je m’abandonne à lui et aux bruits d’eaux et du vent
Évitant de faire attention aux sensations,
Sûre qu’ainsi, j’aurais moins mal
Et en effet je ne souffre pas vraiment,
En tout cas, pas comme je l’avais craint
Certes un éclair d’une douleur fugace traverse tout mon corps
L’espace de la déchirure d’un ciel par une foudre d’orage [...]
Dans son combat contre les bras lianes de mon père
Tantôt s’efforçant de m’arracher à lui, tantôt s’appliquent à me plaquer contre lui
Nos pagnes flottent tout autour de nous¹⁹⁰ »

« Mais une partie de lui s’est plantée en moi comme une rude racine vivante et vibre quelque part dans mon ventre. Mon imagination cherche un début de compréhension : peut-être son bras prolongé par le couteau cherche où déposer son sang. [...] Il tremble aussi violemment que moi pendant un moment puis m’arrache à lui, me soulève et me fait passer sur son dos comme une hotte et reprend son chemin. [...] Je me serre contre lui de toute la force de ma tendresse, je suis contente qu’il soit fier de moi, et surtout, je suis fière de ne l’avoir pas déçu. Un liquide plus chaud jaillit entre mes jambes quand mon père me dépose sur la rive.¹⁹¹ »

L’on est ici dans une sorte d’écriture de l’absurde, qui fait émerger la thématique de l’innocence volée. Car la petite Halla n’a pas eu le temps de grandir et de disposer de sa virginité. Elle lui a été volée sans qu’elle ait eu le temps de comprendre comment. Il y a une certaine représentation chez l’écrivaine non diasporique de la toute-puissance de l’homme. Cette toute-puissance qui, chez Were Were Liking, se trouve dans son sexe constitue et renforce la domination masculine. L’inceste dans ce contexte est une stratégie à travers laquelle le père de Halla procède pour marquer sa domination masculine. Quelques mois plus tard, à seulement onze ans, elle se retrouve enceinte.

Si chez Were Were Liking l’inceste est une thématique parmi tant d’autres, chez Évelyne Mpoudi Ngollè, c’est le cœur même de son roman. C’est-à-dire que l’intrigue de son roman repose uniquement sur l’inceste. Cela dit, parler de l’inceste revient à parler de l’histoire de son roman, puisque toutes les péripéties qui s’y enchaînent concourent à donner naissance à la thématique de l’inceste. Toutefois, il y a une forte liaison entre la psychanalyse et la littérature dans *Sous la cendre le feu*. Parler de l’inceste dans ce roman revient également à parler de la

¹⁹⁰ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Abidjan, Nouvelles Éditions Ivoiriennes, 2004, p. 95

¹⁹¹ *Ibid.*, pp. 95-96

psychanalyse, puisqu'ils sont en effet indissociables. L'inceste ici fonctionne comme le mystère à déchiffrer. Et la méthode utilisée pour atteindre ce but est justement la psychanalyse.

Lorsque le lecteur marque son entrée dans le roman, il constate de prime abord que l'héroïne a subi un grand traumatisme qui l'a plongée dans un état de folie. C'est quoi ce traumatisme ? Comment cela s'est-il produit ? Tout au long de la lecture, ce sont des interrogations qui demeurent dans l'esprit du lecteur.

Avant d'entrer dans le vif du sujet, il est nécessaire de préciser que le roman d'Évelyne Mpoudi Ngollè est fondé sur une alternance entre le passé et le présent de Mina. Tout au long du roman, il y a fréquemment des interruptions qui surgissent et lui permettent de passer soit du passé au présent, soit du présent au passé. Cette représentation est tout à fait la marque d'une écriture de l'instabilité psychologique du personnage, car il s'agit d'un processus de reconstruction d'une mémoire éclatée.

Ainsi, comme on l'a mentionné à l'introduction, le roman d'Évelyne Mpoudi Ngollè s'ouvre sur la question candide d'une enfant de quatre ans qui s'adresse à sa mère sur son lit d'hôpital : « *Dis, Maman... C'est vrai que tu es devenue folle ?*¹⁹² » En effet, l'inceste peut arriver de manière très inattendue, comme justement dans *Sous la cendre le feu*. Tout est lié à la grossesse de Mina, à cette première fille qu'elle a eue avant son mariage. Malgré son état de grossesse dans une société patriarcale, Mina a eu le privilège d'être aimée par un homme qui a choisi d'accepter tout d'elle, même l'enfant qu'elle porte. Tout le monde dans l'entourage de Mina, même sa famille pense que Djibril est le père de son enfant. Onze ans plus tard, il va violer cette petite fille qu'il a non seulement vu naître, mais plus encore qu'il a adoptée comme sa première fille. Il est donc question d'inceste qui crée un profond traumatisme chez Mina et la fait sombrer dans le territoire de la folie.

En effet, l'inceste est la thématique centrale de l'œuvre d'Évelyne Mpoudi Ngollè. Une telle focalisation montre la volonté pour l'écrivaine de mettre à nu ce mal social sournois. Car, contrairement aux autres violences faites aux femmes, l'inceste est le plus insidieux, celui que la famille, la société, ont du mal à dévoiler. C'est pourquoi l'écriture devient ce moyen par lequel la romancière subsaharienne expose ce fléau qui dans l'ombre anéantit la vie intime et psychologique des femmes. D'où l'importance de la psychanalyse dans *Sous la cendre le feu* qui vient aider l'héroïne à aller chercher au fond d'elle les secrets et les douleurs enfouis. Il faut

¹⁹² Évelyne Mpoudi Ngollè, *Sous la cendre le feu*, Op. cit., p. 3

donc dire que, par cette approche, Évelyne Mpoudi Ngollè vient démystifier la problématique portant sur la place de la psychanalyse en Afrique en montrant son importance. Dès lors, il s'agit d'une thématique qui vient apporter un renouveau, une originalité à l'écriture féminine camerounaise chez l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance. Car si la littérature féminine a toujours été considérée comme une littérature de plaintes et purement subjective, par cette nouvelle écriture, l'écriture féminine camerounaise prend de plus en plus de force et d'affirmation. Sous la plume de la romancière, cette écriture devient une science dont l'objet d'étude est l'exploration de la conscience humaine. Le but de cette exploration est justement de montrer que les actes qu'un être humain pose ne doivent pas seulement s'expliquer à travers une perspective sociale. D'ailleurs, comme l'affirme Ondo Ndo dans son étude :

« [...] le fait littéraire est devenu un fait scientifique avec pour objet d'étude l'inconscient humain. L'homme n'est plus perçu dans sa dimension sociale et consciente où ses actes sont directement justifiés par le milieu ou l'éducation, mais dans une dimension psychologique qui apporte, par le détour de la conscience, une explication à un acte social, réel mais qui a perdu cette réalité. Grâce à l'état des narratrices, les auteurs font l'expérience de l'inconscient et veulent prouver sa réalité.¹⁹³ »

Hormis cette nouvelle dimension d'innovation dont fait preuve Évelyne Mpoudi Ngollè dans son roman, elle expose malgré tout la condition de la femme dans une société à cheval entre la tradition et la modernité. Dans le récit de l'héroïne, plusieurs femmes sont victimes d'abus de l'homme. Non seulement Mina et sa fille, mais également sa sœur Essébé. Ainsi, tout comme chez Liking, Delphine, Bond, il y a toujours cette souffrance commune que partagent non seulement leurs héroïnes, mais aussi toutes les femmes qui apparaissent dans leur roman. Une souffrance qui est toujours liée à leur existence en tant que femme.

¹⁹³ ONDOA NDO Sylvie Marie Berthe, « La psychanalyse au cœur de l'intimité de la femme : science, savoir et pouvoir dans *Sous la cendre le feu* d'Évelyne Mpoudi Ngollè et *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », Yaoundé, Les PUY, 2016, p. 31

Conclusion

Dans cette première partie, il était question d'étudier la représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise qui écrit dans le pays d'origine. Force est de constater que l'écriture accorde une importance particulière au social des femmes, aux difficultés qu'elles rencontrent au quotidien. Ce qui vient confirmer les propos de Cilas Kemedjio cités à l'introduction de cette partie qui stipulaient que la littérature dit l'être humain dans son contexte social. La littérature devient un moyen pour l'écrivaine de mettre les mots sur la condition féminine au Cameroun. La langue est simple, courante, elle est descriptive, car l'essentiel ne se trouve pas dans la recherche d'une certaine poésie au niveau de la langue, mais plutôt dans l'urgence de dévoiler, de dire la femme camerounaise. La progression de l'analyse met en exergue des femmes qui vivent des réalités communes, car elles apparaissent sous les mêmes visages à savoir les visages de la femme, pauvre, malheureuse, et victime d'une société qui attribue tout le pouvoir à l'homme. Ces réalités caractérisent l'écriture de la singularité liée au social chez cette première figure d'écrivaines camerounaises. Il s'agit par conséquent des écrits-femmes qui sont basés sur une esthétique de la dénonciation. Toutefois, que devient le personnage féminin de l'écrivaine camerounaise lorsqu'il est déplacé de son territoire ? C'est sur cette question que nous ouvrons la seconde partie sur la représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise.

II. La représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise en exil

Introduction

Écrire en dehors de son territoire, c'est s'ouvrir à de nouvelles représentations, écrire en dehors de son territoire, c'est également s'ouvrir à de nouvelles idées, à de nouvelles possibilités de créativité et d'innovation. À partir du moment où il y a une mobilité géographique, l'écrivain se retrouve habité par deux espaces. Un espace intérieur qui transporte son identité, sa culture, et un espace extérieur qui renvoie au nouveau monde dans lequel il se trouve. L'écriture est par conséquent affectée par ces deux espaces et devient le résultat de leur rencontre. Alain Mabanckou : « [...] considère les rencontres insolites, les lieux, les voyages, les auteurs et l'écriture comme un moyen de féconder un humanisme où l'imaginaire serait aussi bariolé que l'arc-en-ciel et nous pousserait à nous remettre en question¹⁹⁴ ». Autrement dit, il n'existe pas de mobilité, de déracinement sans découverte ou sans nouveauté. Comment cette remise en question située au cœur de l'exil va-t-elle influencer la représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise qui écrit à l'extérieur du territoire national ? Dans cette seconde partie, l'ambition consistera à voir ce que l'exil apporte de nouveau dans la manière dont la romancière camerounaise construit ses personnages féminins.

¹⁹⁴ Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset, 2016, p. 12

1. Le pouvoir financier, la conquête du territoire et la révolution des libertés féminines

1.1- Le pouvoir financier à la femme

La liberté dans laquelle l'exil plonge les écrivaines camerounaises touche aux interdits qui ont été créés dans la vie de femmes depuis des millénaires. Avec cette nouvelle figure d'écrivaine, vont s'inscrire dans la littérature féminine camerounaise de nouveaux visages de femmes. Des femmes déterminées à bousculer la norme. L'interdit va devenir un lieu de réinvention de soi. Car, « *Le nouveau lieu est considéré comme [...] un espace de libération possible*¹⁹⁵ ». Que ce soit dans *Je vous souhaite la pluie* d'Élisabeth Tchoungui, *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano, *Maman a un amant* de Calixthe Beyala, les personnages féminins principaux de ces romans apparaissent comme étant autonomes sur le plan financier, sauf dans *Seul le diable le savait* où l'autonomie financière de la femme s'exprime d'une manière différente. L'objectif consiste à briser le schéma de dépendance de la femme à l'homme. Ici, on note une subversion des codes. La femme s'impose de manière très forte et construit une nouvelle définition d'elle-même. La romancière, dans son imaginaire, offre à l'épouse ce qu'elle n'a jamais eu le droit de posséder dans les sociétés de domination masculine.

Commençons dans un premier temps avec *Maman a un amant* de Calixthe Beyala. Au début du récit, le personnage Maryam vit au Mali. Dans ce territoire d'Afrique, sa condition n'est pas différente de celle des héroïnes chez l'écrivaine camerounaise restée dans son pays. Comme Mina, Dang, Halla et l'héroïne de *8clos*, Maryam a connu des souffrances liées à son existence en tant que femme. Elle possède un passé chargé de douleurs. Attardons-nous-y pour voir à quel moment Maryam passe d'une femme malheureuse à une femme qui évolue peu à peu vers l'autonomie. Cependant, il est bon de souligner que ce sont dans les lettres de Maryam, qui n'occupent qu'une petite partie du roman de Calixte Beyala, que le lecteur découvre son passé. La majorité du récit est porté par Loukoum, le fils adoptif de Maryam. Dans ces lettres, le lecteur découvre qu'autrefois elle fut une femme malheureuse. Toutefois, l'accent est plus mis dans l'œuvre sur une Maryam en pleine émancipation.

Le texte de Beyala repose sur une alternance de récits. Bien que Maryam ne soit pas la narratrice principale, la parole lui est attribuée tout au long de l'histoire. À chaque fois, le récit du narrateur est interrompu pour laisser libre cours à celui de Maryam qui se présente sous forme de lettres qu'elle adresse à une amie. L'identité de cette amie reste inconnue. On a plutôt

¹⁹⁵ Musanji Ngalasso, Mwatha. *L'exil dans la littérature africaine écrite en français* In : *Écritures de l'exil* Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 7, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.39997>

l'impression que l'écriture devient sa confidente, un moyen pour elle d'évacuer ses peines, de se faire entendre par une oreille qui ne peut pas la juger dans un monde impitoyable pour les femmes. Ses lettres sont empreintes d'une profonde tristesse. Elle pleure sur la condition de la femme. Elle mesure la profondeur de la misère accrochée au destin des femmes dans son pays. Premièrement, elle remonte à la source de sa vie, sa mère.

« [...] une pensée chargée de souvenirs et d'images qui me parlent nous dit-elle. Maman, elle était déjà l'idée d'une vie partagée, d'une sorte d'héritage où elle m'aurait confectionné une mémoire. Et dans cet ordre préétabli que dispense l'infériorité, je revois : les hommes avancer et reculer, les femmes s'entasser dans des fosses communes, la mort élargir son royaume, le mâle proclamer sa vérité haut et fort.¹⁹⁶ »

Quel héritage donc la mère pourrait-elle transmettre à ses filles ? La misère, une vie sans évolution enfermée dans un système social pour réaliser les désirs de l'homme. Maryam est issue de ce monde où la femme ne s'appartient pas. Elle n'existe pas pour être libre, puisque son destin est déjà tracé à l'avance par la société. Un destin, où elle se lie d'amitié avec l'infériorité, se baigne constamment dans les larmes : « *Une femme est née à genoux aux pieds de l'homme.* » Cette phrase a bâti mon royaume intérieur. Elle a tissé mon enfance [...] Elle affirme mon orgueil que je dois courber malgré moi¹⁹⁷ », raconte Maryam. Autrement dit, l'identité féminine du personnage a été construite sur une seule vérité, par rapport à l'homme, la femme est inférieure. Et tout son effort est d'apprendre à vivre dans cette infériorité. En dépit de la souffrance intérieure de Maryam, comme sa grand-mère et sa mère, elle s'est pliée devant la force de cette tradition qui veut que la femme se fasse petite devant l'homme, lui obéisse de manière aveugle et sans aucune résistance. La tristesse est devenue pour Maryam un second mode de vie.

« Là-bas dans mon pays, j'ai baissé les yeux devant mon père, comme ma mère avant moi, comme avant elle ma grand-mère. Les hommes ordonnaient : "Prends-donne-fais." Les femmes obéissaient. Ainsi allait la vie, ainsi continuait-elle. Les femmes ont les yeux si tristes que toutes les sources du Mali paraissent y venir mourir, hors d'espérance.¹⁹⁸ »

Les propos du personnage montrent à quel point les femmes de son pays vivent une existence misérable. En silence, elles doivent obéir. Elles sont malmenées, utilisées et exploitées par la société. Néanmoins, au plus profond de son être, Maryam est persuadée qu'au-delà de cette prison se trouve une porte qui s'ouvre sur la liberté. C'est alors qu'un jour elle

¹⁹⁶ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Op. cit., p. 21

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 21

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 37

rencontre l'amour. Un amour qui veut l'emmenner en exil. C'est une belle opportunité qui s'offre à elle. Une opportunité pour Maryam de sortir de cet enfer dans lequel vivent les femmes au Mali. Elle avoue qu'elle aimait Abdou, mais l'idée de partir amplifiait cet amour. Ainsi l'exil se présente comme une voie de secours, un refuge, une ouverture vers la liberté, une possibilité de recommencer une vie nouvelle, de renaître. D'ailleurs, elle le dit : « *Je voulais partir. Abandonner cet horizon de boue et de suie, où le crime se justifie par le bonheur de suspendre. Je voulais partir, acheter ma liberté*¹⁹⁹ [...] ». Maryam reste persuadée que tant qu'elle vivra sur cette terre de naissance, son destin sera semblable à ceux de ses aïeules. Seule la distance lui permettra de construire une vie nouvelle. Ainsi, Maryam accepte d'aimer Abdou, de se jeter avec lui dans cet inconnu rempli d'espoir.

« J'ai couru longtemps, j'ai donné mon corps, mon temps
J'ai suivi Abdou
J'ai traversé la mer, j'ai exilé mon corps pour épouser mon âme
J'ai traversé des pays
J'ai découvert l'exil.
J'ai eu le regard de l'enfant au bord de l'eau.
Éblouie
J'ai franchi l'évidence comme on franchit son ombre.
J'ai versé dans l'inconnu.
Passé arraché.²⁰⁰ »

Toutefois, peut-on échapper sans peine à son passé ? Peut-on facilement fuir la tradition ? Le mirage est aussi une seconde nature de l'exil. De prime abord, cette espérance que Maryam berce dans le tréfonds de son être ne va pas échapper à la désillusion. Arrivée en France, dans ses premières années, Maryam n'est pas à l'abri de la tradition. Cette dernière la cherche, la traque pour entièrement la posséder. Elle fuit le Mali, mais ce Mali, elle le retrouve en France au travers de la communauté des Maliens immigrés, qui conservent jalousement leurs us et coutumes. Bien qu'étant en France, ces nègres maliens imposent le respect de leur tradition. La femme doit toujours être aux pieds de son mari comme le veut la culture. « *L'Africain a la manie de trimballer ses coutumes, de leur faire traverser l'Atlantique enfouies avec ses bagages*²⁰¹ [...] » pour reprendre les propos de l'héroïne dans *Les fourmis dans la bouche* de Khadi Hane. Ainsi, Abdou impose son autorité. Maryam ne vit que pour lui, pour le

¹⁹⁹ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, *Op. cit.*, p. 49

²⁰⁰ *Ibid.* p. 50

²⁰¹ Khadi Hane, *Les fourmis dans la bouche*, Paris, Denoël, 2011, p. 40

servir, pour le détendre. Il contrôle ses faits et gestes, lui impose une conduite à tenir, la terrorise, l'empêche de prendre son envol, de s'ouvrir au monde extérieur.

« L'homme instaure son autorité. Les idéologies occidentales ne passent pas.

Il les exclut avec ses griffes, avec ses dents, avec ses phrases.

Il brode sur le mariage, une angoisse sociale, le sens réaliste et comptable de mon bonheur. "Sors pas, c'est dangereux. Touche pas ci ! Fais pas ça ! C'est pour ton bien !" s'exclame-t-il.

Il veille à mes côtés, ordonne des heures fixes et me propose son bien-être comme une occasion particulière de détente.

Il me courbe, m'agenouille, fais la nuit dans ma mémoire.²⁰² »

Malgré tout, Maryam s'attèle à être une bonne épouse. Elle célèbre son mari, se fait légère pour s'offrir à lui. Mais les yeux d'Abdou ne pétillent plus d'amour pour Maryam, il ne la considère plus. Elle dépend de lui pour vivre sur ce nouveau territoire, elle est acquise et ne reste dorénavant pour lui qu'un passe-temps. Il ne bénéficie de Maryam que des services qu'elle a à lui offrir : « *Nous vivions à deux, mais j'étais seule*²⁰³ ». Si elle veut encore trouver une place dans le cœur de son mari, elle se doit de lui donner des enfants, telles sont les exigences d'Abdou. Malheureusement, Maryam est stérile, donner la vie lui est inaccessible. « *Mes entrailles refusaient d'offrir la vie. J'étais stérile. J'étais stérile ! Je regardais le ciel. Le ciel se désintéressait de mon sort*²⁰⁴ ». Comme on l'a déjà mentionné, en Afrique et même dans la mentalité patriarcale, il n'y a pas de compassion pour une femme stérile, puisque l'une des vocations de l'épouse est de donner une progéniture à l'homme. Déjà sans valeur, la femme obtient une légère considération lorsqu'elle accède au statut de mère.

« Après avoir mis au monde un enfant, la femme accède à la maternité qui rehausse son statut, non seulement parmi les hommes, mais aussi avec Dieu. Ne dit-on pas d'une femme qui a eu beaucoup d'enfants que "Dieu a lavé ses péchés avec ses enfants" ? L'acte d'enfanter rapproche donc la femme de Dieu.²⁰⁵ »

Face à une telle loi, le désespoir est grand pour une femme dont les entrailles ne parviennent pas à porter la vie... « *Handicapée de naissance, incapable de mener à bout ma mission de femme, je claudiquais dans mon infirmité. Le chagrin ceignait mes reins. L'homme fêtait son triomphe*²⁰⁶ », confesse Maryam. Elle a intégré cette identité comme étant une vérité. Être une femme, c'est être capable de donner la vie. C'est au travers de cette loi que Maryam

²⁰² Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Op. cit., p. 64

²⁰³ *Ibid.* p. 74

²⁰⁴ *Ibid.* p. 75

²⁰⁵ Bourquia, 1996 : 83

²⁰⁶ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Op. cit., p. 84

estime sa valeur. À partir de cette représentation, Calixthe Beyala montre à quel point les lois patriarcales peuvent être dévastatrices pour la femme. Maryam va jusqu'au point de s'identifier à un animal inconnu, mi-homme, mi-femme : « *J'étais un arbre desséché, ou un animal inconnu mi-homme, mi-femme qui s'accouplait avec Abdou et emprisonnait ses forces mâles*²⁰⁷ ». Autrement dit, selon Maryam, la seule coupable, c'est elle.

Sa stérilité va de plus en plus installer une distance entre elle et son mari. Ce dernier la fuit, il s'éloigne, il la rejette, elle n'est plus digne d'être aimée avec un ventre improductif. « *Le temps passait, le temps se désintéressait de mon sort. Abdou me fuyait [...] Il s'absentait et, quand il était là, il restait captif de ses rêveries*²⁰⁸ ». Ainsi, c'est dans les bras d'autres femmes qu'Abdou va aller se réfugier. Il abandonne Maryam, se revêt de sa puissance masculine, se livre à l'adultère et sème dans le ventre de la jeune Soumana, nouvellement arrivée du Mali, l'enfant que Maryam n'a jamais pu lui offrir. Ainsi, Maryam se sent trahie, délaissée, blessée, et au-delà de tout elle ploie sous le joug de la honte, de la tristesse et du désespoir. Écoutons sa voix qui raconte : « *Je mourais de tristesse. Je mourais de honte. Je ne savais plus me prosterner pour prier. Qu'importait ? Qui m'écouterait ? Qui me laverait j'hérésie, le péché*²⁰⁹ ? » Cet univers féminin que Beyala décrit est semblable à celui représenté par les écrivaines camerounaises en territoire d'appartenance. Les femmes vivent dans les mêmes prisons. Au travers de cette malheureuse condition féminine qui semble perdurer malgré le déracinement, Calixthe Beyala montre que, quel que soit le territoire, la liberté pour une femme reste une conquête.

Toutefois, ce qui va différencier les deux corpus est le fait que la conquête de soi va devenir très vite possible chez le personnage féminin en exil. Comme on l'a dit, cette condition malheureuse que raconte Maryam n'est qu'une brève analepse des douleurs qu'elle a connues en tant que femme. La plus grande partie du roman de Beyala est axée sur le combat d'une femme pour sa liberté. Dans ce contexte d'exil, une chose demeure, Maryam vit désormais dans une société, non pas qu'elle soit patriarcale, mais dans laquelle la liberté des femmes est plus évoluée par rapport à celle des femmes vivant dans leur pays d'origine. Contrairement à l'Afrique, un gros travail a été fait dans les pays de l'Europe en ce qui concerne le droit des femmes. Ce contexte va par conséquent engendrer chez les autrices en exil, une nouvelle écriture de la femme subsaharienne. À l'opposé du territoire malien qui lui est hostile, l'exil

²⁰⁷ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, *Op. cit.*, p. 75

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 75

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 75

offre à Maryam de nouvelles opportunités. Elle trouve un travail. Dans un élan de joie, elle affirme : « *L'amie, le destin m'a donné un travail, un champ où gisent quelques étoiles. Je m'accroche*²¹⁰ ». Les démarches qu'elle a entreprises pour trouver du travail n'ont pas été dévoilées dans l'œuvre. Toutefois, cette déclaration montre que Maryam est une femme battante qui essaie de sortir des griffes de son mari. Sa confession révèle une progression dans son identité de femme. À un moment donné, il a fallu que Maryam prenne courage et décide de sortir de la peur pour changer sa condition de vie. Il existe, par conséquent, un travail sur soi qui a été fait et a permis au personnage de changer son désespoir en espoir. Maryam a cessé de s'attendre à son mari en cherchant de manière individuelle les voies et moyens qui pourront lui permettre d'émerger de sa condition de prisonnière. Le fait qu'elle ait pu trouver du travail démontre qu'elle a réussi à se défaire de certaines mentalités qui ont fait d'elle la proie de son mari. Contrairement à ce que la tradition lui a toujours inculqué sur son existence de femme réduite au service de l'homme, dans ce nouveau territoire, Maryam a cru qu'il est possible pour une femme de vivre une vie meilleure et différente de celle qui lui a été imposée. Elle a cru possible d'avoir, comme son mari, un travail. Elle a osé croire en elle, en ses capacités, d'où l'obtention de ce travail. Et comme Maryam le confie à cette amie : « *Je m'accroche* ». Le personnage grandit en courage et en détermination. Maryam est le prototype de la femme qui veut briser les idéologies selon lesquelles intellectuellement comme socialement, les femmes sont inférieures aux hommes. Comme le personnage d'Émilienne dans *Fureurs et cris*²¹¹ de Rawiri, la femme n'est plus comme l'analyse Chantal Mbazoo :

« [...] cet être résigné, muselé, presque terrorisé par l'homme. Sa stratégie consiste à [...] briser les croyances qu'il existe entre l'homme et la femme une différence d'aptitudes, de facultés, de talents, de caractères, de vocations, d'ambition, de destinée²¹², etc. »

Cette ouverture au travail apporte un renouveau dans la vie de Maryam. À partir de ce moment, sa condition de femme va connaître une amélioration. Car la possibilité de travailler lui donne une autonomie financière. Dès lors, la liberté commence à prendre place dans sa vie. Elle cesse de vivre sous la dépendance financière de son mari, ce qui l'affranchit progressivement de sa domination. De manière inopinée, son bourreau qu'était son mari perd cette puissance financière sur laquelle il s'appuyait pour l'assujettir. Autrement dit, Abdou se retrouve au chômage. À l'ascension de son épouse, il sombre dans une déchéance

²¹⁰ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, *Op. cit.*, p. 151

²¹¹ Rawiri A, *Fureurs et cris*, Paris, L'Harmattan, 1989.

²¹² Chantal Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, *Op. cit.*, p. 141

professionnelle. Ce qui implique le fait que c'est sur sa femme que repose dorénavant toute la responsabilité de faire vivre la famille. Ainsi, tout bascule. Ce soudain décalage social entre Maryam et son époux sous la plume de Calixthe Beyala n'est pas fortuit. Elle aurait bien pu maintenir son personnage Abdou dans sa position financière, ce qui n'aurait pas peut-être empêché l'émancipation de Maryam dès lors que son emploi demeure. Cependant, dans le monde littéraire francophone, la plume beyalienne est reconnue pour son côté radical. Il s'agit en soi d'une écriture qui écrase l'ego masculin. Dans la mentalité patriarcale, il est inconcevable, voire inacceptable, qu'une femme puisse être supérieure à un homme, quel que soit le domaine. C'est ce que déclare le personnage Joseph dans *Fureurs et cris* de Rawiri lorsqu'il s'adresse à sa femme qui vient d'obtenir une promotion dans son travail. « *Aucun homme, pas même le plus libéral, n'accepte d'être dans une situation financière inférieure à celle de son épouse.*²¹³ » Pour l'homme patriarcal, c'est une grande humiliation. Il doit toujours avoir une avance sur la femme. C'est la normalité des choses. Cette prise brutale de la puissance financière entre les mains du chef de famille est une manière pour Calixthe Beyala de briser cette loi absurde qui prend naissance dans l'orgueil masculin. Mais plus encore une manière de repenser la structure familiale. C'est ce qu'écrit Odile Cazenave dans sa réflexion sur les écrivaines subsahariennes en exil : « *Le déplacement spatial est considéré dans ce qu'il implique : un déplacement de pouvoir au sein de la famille, une transformation des rôles sexués, et par la suite une redéfinition du concept de famille*²¹⁴ ». L'homme ne détient plus le monopole du pouvoir dans le foyer. La femme se retrouve aussi à assumer certaines fonctions qui lui étaient autrefois inaccessibles. Dans sa stratégie de domination, l'homme a fait croire à la femme qu'elle ne peut pas être son égale. Beyala va plus loin que la notion d'égalité et montre que la femme peut même être supérieure à l'homme. Maryam se retrouve dans une position de pouvoir et son mari dans une position de vulnérabilité. Le pouvoir de Maryam s'accroît et elle ne tarde pas à assumer ses responsabilités au sein de son couple. Grâce à son travail, elle prend en charge les vacances de sa famille en Afrique. Son fils adoptif peut désormais se vanter de sa nouvelle vie, qui semble de loin meilleure que celle qu'il menait avant. « *Mais nous, on était plus n'importe quels nègres. On avait gravi les échelons. M'am avait son affaire de bracelets exotiques [...] On s'habillait chez Tati, et la fripe, on la balançait à la poubelle municipale.*²¹⁵ » Contrairement à Abdou qui se servait de son argent pour faire du mal à Maryam, cette dernière

²¹³ Rawiri A, *Fureurs et cris*, Paris, L'Harmattan, 1989, p. 72

²¹⁴ Odile Cazenave, « Roman africain au féminin et immigration dynamisme du devenir », Paris, L'Harmattan, 2000, p. 64

²¹⁵ Calixthe Beyala, *Maman a un amour*, Op. cit., p. 7

utilise son gain pour le bien-être des enfants de son époux. Elle apporte du nouveau et fait progresser sa famille. La femme « [...] *n'est plus une victime désarmée et résignée de la tradition, mais un instrument du progrès*²¹⁶ » pour reprendre les propos de Mohamadou Kane. Dans cette nouvelle configuration, le mari vit sous la dépendance de sa femme. « *Papa se laissait vivre et n'engraissait pas*²¹⁷ », raconte le narrateur. L'époux est déchu de son trône de tyrannie. Il perd un peu plus dans sa capacité à assujettir son épouse. Cette évolution vers la liberté va permettre à Maryam de reprendre le contrôle de son corps et de son existence. Dans son étude sur l'émancipation féminine, Chantal Mbazoo pense que la seule manière par laquelle la femme peut obtenir sa liberté est de « [...] *devenir la gouvernante de sa propre vie. Elle doit en permanence se poser comme sujet*²¹⁸ [...] ». La femme doit être capable de se nourrir, de se vêtir, de payer son loyer et ses factures, de voyager... sans rien attendre d'un homme. L'ouverture à toutes ces possibilités va conduire à une affirmation de soi qui, à son tour, va détacher le personnage de l'emprise de son mari.

Dans ce même élan d'émancipation féminine, Léonora Miano s'associe à Calixte Beyala pour créer un monde où la puissance financière serait entre les mains de la femme. Madame est le premier personnage féminin qui ouvre par son récit de soi *Crépuscule du tourment*. Comme Maryam, Madame n'échappe pas aux affres de la société patriarcale. De prime abord, elle incarne le visage de la femme résignée qui daigne se soumettre à son destin de femme. « *Entendons-nous : que tout parte d'une fêlure ne signifie pas que j'aie tort. Notre plaine côtière, notre pays, ont leurs usages. Et leur compréhension des choses. J'ai fait avec*²¹⁹ ». Ces propos ne dévoilent pas seulement le désaccord du personnage face aux pratiques de son pays, mais aussi sa capitulation. Le personnage se trouve dans un environnement où la femme doit se tenir silencieuse et obéir à toutes les lois que lui impose la communauté. Madame n'a droit à aucune revendication. Son opinion et ses émotions ne comptent pas. La seule façon de s'adapter dans son univers est d'être rude envers soi. Il faut absolument faire taire la voix intérieure qui crie révolte et justice. Face à sa souffrance, elle se doit de rester insensible : « *Sous ces latitudes, où le ciel n'est ni un abri, ni un recours, être femme, c'est mettre à mort son cœur. Si on n'y parvient pas, il faut au moins le museler. Qu'il se taise. Le tenir en laisse. Qu'il ne nous entraîne pas où bon lui semble*²²⁰ ». Madame étant consciente qu'elle est sans défense et que rien ne peut

²¹⁶ Mohamadou Kane, *Roman africain et tradition*, Op. cit., p. 419

²¹⁷ Op. cit.

²¹⁸ Chantal Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, Op. cit., p. 141

²¹⁹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Grasset, 2016, p. 10

²²⁰ *Ibid.*, p. 10

lui faire échapper à sa vie de femme, choisit dans un premier temps de se conformer aux exigences culturelles. Elle s'attèle à être l'épouse parfaite. Celle dont l'un des rôles cruciaux est d'accueillir et satisfaire les désirs sexuels de son mari avec joie. « *Sous la plus furieuse des tempêtes, je me tiens à deux impératifs : ne pas me refuser à lui s'il faisait connaître son désir, et payer pour ses inconséquences, ses paris perdus*²²¹ [...] ». Telle est l'attitude que la société patriarcale attend d'une femme. Cette manière de vivre ne peut qu'offrir à Madame une vie sexuelle non épanouie. La sexualité est l'un des moyens majeurs que l'homme utilise pour assujettir le corps féminin. Trop souvent, il s'agit d'un acte de soumission, voire de contrainte. Pour la femme, la problématique de l'épanouissement sexuel ne se pose pas dans la société patriarcale. Le corps féminin réduit à un objet sexuel devient la propriété de l'homme. Madame est comme déconnectée, vivant une vie loin d'elle-même. C'est-à-dire que la femme qui veut exister, avoir le mérite du choix, dire ce qu'elle ressent, faire les choses comme elle les pense est remplacée par la femme mutique et silencieuse. C'est par conséquent cette seconde femme qui existe. Cependant, il y a un paradoxe sur le plan de la condition de Madame qui permet à l'autrice d'emmener le lecteur vers l'évolution progressive d'une vie féminine en pleine reconquête.

Madame est une épouse et une mère riche. Comme Maryam, elle est une femme battante et financièrement indépendante. Elle possède un grand patrimoine dont dépendent son mari et ses enfants. « *La fortune, la tranquillité matérielle, c'est moi qui les ai apportées à mon époux dont le talent n'est pas de gagner de l'argent*²²² [...] ». Ce n'est plus l'homme qui détient le pouvoir absolu de faire vivre toute la famille, mais ce pouvoir est donné à la femme. Sur cet aspect, l'écriture de Miano vient rejoindre celle de Calixthe Beyala dans cette nouvelle redéfinition de l'épouse. La position d'Amos n'est pas différente de celle d'Abdou. Ce sont des hommes déchus de leur pouvoir qui doivent vivre sur l'effort de leur femme. L'écriture féminine camerounaise ose déconstruire l'identité des femmes en inversant les rôles. Sur le plan financier, l'homme apparaît fragile. Le portrait d'Amos dévoile un homme frêle. « *Sa nature ne le prédisposait pas à l'effort. Il s'épuisait si tôt qu'il avait mis en route un projet, ne trouvant d'excitation que dans les commencements*²²³. », raconte Madame. La masculinité est comme enfermée dans une sorte d'échec tant sur le plan social que familial. C'est finalement une masculinité qui détruit ce qu'elle possède : « *J'ai su veiller sur mon patrimoine, le vôtre à ta*

²²¹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Grasset, 2016, p. 31

²²² *Ibid.*, p. 26

²²³ *Op. cit.*

*sœur et à toi, pendant qu'il dilapidait, avec application, le moindre sou gagné dans ses affaires. Tiki et toi n'avez manqué de rien parce que vous avez une mère*²²⁴. » confie Madame à son fils. La femme est forte et plus réfléchie que son époux. Elle règne par l'intelligence, l'équilibre et la responsabilité. Il y a beaucoup d'affinités entre le personnage de Madame et celui de Maryam. Elles sont liées non seulement par le désir d'être libres, mais aussi par la volonté de faire progresser ceux qui leur sont chers, notamment leurs enfants. En parlant de l'œuvre de Calixthe Beyala, Odile Cazenave remarque que : « *Les femmes, dans chacun des romans, montrent le désir d'aller de l'avant, de changer et de vivre une nouvelle vie en fonction de ce nouveau lieu*²²⁵. » Ce qui est tout à fait juste, puisque le nouveau territoire et ses réalités impactent le sujet féminin dans sa reconstruction identitaire. Ainsi, Calixthe Beyala comme Léonora Miano mettent la femme au premier plan en ce qui concerne la richesse financière. Cette réflexion n'est pas hasardeuse et montre qu'elles accordent une importance particulière à l'indépendance financière comme premier appui pour conduire les figures féminines vers une affirmation de soi. Car de nombreux territoires en rapport avec leur corps et leur féminité restent encore à conquérir. Cependant, elles possèdent déjà un fondement solide.

Cette importance accordée à l'autonomie financière de la femme est aussi présente sous la plume d'Élisabeth Tchoungui. Avant de s'intéresser à cet aspect de la vie de son héroïne, considérons les souffrances qu'elle a comme Maryam endurées dans son contexte social misogyne. Commençons par sa mère. Il s'agit d'une femme qui très jeune a un rêve, celui d'être une grande couturière à la capitale Yaoundé du Cameroun. Ce rêve va être brisé par son mariage avec Herman Etoundi. Elle subira le même sort que ses ancêtres. Le mariage est comme l'exprime Ken Bugul : « *Un engagement envers [...] un destin qu'on fabriquait presque en renonçant à tous ses instincts*²²⁶ ». Pour que le mariage existe, il faut que la femme efface ses ambitions pour laisser place aux exigences de la tradition. L'union de Mfomo Belinga avec Etoundi l'enferme dans une vie pénible de paysanne au service de son ménage : « *Mfomo Belinga travailla la terre, comme sa mère avant elle, et la mère de sa mère encore avant, à la sueur de son front*²²⁷ [...] ». Son corps est exploité et englouti par le mariage. À trente-six ans seulement, elle a déjà donné naissance à onze enfants. Plus douloureux encore, son mari épouse d'autres femmes qui n'hésitent pas à se moquer de Mfomo Belinga dont la beauté est complètement ternie par les conditions de vie difficiles. « *Chaque nouvelle femme que son mari*

²²⁴ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Grasset, 2016, p. 27

²²⁵ Odile Cazenave, « Roman africain au féminin et immigration dynamisme du devenir », Paris, L'Harmattan, 2000, p. 64

²²⁶ Ken Bugul, 1999 : 95

²²⁷ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Op. cit., p. 20

*prenait creusait un pli à la commissure de ses lèvres.*²²⁸ » La description que le narrateur fait de Mfomo Belinga met sous les yeux du lecteur une femme usée par les maternités, le chagrin, et l'épuisement lié aux travaux champêtres. Pour la caractériser, le narrateur utilise des expressions telles que : « l'échine courbée », « les mains rugueuses comme l'écorce de l'iroko », « le ventre et les seins flasques », « le cœur meurtri ». Mfomo Belinga apparaît déjà comme une vieille femme, le corps endolori par son dur labeur et ses frustrations quotidiennes. Le mariage est présenté comme un voleur de rêves de femmes. L'homme se sert du corps féminin pour réaliser ses propres ambitions. Trop souvent les femmes s'épuisent dans la trivialité de leur vie où chaque jour elles répètent les mêmes actions, prendre soin de la maison, des enfants et du mari. Comme l'héroïne de Delphine Zanga Tsogo dans *L'oiseau en cage* : « *Tous les jours, elle avait les couches à laver, le ménage à faire, le repas à préparer et bien sûr l'entretien des enfants lui incombait*²²⁹ ». Peu à peu la femme s'éteint, elle s'oublie et perd ses profondes aspirations de vie dont une seule pensée suffisait à ce qu'elle puisse mettre des mots sur le sens de son existence.

Toutefois, Belinga a tout enduré dans son mariage jusqu'au jour où son mari met enceinte une fillette de treize ans. Ne pouvant pas accepter cette horreur, Mfomo Belinga est animée par une révolte intérieure et décide d'arracher sa liberté. Elle met sur pied un plan et parvient à soutirer de l'argent à son mari, prend ses trois derniers enfants et se rend chez sa sœur à la capitale. Il s'agit d'un acte d'audace que pose Mfomo Belinga. Car par ce cran, elle défie les normes, transgresse les lois, brise son mariage et se libère de cette souffrance qui la détruit à petit feu. Ce qui introduit dès lors de manière implicite la question du divorce. Tout ceci rappelle les propos d'Ousmane Sembène cités par Murielle Ijere sur les cris de femmes : « *Nous voulions être affranchies de la tutelle d'un mari, être nos propres maîtresses, acheter ce que nous voulions sans avoir à s'expliquer ou à attendre qu'une tierce personne nous donne de quoi le payer : en somme, être libre*²³⁰ ». Ainsi, à partir du moment où Mfomo Belinga pose cet acte, elle apparaît comme une femme téméraire dans une société hautement patriarcale. Il faut dire que ce courage féminin établit une différence avec le personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise non diasporique. Car si l'on considère le cas de la mère de Dang dans *Vies de femmes*, l'on voit que sa vie est presque similaire à celle de la mère de Ngazan. Du début du roman jusqu'à la fin, la mère de Dang vit au village et cultive la terre pour survivre. Cependant, jamais elle ne remet en cause sa condition. Il s'agit d'une femme résignée qui accepte de se

²²⁸ Elisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, *Op. cit.*, p. 20

²²⁹ Delphine Zanga Tsogo, *L'oiseau en cage*, *Op. cit.*, p. 108

²³⁰ Murielle Ijere 1988 : 48-89

soumettre à son destin de femme tel que dicté par la société. Elle ne se plaît certes pas dans cette condition de vie, mais elle ne possède pas ce même courage dont dispose Mfomo Belinga dans *Je vous souhaite la pluie*.

Cette initiative que prend Mfomo Belinga engendre des répercussions dans la vie de ses enfants, plus précisément sur celle de Ngazan l'aînée des trois enfants qu'elle a emmenés en ville. Ngazan a aussi été victime de la cruauté masculine alors qu'elle n'est encore qu'une petite fille. À l'âge de treize ans, l'héroïne a subi l'inceste de la part de son oncle. Comment cela s'est-il exactement produit ? Allongée sous la paillasse en bambou de la cuisine, tout en surveillant la cuisson, c'est alors que son oncle fait son entrée : « *Il sentait le vin de palme, il lui avait tout simplement dit : "Je suis ton père tu dois m'obéir en tout", et il l'avait déchirée d'un coup sec, dans la torpeur de l'après-midi*²³¹ », conte le narrateur. Ngazan grandit déjà avec cette profonde blessure qui va se changer en cri de guerre et déterminer toutes ses actions.

La ville va permettre à Ngazan de grandir dans un contexte où il y a plus d'opportunités et d'ouverture. Le personnage d'Élisabeth Tchoungui ne suit pas le schéma de la fatalité féminine où la jeune fille doit rester à la maison pour recevoir une éducation de future femme au foyer. Comme le décrit Chantal Mbazoo : « *En effet, dès son jeune âge, la petite fille connaît le plan de sa vie tracé par ses parents. Une vie bien ordinaire consistant à honorer la race des épouses et des mères*²³² [...] ». Ngazan va avoir un parcours différent. Elle va connaître un peu plus de liberté que les héroïnes chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance. Cette dernière n'est certes pas nantie comme Maryam et Madame, mais Ngazan est une jeune femme battante et autonome. Au début du roman, elle est célibataire et travaille durement pour gagner sa vie. Parce que l'héroïne d'Élisabeth Tchoungui ne dépend pas d'un homme pour vivre, elle est fière et est capable de s'imposer devant quiconque veut la soumettre : « *Ngazan Ella Belinga, fille des seigneurs de la forêt, grande Bantoue devant Zamba l'éternel, peut-elle raisonnablement imaginer une seule seconde s'abaisser, s'agenouiller, s'allonger, s'accroupir devant, sur ou sous le premier venu ?*²³³ » L'indépendance financière donne à Ngazan le droit de disposer de son corps. Ces écritures féminines présentent finalement l'autonomie financière comme une condition indispensable à l'émancipation de la femme. Il faut que cette dernière

²³¹ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, p. 51

²³² Chantal Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, *Op. cit.*, p. 126

²³³ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, *Op. cit.*, p. 16

parvienne au stade où elle ne demande plus rien à l'homme pour être capable de faire de lui un « *partenaire*²³⁴ », ainsi elle pourra se détacher de sa domination.

1.2- Le territoire aux femmes

L'article 215 du Code civil camerounais stipule que : « *Le choix de la résidence de la famille appartient au mari ; la femme est obligée d'habiter avec lui, et il est tenu de la recevoir.* » Ce qui n'est pas toujours le cas lorsqu'il s'agit de recevoir sa femme, puisque le contrôle du territoire dans les sociétés de domination masculine a longtemps permis aux hommes d'établir leurs lois dans la communauté et, de manière plus restreinte, au sein de la famille. Vivant dans la hantise de se retrouver sans abri, les épouses subissent en silence l'autorité abusive et les humiliations de leur mari. C'est le cas d'Ekobo dans *L'oiseau en cage*, qui va se plaindre chez son oncle parce que son mari l'enferme et ne lui permet jamais de fréquenter d'autres femmes. Ambili saisi de colère la menace sévèrement :

« Je n'emmène pas des femmes à la maison. Je ne te fais pas sortir de chez moi. Tu dois comprendre que tu n'as rien ici. C'est moi qui travaille et qui te nourris avec tes enfants. Si tu te permets encore de parler à ton oncle, tu sortiras d'ici avec tes sales marmots ! Et surtout ne crois pas que tu emporteras une aiguille avec toi. Tu n'auras qu'à te débrouiller comme les autres.²³⁵ »

Il faut comprendre que ces enfants qu'il traite de « *sales marmots* » sont aussi ses enfants. Parce qu'il possède le territoire et l'argent, sa femme doit obéir à toutes ses volontés. Elle n'aura de vie que celle imposée par son mari. Au regard de cette situation, la nécessité de posséder le territoire devient un facteur capital dans la révolution des libertés féminines. Si chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance, l'homme est le détenteur du territoire, chez l'écrivaine camerounaise en exil, la représentation est différente. L'on note que le personnage féminin s'épanouit de plus en plus dans ses libertés et offre une nouvelle considération de la femme. Chez Calixthe Beyala et Léonora Miano plus particulièrement, le territoire appartient à la femme. Pour leurs personnages Maryam et Madame, l'autonomie financière est déjà une grande porte vers la liberté. C'est une force sur laquelle viennent se greffer d'autres libertés telles que, la liberté de se déplacer, la liberté de s'exprimer, et de posséder le territoire.

Dans ce contexte européen, le personnage de Maryam dans *Maman a un amant*, conquiert de nouveaux territoires. Maryam s'épanouit non seulement dans ses activités professionnelles, mais elle s'affermi aussi dans la construction de son identité en tant qu'être humain libre.

²³⁴ Chantal Mbazoo, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, Op. cit., p. 141

²³⁵ Delphine Zanga Tsogo, *L'oiseau en cage*, Op. cit., p. 107

Désormais, sur le plan de la famille, c'est elle qui possède l'espace. C'est-à-dire qu'elle ne vit plus sur le territoire de son mari, au contraire c'est son mari qui réside dorénavant sur le sien. C'est ce qui ressort indirectement de sa conversation avec ses amies :

« - Je suis ici chez moi, elle dit. C'est moi qui paye. Voilà.

Aminata l'entoure de ses bras

- Bien sûr que t'es ici chez toi, elle répond

- Alors pourquoi je n'aurais pas le droit d'apprendre à lire et écrire comme tout le monde ?²³⁶ »

L'on peut noter sans risque de se tromper que dans la première phrase, la voix de Maryam est empreinte d'autorité et d'assurance. Le ton est ferme et tranchant lorsqu'elle parle de ce territoire qui lui appartient. Maryam n'apparaît plus comme une femme vulnérable et victime de la domination de son mari. Il s'agit d'une femme qui est toujours dans une démarche de quête et d'affirmation de soi plutôt évolutive. Elle questionne de plus en plus les interdits qui minent la vie des femmes dans leur contexte social, notamment celui d'être privées du droit à la scolarisation. En effet, la possession du territoire est liée à la libération du corps féminin. Maryam affirme qu'elle est chez elle. Être chez soi veut dire qu'on a la liberté de sortir et d'entrer sans craindre d'être expulsée. Parce qu'elle possède ce pouvoir, d'autres libertés peuvent être possibles à conquérir. Autrement dit, une liberté entraîne une autre. D'ailleurs, comme elle le dit, si c'est elle qui contrôle l'espace, qui pourra dorénavant l'empêcher d'apprendre à lire et à écrire ? Posséder le territoire c'est aussi, par conséquent, posséder le pouvoir de décision.

Par ailleurs, le personnage de Madame dans *Crépuscule du tourment* grandit également dans son affirmation de soi. Madame est une femme entreprenante qui a pour ambition de conquérir le territoire. Ce qu'elle réussit à faire : « [...] j'ai acheté notre maison à l'insu d'Amos²³⁷ ». Comme Maryam, Madame est dans une démarche de conquête de sa liberté. Elle sait que posséder le territoire, c'est arriver au point où elle sera capable de disposer de son corps. C'est la raison pour laquelle elle use de ruse pour parvenir à ses fins. En effet, l'homme à la mentalité patriarcale hait le progrès de la femme parce qu'il veut toujours la maintenir sous sa domination. Il est conscient que si cette dernière réussit à conquérir le territoire, elle échappera à sa domination. Aussi longtemps qu'il pourra empêcher la femme d'évoluer, il s'attèlera à le faire. Alors, lorsqu'Amos apprend que sa femme a acheté leur maison, Madame raconte : « [...] j'ai été battue au-delà du sens de ce mot. Il m'a jetée sanguinolente et à moitié nue devant les grilles

²³⁶ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Op. cit., p. 148

²³⁷ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Op. cit., p. 80

*en fer forgé de la maison, sur la route qui n'avait pas encore été goudronnée.*²³⁸ » Cette violence d'Amos est le symbole de sa défaite et de sa faiblesse devant l'émancipation de sa femme. Car, en réalité, il ne lui reste plus rien d'autre que ce recours à sa force physique qui dévoile son état de bassesse. Par ailleurs, cette représentation machiste montre que pour une femme, qu'elle soit riche ou pauvre, toute conquête reste un combat. Cependant, Madame reste victorieuse. Elle a réussi à ouvrir une nouvelle porte de liberté dans sa vie. Dorénavant, son mari devra vivre sous son toit comme l'époux de Maryam, ce qui est une honte pour un homme dans son contexte social. La nouvelle ne tardera d'ailleurs pas à se répandre dans la ville où des amis n'hésiteront pas à se moquer ouvertement d'Amos :

« Tu ne peux pas jouer ta baraque, vieux. Madame l'a payée au père Bosadi. Tu vis donc sous son toit. C'est sur elle que tu devras parier. Madame est une valeur sûre. Tout le monde a ri. Beaucoup. La ville entière a ri. Ceux qui l'ignoraient parce que le notaire auquel nous avons fait était mon cousin, ont su que nous étions mariés sous le régime de la séparation des biens. Amos n'apparaissait plus comme l'élément viril de notre couple.²³⁹ »

En effet, dans ce monde de domination masculine, tout le respect et la considération que la société peut donner à un homme reposent sur la puissance financière et la possession du territoire. Seuls ces éléments lui permettent d'être un homme, c'est-à-dire de contrôler le corps féminin. Autrement dit, s'il perd ce pouvoir, il n'est plus un homme : « *Les hommes ne sont des hommes que dans la mesure où ils exploitent des femmes [...] parce que si les hommes n'avaient plus de femmes à exploiter, ils ne seraient plus des hommes.*²⁴⁰ » L'on ne peut que constater à quel point les « *valeurs masculines*²⁴¹ » sont fragiles. En somme, Maryam et Madame sortent de la passivité et refusent de rester dans une condition féminine malheureuse. Elles montrent par leur bravoure qu'il est possible d'accéder à la liberté lorsque l'on est femme. En réalité, la société patriarcale a fait croire aux femmes qu'elles sont faibles et ne peuvent pas vivre sans l'aide des hommes. Comme le rappelle Chantal Mbazoo en ce qui concerne cette société : « *En effet, c'est auprès de l'homme que la femme doit rechercher sa sécurité morale, matérielle et financière.*²⁴² » Un tel schéma ne peut que prédisposer la femme à penser sa vie sous la dépendance de l'homme. Ce qui la fragilise et expose son corps à sa merci : « *Ce n'est pas par hasard si la femme africaine [...] écrit pour réclamer pour elle-même [...] ce corps exploité,*

²³⁸ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Op. cit., p. 80

²³⁹ *Idem*

²⁴⁰ Delphy Christine, « Antisexisme ou antiracisme ? Un faux dilemme », Delphy Christine (dir.), *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?* Paris, La Fabrique Éditions, « Hors collection », 2008, p. 68

²⁴¹ Myriam Watthee-Delmotte, « Matière de l'écriture, matière féminine. Étude de la représentation du féminin chez Henry Bauchau », *Présence francophone*, n° 44, 1994, p. 117

²⁴² Chantal Mbazoo, « La femme et ses images dans le roman gabonais », *Op. cit.*, p. 126

*mis entre parenthèses*²⁴³ [...] », comme le pense Chantal Zabus. Il s'agit pour les plumes féminines africaines de déconstruire par le biais de l'écriture ce que le patriarcat considère comme le devenir d'une femme. Beyala et Miano attaquent directement ce qui fait la force de la domination masculine : « *les plaisirs d'ordre extérieur*²⁴⁴ », c'est-à-dire le pouvoir basé sur l'argent et le territoire. En le faisant, elles attirent l'attention des femmes sur leurs forces intérieures et surtout sur le fait qu'elles sont des êtres complets qui peuvent réussir à construire leur vie par elles-mêmes, sans que le mariage soit la condition indispensable à leur accomplissement.

2. Réinventer les postures féminines

2.1- Le corps féminin libéré de la prison spatiale

Chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance, le territoire est configuré de manière à enfermer les femmes. En ce qui concerne les vies féminines, le territoire suit la logique suivante exposée par Vial Charles : « *À l'homme le vaste monde où il s'ébat en toute liberté ; à elle (la femme) le domaine limité de sa maison.*²⁴⁵ » C'est la raison pour laquelle l'espace est réduit et contraignant. Dans cette seconde écriture où l'exil se mêle, le territoire est soumis au contrôle du personnage féminin. L'espace est explosé. On retrouve le personnage féminin dans différents endroits qui normalement relèvent de l'interdit du point de vue patriarcal. L'on va s'intéresser dans ce chapitre aux personnages de Bertha et de Mégri dans *Seul le diable le savait* de Calixthe Beyala, à celui de Ngazan chez Élisabeth Tchoungui et à ceux d'Amandla et de Tiki chez Léonora Miano.

Le personnage de Bertha est très intéressant dans *Seul le diable le savait* de Calixthe Beyala. Elle est mère d'une adolescente de seize ans, mais sa seule préoccupation est de jouir des plaisirs que la vie peut lui offrir. Normalement, dans la société patriarcale, comme l'écrit Myriam Watthee-Delmotte : « [...] *la mère doit jouer un rôle à la fois protecteur et formateur*²⁴⁶ [...] » pour cela, elle doit être une femme d'intérieur. En ce qui concerne Bertha, elle décide de s'affranchir de l'espace domestique : « *Eh bien, sachez que j'en ai assez de jouer à la famille respectable que personne ne respecte. À partir d'aujourd'hui je vais regagner mon vrai lieu*

²⁴³ Chantal Zabus, « Une civilisation de femmes », Paris, L'Harmattan, 2000, p. 20

²⁴⁴ Myriam Watthee-Delmotte, « Matière de l'écriture, matière féminine. Étude de la représentation du féminin chez Henry Bauchau », *Op. cit.*, p. 125

²⁴⁵ Vial Charles. « Chapitre V. Servitude de la femme ». *Le personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Égypte de 1914 à 1960*. By Vial. Damas : Presses de l'Ifpo, 1979, p. 239

²⁴⁶ Myriam Watthee-Delmotte, « Matière de l'écriture, matière féminine. Étude de la représentation du féminin chez Henry Bauchau », *Op. cit.*, p. 117

*qui est la rue. C'est là que se trouve la maison, la famille des femmes de mauvaise vie.*²⁴⁷ » Comme on l'a vu avec la vie des personnages féminins chez l'écrivaine camerounaise qui écrit sur le territoire national, le destin des femmes se joue au sein de la famille. Bertha, au travers de son discours, vient créer une opposition à cette conception réductrice de la position des femmes au sein de la société. Normalement, la maison familiale est considérée comme un lieu de protection qui met la femme à l'abri du monde extérieur. En ce sens, elle s'oppose à la rue qui expose et dévalorise le corps féminin. Cependant, Bertha présente la rue comme un espace idéal pour vivre. En effet, le rêve de liberté auquel Bertha aspire peut être analysé à partir de la notion de la rue. Ce repositionnement de l'espace est intéressant parce qu'il met en évidence les sentiments d'enfermement, de cloisonnement que la configuration de l'espace domestique a pu créer chez les femmes. La rue devient l'espace convoité parce qu'elle porte en son sein la liberté que la femme recherche. Celle d'exister sans avoir à subir au quotidien un contrôle masculin, ou encore celle de s'affranchir des obligations à exécuter les ordres d'un mari autoritaire. Car, tant que la femme demeure dans cet espace privé tel que codifié par le patriarcat, il serait difficile pour elle d'accéder à la liberté. Dans *L'oiseau en Cage* de Delphine Zanga Tsogo, le narrateur livre un aspect du combat intérieur de l'héroïne : « *Souvent, elle avait souhaité se révolter contre la vie, mais son éducation était plus forte. Il n'était pas bon de désobéir au mari. Ekobo avait été élevée dans cet esprit. Une bonne épouse devrait faire la volonté de son mari et n'exécuter que ses ordres.*²⁴⁸ » Parce que le personnage de Bertha est inscrit dans un nouveau contexte, celui du déracinement, sa voix apparaît plus audacieuse et révolutionnaire. Elle ne va pas hésiter à mettre en pratique sa décision. On va observer tout au long de l'histoire une femme qui est très peu présente dans l'espace familial. Sa trajectoire est motivée par le désir de se délier de l'époux. Tantôt Mégri raconte : « *Dame maman [...] s'en allait par les rues.*²⁴⁹ » Tantôt elle confie : « *Dame maman libérée des contraintes financières qui la liait au Pygmée, s'adonna à cœur joie à la débauche.*²⁵⁰ » Le corps de Bertha occupe l'espace de plusieurs manières et construit de ce fait la thématique du corps féminin qui cherche par tous les moyens à émerger de la contrainte spatiale liée à la domesticité.

Dans son éducation et sa construction identitaire, Mégri est influencée par la liberté de sa mère. Elle n'est soumise à aucun contrôle. « *Cette nuit-là, bien après que Dame maman se fut endormie, je quittai la maison.*²⁵¹ » Cette représentation est en décalage avec l'attitude qu'une

²⁴⁷ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, *Op. cit.*, p. 38

²⁴⁸ Delphine Zanga Tsogo, *L'oiseau en cage*, *Op. cit.*, p. 111

²⁴⁹ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, *Op. cit.*, p. 79

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 106

²⁵¹ *Ibid.*, p. 46

jeune fille doit adopter dans la société patriarcale. Normalement, elle doit rester à la maison, et ne doit jamais rentrer tard et encore moins se retrouver à l'extérieur la nuit. Comme l'explique Amal Zawidi en ce qui concerne les corps des femmes : « *Les sorties hors du foyer ou de la famille sont déconseillées – voire proscrites – si elles ne sont pas accompagnées d'un homme de la famille.*²⁵² » Il faut aussi ajouter que les lieux de déplacement sont réduits. Comme on l'a déjà décrit avec les personnages féminins chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance, pour le corps féminin, il existe des espaces interdits, des espaces qu'il ne doit pas fouler. Car, la société patriarcale construit son image sur la réputation de ses filles. Et cette dernière doit être bonne. Avec Mégri, ce schéma est complètement brouillé et s'oppose aux trajectoires de Halla, de Mina... Tout au long de l'œuvre, il n'existe aucune restriction aux déplacements de Halla. Comme sa mère, elle confie : « *J'allai par les rues [...] Je voulais que les gens disent : "Quelle peste !" Ils ne s'en privèrent pas.*²⁵³ », « *Sorcière ! fille de pute*²⁵⁴ » Ces dernières phrases montrent que la rue apparaît comme un lieu de jugement moral pour le corps féminin, puisque comme on l'a déjà vu plus haut, l'homme n'est pas soumis à cette même pression. Ainsi, Mégri est dans un processus de révolte. Tout se passe comme si le corps féminin voulait se dépouiller de l'image puritaine que la société lui a imposée. Pour cela, l'éclatement de l'espace devient un moyen de changer les codes. Le corps des femmes qui traditionnellement est configuré pour vivre dans l'ombre, dans le secret, envahit presque tous les espaces sous la plume de Calixthe Beyala. Tantôt c'est dans la forêt que Mégri se réfugie, tantôt c'est dans la foule du village qu'on la retrouve, tantôt c'est dans sa chambre, tantôt c'est chez son amoureux... Et pour finir, on la retrouve à Paris. La maison familiale n'est plus le lieu omniprésent dans la vie du personnage. Par conséquent, l'espace apparaît ici comme un lieu de redéfinition de la liberté féminine. Il en est de même pour le personnage de Tiki dans *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano.

Adolescente, elle possède cette même liberté dont jouit Mégri. « *Jamais nos parents ne se souciaient des détails de nos emplois du temps*²⁵⁵ [...] ». Ce qui n'est pas le cas dans les sociétés de domination masculine où la jeune fille est surveillée à outrance. C'est d'ailleurs ce que décrit Amal Zawidi en ce qui concerne la posture de la femme au sein de la famille patriarcale : « *Le statut féminin qui découle de cette structure familiale est marqué par une infériorisation*

²⁵² أمال زاويدي Amal Zawidi, « L'écriture féminine Chez Maïssa Bey », Algerian Scientific Journal Platform, Volume 1, Numéro 4, 2015, p. 205

²⁵³ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, *Op. cit.*, p. 71

²⁵⁴ *Idem*

²⁵⁵ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, *Op. cit.*, p. 235

*psychologique et morale doublée d'une surveillance constante et méfiante, coercitive (notamment affective et sexuelle)*²⁵⁶ ». Le père, la mère (chargée d'éduquer la jeune fille) doivent tout savoir sur ses déplacements, ce qui n'est pas le cas avec Tiki. Comme Mégri, elle se caractérise par une forme d'errance territoriale qui introduit une nouvelle apparition de la jeune fille dans l'espace littéraire camerounais porté par les femmes.

Par ailleurs, dans *Je vous souhaite la pluie* d'Élisabeth Tchoungui, l'éclatement de l'espace est aussi au cœur de la construction de l'identité des personnages féminins, en particulier celle de son héroïne. En effet, Ngazan passe la majorité de ses journées à l'extérieur du cadre familial. Comme le raconte le narrateur :

« Ngazan ne subira pas le même sort que ses aïeules, mamans et sœurs. Des générations d'Africaines accroupies devant la suprématie masculine. Accroupies pour raviver les flammes du foyer, pour plumer le poulet mensuel, pour torcher les gosses, accroupies pour cultiver le champ, accroupies pour y accoucher, pendant que leur homme boit, erre, palabre ou cherche le prétexte qu'il trouvera pour les battre.²⁵⁷ »

Ce récit montre chez l'héroïne un refus d'exister au travers de l'espace domestique. L'extérieur va devenir le lieu principal qui va permettre à Ngazan de s'en affranchir et surtout de s'affirmer en tant qu'individu libre. Très tôt le matin, Ngazan commence sa première activité qui est le « *call-box*²⁵⁸ » et le soir, elle travaille au restaurant : « *Qui avait dit que Ngazan Ella Belinga devait forcément s'allonger sous quiconque avait un bangala sous le pantalon ? Dieu avait écrit ça où ? Elle préférait servir chez Tantine Good chop*²⁵⁹ ». Cette flexibilité sur le plan de l'espace permet à Ngazan d'échapper à la domination masculine. Elle s'occupe à inventer son existence de telle sorte qu'elle ne puisse jamais ressembler à celle de ses aïeules. Autrement dit, cet extérieur dont sont privées Halla et l'héroïne de Djhamidi Bond, permet par conséquent à Ngazan de tendre vers l'émancipation. L'espace domestique enferme non seulement le corps des femmes, mais aussi leurs rêves, et des rêves que l'on enterre engendrent des vies tristes. Sous la plume d'Élisabeth Tchoungui, ce corps féminin qui se libère de la contrainte spatiale crée une figure féminine dynamique, fière qui poursuit ses rêves. Malgré sa condition de vie modeste, Ngazan est habitée par une forte estime d'elle-même : « *Elle (Ngazan) n'est pas n'importe qui*²⁶⁰ [...] ». En cela, Ngazan apparaît plus épanouie que les figures féminines que

²⁵⁶ Amal Zawidi, « L'écriture féminine Chez Maïssa Bey », *Op. cit.*, p. 205

²⁵⁷ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, *Op. cit.*, p. 18

²⁵⁸ Activité qui consiste à vendre les appels au travers d'un téléphone personnel

²⁵⁹ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, *Op. cit.*, p. 35

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 15

l'on rencontre chez l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance. En effet, l'enfermement affecte la psychologie du sujet, l'empêche de se découvrir et de tenter de nouvelles expériences. Les femmes victimes de la domination masculine sont persuadées qu'elles n'ont rien d'autre à offrir, si ce n'est des aptitudes à prendre soin d'une maison.

En outre, le fait que Ngazan jouisse de l'espace et parvienne à s'en servir pour se prendre en charge ainsi que sa famille, lui donne une certaine audace pour affronter la tête haute les hommes qui veulent instrumentaliser son corps. C'est le cas avec Gervais dont l'une des ambitions est d'avoir Ngazan dans son lit. Pour y arriver, il essaie lors d'une occasion festive de l'embrasser par surprise : « *Mouf, enlève ta bouche tout de suite [...] Tu crois que ta Toyota et ta JB t'autorisent à pénétrer intrusivement dans ma bouche ? Fous-moi l'air !*²⁶¹ » Ce courage dont fait preuve Ngazan résulte du fait qu'elle occupe l'espace en toute liberté. Elle humilie l'homme et montre par-là que seule elle possède le pouvoir de décision sur son corps. Par ailleurs, Ngazan ne se prive pas des plaisirs que la vie peut lui offrir. Au milieu de toute cette quête individuelle, elle prend aussi le temps de s'amuser. C'est ainsi que le lecteur peut la retrouver à un moment donné en boîte de nuit :

« [...] battements d'épaules, fessiers déchaînés, ambiance, ambiance, pédalez, pédalez, les danseurs évoluent sur un bicycle imaginaire, l'air se fait électrique, et happée par une Hortense en transe, Ngazan s'ébroue sur la piste [...] Un verre, les corps s'échauffent, deux verres, la timidité rentre chez elle, trois verres²⁶² [...] »

Au travers de toutes ces représentations, Élisabeth Tchoungui donne de la vie au corps de son héroïne. Ce n'est pas un corps passif qui subit la contrainte spatiale. Au contraire, il évolue dans l'espace, l'explore et construit sa liberté. Contrairement à l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance, il s'agit d'une écriture de l'envers qui a commencé avec Calixthe Beyala et apporte, comme on l'a déjà mentionné, du nouveau dans la façon dont la romancière camerounaise construit le corps de ses personnages féminins.

2.2- Le pouvoir de décision à la femme

Dans son article intitulé « Genre et prise de décision au sein du ménage au Burkina Faso », Gnoumou Thiombiano rapporte que : « [...] *l'accord du mari est indispensable pour que la femme puisse exercer une activité [...] À l'inverse, tous les participants soutiennent que*

²⁶¹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Op. cit., p. 50

²⁶² Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, p. 50

*l'homme est libre d'exercer une activité sans demander l'avis de son épouse.*²⁶³ » Cette réalité est aussi présente au Cameroun. On l'a découvert chez l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance, où l'on note une absence de la femme dans les prises de décision au sein du couple. Même en ce qui concerne sa propre vie, elle reste une observatrice passive qui doit toujours attendre l'accord de son mari. Ce pouvoir a permis aux époux dans la société patriarcale de limiter la vie de leurs épouses, de briser leurs rêves et de faire taire leurs aspirations. Cette liberté confisquée à la femme devient chez Calixthe Beyala, chez Léonora Miano et chez Élisabeth Tchoungui, un lieu d'écriture où elles permettent à leurs personnages féminins d'aller récupérer à l'homme ce pouvoir de décision qu'il possède sur leur existence.

L'indépendance financière de Maryam dans *Maman a un amant* de Calixthe Beyala, n'enlève pas de manière subite et totale le pouvoir de son mari sur sa vie. Il faut savoir que la domination masculine est profonde et coriace. Pour la femme, il lui faut plus de témérité et de persévérance pour pouvoir se réapproprier le droit à la parole sur sa vie. Le combat continue pour Maryam. Malgré son évolution entrepreneuriale, elle reste une femme fragile qui ne sait ni lire ni écrire. Bien qu'étant avancée en âge (cinquante ans), Maryam aspire à l'alphabétisation. En effet, la construction de ce personnage, son âge, son statut de mère au foyer ne sont pas hasardeux. Calixthe Beyala, cible une génération particulière, celle de la femme dont toute la jeunesse a été emprisonnée dans une vie de femme au foyer. Car, « [...] dans cette littérature, on voit toujours le personnage de la mère souffrant en silence²⁶⁴ ». Au travers de Maryam, la romancière franco-camerounaise montre que pour cette catégorie de femmes, il y a de l'espoir. Elles peuvent encore réaliser leurs rêves et vivre pour elles-mêmes. Maryam ne considère pas son âge et décide de faire des cours d'alphabétisation :

« Après le repas, M'am repousse sa chaise. Elle suçote soigneusement ses doigts. Elle rote et elle nous regarde comme si elle voulait nous marquer de quelque chose, puis elle dit : -

Il faut que je vous mette au courant

- De quoi ? Demande peste Fatima.

- Dès lundi, je vais aller aux cours d'alphabétisation

Il y a eu un grand cri. Puis, rien d'autre. Cri poussé par mes frangines en l'écoutant. Laquelle ? Fatima a plaqué ses mains sur sa bouche. Sorraya regarde M'am comme si elle était un revenant. Mes ongles attrapent mon pain et prélèvent des miettes qu'ils commencent à pétrir [...]

Papa évite de regarder M'am dans les yeux comme si de rien n'était et qu'elle avait parlé dehors [...]

²⁶³ Gnoumou Thiombiano, Bilampoa. « Genre et prise de décision au sein du ménage au Burkina Faso. » *Cahiers québécois de démographie*, volume 43, numéro 2, automne 2014, p. 264. <https://doi.org/10.7202/1027979ar>

²⁶⁴ Eamon MAHER, *Un regard en arrière vers la littérature d'expression française du XXème siècle*, 2005, p 80.

Papa a le nez dans son assiette et ne dit rien. Moi non plus. J'attends que des plats commencent à voler dans tous les sens.

- Et puis papa est là, fait M'am. Elle pivote vers papa et demande :

- N'est-ce pas mon chéri ?

Je vois ma tête de papa qui tourne d'un bloc. Il fait

- Qu'est-ce que tu veux au juste ? Me tuer ? Rendre les mômes orphelins ?

- Je veux la justice, elle répond

- Ah bon ? Demande papa en la regardant des pieds à la tête.

- Parfaitement. Je trouve qu'elle n'est pas bien appliquée. Toute ma vie, j'ai passé mon temps à laver, à torcher le cul des mômes. Maintenant, il est temps que je prenne le temps pour moi. J'veux apprendre à lire et à écrire [...]

Quéque t'espère au fond ? Devenir une intellectuelle ? Et pourquoi faire, hein ? Y a pas de boulot pour toi. Personne ne peut t'embaucher. T'es noire, t'es vieille, l'oublie pas. Personne y peut te prendre, même comme putain.

- J' veux juste lire et écrire mes lettres moi-même. J'en ai marre de pas savoir c' qui est marqué sur les papiers.

- Faudrait d'abord que tu le passes dessus, il dit.

- Comme tu voudras j'ai justement besoin d'une serpillière.

- Sacré nom d'une pipe ! Jamais, tu m'entends !

Boucle-la, dit M'am, je suis pas ta mère.²⁶⁵ »

La progression du texte est époustouflante. Tout est décrit de telle manière à montrer que la décision de Maryam est un sacrilège. Les images sont dépeintes avec une telle justesse et permettent au lecteur de mieux visualiser la scène, le grand cri qui retentit, la gestuelle de ses enfants, le regard d'Abdou qui ne parvient plus à fixer celui de sa femme. Ces silences montrent le choc que les paroles de Maryam ont produit sur son mari et sur ses enfants. Les propos comme la tonalité sont de plus en plus ascendants. Maryam prend la parole avec calme : « *Il faut que je vous mette au courant de quelque chose* ». Cette phrase par laquelle Maryam débute son discours ne laisse pas le lecteur indifférent. Elle porte l'audace et la transgression d'une épouse assoiffée d'arracher d'entre les mains de son mari son existence. Les mots choisis notamment : « *mettre au courant* », montrent que la décision de Maryam a été arrêtée bien à l'avance. Il ne s'agit pas pour elle de demander l'avis de son mari ou encore moins celui de ses enfants, mais de les informer tout en imposant son choix. Or, dans la société patriarcale, il n'est pas permis à une femme de mettre son mari au courant d'une décision qu'elle aurait prise de manière autonome. Sa posture est celle d'apporter ses désirs devant son mari, et c'est à lui de décider s'il lui accordera ou non la liberté de les réaliser. « [...] *la femme a besoin de*

²⁶⁵ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Albin Michel, 1993, pp. 144-145

*l'approbation de son mari pour prendre une décision.*²⁶⁶ » Et si son mari est gentil, il pourra lui accorder la liberté qu'elle demande. Mais, s'il refuse, elle est dans l'obligation de se soumettre. Comme le dit l'article 223 du Code civil camerounais : « - *La femme peut exercer une profession séparée de celle de son mari, à moins que ce dernier ne s'y oppose.* » Bien évidemment, Abdou ne fait pas partie de ces hommes qui peuvent facilement laisser leur femme s'ouvrir à l'émancipation. Il s'y oppose violemment. Ce qui pousse Maryam à plus d'affirmation, d'où la présence de la gradation ascendante qui tient le texte. En effet, tout au long de la lecture, le lecteur sent la tension monter et le ton s'élever. Ce qui traduit le refus du silence, le refus de baisser la tête et de se soumettre devant un mari dominateur. Et le texte se ferme sur une explosion : « *Boucle-la, dit M'am, je ne suis pas ta mère* ». La gradation rend compte de la marche progressive d'une femme vers la liberté. Car, Maryam continue de se détacher peu à peu de l'autorité de son mari. Longtemps Maryam a vécu pour les autres : « *Toute ma vie, j'ai passé mon temps à laver, à torcher le cul des mômes* ». Dorénavant, Maryam veut vivre autrement, et pour cela, elle a besoin de le décider. « *Maintenant, il est temps que je prenne du temps pour moi. J'veux apprendre à lire et à écrire.* » L'adverbe maintenant marque en effet la révolution et le changement profond qui prend place dans la vie de Maryam. Il s'agit d'une nouvelle naissance. Apprendre à lire et à écrire pour Maryam signifie, prendre son envol, sortir de la prison, du néant et du mal-être dans lesquels le mariage l'a longtemps séquestrée.

Toutefois, ce nouvel éveil de la conscience féminine met une fois de plus Abdou dans une position de vulnérabilité. Les enfants de Maryam finissent par accueillir son choix avec joie, puisqu'ils désirent voir leur mère épanouie. Abdou quant à lui se sent en danger. Il sait que ce nouveau chemin sur lequel sa femme veut s'aventurer va encore plus la détacher de son autorité. C'est la raison pour laquelle il cherche à la décourager : « *Personne y peut t'embaucher. T'es noire, t'es vieille, l'oublie pas. Personne y peut te prendre, même comme putain.* » Cependant, Maryam est bien décidée à avancer. Elle se montre courageuse pour toutes les femmes victimes de la domination masculine. Car, au-delà du personnage, il est question de la condition féminine au Cameroun et par extension dans toute l'Afrique. Il est question de ces femmes qui dans les coins reculés du monde subissent encore la cruauté du patriarcat. Il est question de ces femmes que personne ne voit et qui, chaque jour, versent des larmes de solitude et de tristesse. Il est question de ces femmes qui n'imaginent pas qu'il existe une autre vie que celle de servir

²⁶⁶ Gnoumou Thiombiano, Bilampoa. « Genre et prise de décision au sein du ménage au Burkina Faso. » *Cahiers québécois de démographie*, volume 43, numéro 2, automne 2014, p. 265. <https://doi.org/10.7202/1027979ar>

l'homme. Il est encore question de ces femmes qui vivent constamment avec un sentiment de non-accomplissement. De ce fait, le discours de Maryam confère au texte de Beyala toutes ses lettres de noblesse :

« Maintenant, j'ai pris ma décision, j'entre dans la création. Je vais profiter des belles choses comme des fleurs, des oiseaux, des arbres. Je vais apprendre à lire et à écrire. Tu te rends compte que tout ce que tu sais c'est comme une goutte d'eau dans l'océan ? Il paraît qu'il y a plus de découvertes dans le monde que tu peux l'imaginer.²⁶⁷ »

Ces écritures féminines sont un hymne de délivrance et d'espoir pour des femmes embrigadées dans des systèmes où domine l'homme. C'est un cri de renouveau, un nouveau regard sur la vie féminine, un changement de mentalité, une libération des voix féminines sur leur propre existence. Car, si l'idée de la vie que se font encore certaines femmes se réduit à être femme au foyer, Calixthe Beyala par son écriture leur ouvre d'autres horizons, d'autres possibilités d'exister et de se réaliser. En somme, si l'on revient à la sous-scolarisation de la jeune fille, force est de constater qu'il s'agit d'un moyen puissant que les sociétés patriarcales détiennent pour maintenir les femmes esclaves et limitées. Au travers des combats de Maryam, on découvre le personnage afro-féminin sous d'autres angles, angles de possibilités, de révolte, et de révolution.

Le pouvoir de décision s'exprime aussi d'une manière pertinente au travers du choix du conjoint sous la plume d'Élisabeth Tchoungui. Les mariages précoces et forcés ont longtemps créé de profondes douleurs et laissé parfois des traumatismes indélébiles dans la vie intime des femmes en Afrique. Face à une décision aussi importante qui marque toute une vie, les hommes par leur soif acharnée de domination ont également décidé d'arracher aux femmes cette liberté qui leur appartient. L'homme est totalement libre en ce qui concerne le choix de sa conjointe. Dans *Histoire de la littérature négro-africaine*, Lilyan Kesteloot écrivait que : « *Le mariage est un contrat social entre familles, où le seul cadet à qui on demande son avis est le garçon.*²⁶⁸ » La fille, quant à elle, n'a aucun droit de parole sur son mariage : « *La fille est priée d'obéir. Si elle refuse, maudite ou souvent on la force, il faut respecter l'ordre établi.*²⁶⁹ » Si l'écriture féminine est portée de manière générale vers les injustices que subissent les femmes, alors le mariage non choisi fait partie de celles qui interpellent la conscience des romancières camerounaises. Il s'agit d'une liberté féminine qui doit être conquise. Au travers du combat de

²⁶⁷ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Op. cit., p. 149

²⁶⁸ Lilyan Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Karthala Éditions, 2001, p. 284

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 284

son héroïne, Élisabeth Tchoungui veut libérer les voix des femmes sur cette capacité à décider de leur mariage qui leur a été arrachée. Alors, tout au long de son parcours courageux et tout de même difficile, Ngazan rencontre Alexandre, l'homme qu'elle va choisir pour époux : « [...] elle déborde d'amour, elle se noie dans ses yeux, son cœur est inondé comme les yaérés, ces vastes plaines, du Nord-Cameroun à la saison des pluies, lorsque tout repousse, que la vie éclot en mille et une couleurs par-dessus les flots²⁷⁰ ». Cependant Ngazan vit dans un monde où le mariage est communautaire. Elle est dans l'obligation de se rendre dans son village pour demander l'avis de son père qui traditionnellement reste le principal décideur. Mais ce dernier va tout de suite marquer sa contestation.

« Depuis que Mfomo Belinga nous a abandonnés pour se perdre en ville, Ngazan n'a pas mis pied au village plus de trois fois, comme si elle nous méprisait. Et maintenant voilà qu'elle revient avec un blanc, prête à souiller sans vergogne le sang de notre clan, le sang pur de Mvog-Mballa.²⁷¹ »

Ces paroles du père de Ngazan marquent rudement son refus. Elles expriment non seulement sa colère contre son ex-épouse qui a osé le défier en brisant leur mariage, mais aussi son opposition au mariage interracial. Selon la tradition, Ngazan doit se taire, car face à sa fille, les propos du père sont irrévocables. « *Au Maghreb et en Afrique noire, le père est un chef incontesté et incontestable.*²⁷² » comme peut l'écrire Alassane Anne. Toute fille qui ose contredire son père s'inscrit dans la transgression. Et c'est ce que Ngazan va faire, transgresser.

« Premièrement, je ne suis partie chercher personne : nous nous sommes trouvés. Deuxièmement, ne dis pas que j'ai abandonné le village alors que dès que quelqu'un est malade je monte en haut, je descends en bas je tourne à gauche je tourne à droite pour trouver de l'argent et lui envoyer des médicaments. Si j'avais abandonné le village, je ne serais pas là aujourd'hui pour demander d'accueillir l'homme que j'ai choisi. Je me serais mariée vite fait bien fait à Yaoundé.²⁷³ »

La première phrase prononcée par Ngazan parle de la liberté d'aimer sans calcul et sans contrainte. Selon elle, l'amour devrait être ainsi, une rencontre entre deux personnes. Ce qui n'est pas le cas dans les sociétés patriarcales africaines où le mariage est déjà une réflexion portée par la famille dès la naissance de la fille. À l'âge de l'adolescence, la jeune fille se retrouve parfois dans une position où elle doit épouser un homme qu'elle n'a jamais vu et avec qui elle n'a jamais parlé. C'est le cas de l'héroïne dans *8clos* de Djhamidi Bond, d'Ekobo dans

²⁷⁰ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Op. cit., p. 77

²⁷¹ *Ibid.*, p. 100

²⁷² Alassane Anne, « La représentation de la figure du père à travers le roman maghrébin et négro-africain francophone », Thèse de doctorat soutenue en 2007, sous la direction de Jean-François Durand

²⁷³ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Op. cit., p. 100

L'oiseau en cage, ou encore d'Hindou et de Ramla dans *Les impatientes* de Djaïli Amal. D'ailleurs, cette dernière raconte concernant son époux : « *Je ne l'avais pas choisi. On ne me laissait pas le droit de l'accepter ou de le refuser. Il était donc inutile qu'il me plaise ou non.*²⁷⁴ » Ainsi, la tradition annihile la beauté de la rencontre, le dialogue qu'il implique et l'acceptation de la personne avec qui on veut partager sa vie. C'est la raison pour laquelle, au travers de son personnage, Élisabeth Tchoungui brise ce schéma. Son héroïne parle de choix, un nouveau retentissement dans la vie intime des femmes subsahariennes : « *l'homme que j'ai choisi* ». Cette phrase prononcée par une femme au sein de la société patriarcale marque une belle victoire qui vient bousculer la norme. Cette possibilité de choisir son conjoint introduit une nouvelle construction de l'identité féminine subsaharienne. Que ce soit Maryam ou Ngazan, les différentes actions qu'elles posent marquent : « [...] *non seulement [...] un mouvement de contestation de l'ordre impérial, mais aussi et surtout [...] un outil d'élaboration d'un ordre social et, notamment, d'une nouvelle identité*²⁷⁵ ». Autrement dit, ces écritures féminines modifient les structures patriarcales sur lesquelles se construit le devenir des femmes. Car derrière la représentation portée par l'héroïne d'Élisabeth Tchoungui se cache non seulement la volonté de dire non aux mariages forcés et précoces, mais aussi la volonté de redéfinir les rapports père-fille. Toutefois, le combat continue. Etoundi Herman ne supporte pas l'audace de sa fille.

« L'homme que j'ai choisi, l'homme que j'ai choisi », cracha Etoundi Hermann. Depuis quand une fille choisit son mari, sans le consentement des siens ? Voyez-moi cette insolente ! Ngazan, le Blanc t'a tellement fait tourner la tête que tu n'as plus rien de bon dedans. Tu vas dire quoi à tes ancêtres ? Essaie de leur parler un peu, va proférer les mêmes paroles devant la tombe de mon père Ngondo Fouda.²⁷⁶ [...] »

Les obstacles sont énormes face au désir féminin de s'émanciper. Les propos d'Etoundi Herman sont empreints de dégoût et de violence. C'est alors qu'incroyablement, un père de la tradition apporte son secours à Ngazan :

« Ngazan a le droit de choisir l'homme qu'elle soumet à notre approbation. Voilà le seul choix qu'elle ait fait pour l'instant. Elle attend notre consentement pour épouser Alexandre, et je dis bien Alexandre, car le Blanc comme tu l'appelles a un prénom, une identité, et bien d'autres choses qui méritent de le prendre en considération, a bien parlé, j'ai vu comment il a favorablement capté l'attention de tous ceux qui sont réunis ici, tous sauf toi, qui reste accroché à tes principes [...] Or ce n'est pas à toi, petit frère,

²⁷⁴ Djaïli Amal, *Les impatientes*, Paris, Emmanuelle Collas, 2020, p. 45

²⁷⁵ ADELKKAH Fariba, *La révolution sous le voile. Femmes islamiques d'Iran*, Paris, Éditions Karthala, 1991, p. 9

²⁷⁶ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, p. 101

qu'il revient cette union, mais à moi, doyen de la famille. Et moi, j'écoute ce que disent les miens, je les entends même s'ils ne parlent pas. Et ce qu'ils disent aujourd'hui c'est qu'il faut laisser sa chance à Alexandre de nous prouver sa sincérité.²⁷⁷ »

Il faut dire que Ngazan n'est pas défendue par n'importe qui, mais par un maître de la culture. En effet, en Afrique, les personnes âgées sont des gardiennes de la tradition. Elles ont un devoir de protection et de transmission des us et coutumes. C'est la raison pour laquelle elles sont généralement intransigeantes et rigides pour pérenniser leur tradition qui ne doit en aucun cas disparaître. Cette voix qui émerge de ces figures masculines importantes dans le conservatisme culturel, offre une nouvelle approche de lecture. La condition de la femme, la libération de son corps doivent être un combat universel. C'est-à-dire qu'il ne doit pas uniquement impliquer la femme, mais aussi les hommes, quels que soient leur âge et leur statut social. Tant que la femme sera la seule à militer pour son émancipation, il lui faudra énormément d'années pour pouvoir aboutir à un résultat satisfaisant. Il s'agit plus d'un changement collectif que d'un changement limité au monde féminin. Comme le dit Assiba d'Almeida, les femmes écrivaines « [...] prônent les changements profonds que l'individu comme la collectivité doivent subir pour l'avènement d'une société qui arrivera enfin ». Et cette promotion est visible sous la plume d'Élisabeth Tchoungui lorsqu'elle implique un maître de la tradition dans le processus de transgression de son héroïne. Étant donné que la société patriarcale est exclusivement fondée sur un principe de domination masculine et de l'homme qui a toujours raison, au travers de son discours, l'oncle de Ngazan incarne l'humilité et la justice. Il s'agit par conséquent d'un nouveau monde qui se crée. Un monde où la femme pourra dorénavant se marier par amour. « *Ngazan a le droit de choisir l'homme qu'elle soumet à notre approbation* ». Au-delà du personnage, Ngazan représente la femme de manière universelle, qu'elle soit africaine, européenne, asiatique... Par la suite, Ngazan se marie avec l'homme qu'elle a choisi. Le pouvoir de décision est remis à son héroïne. L'écriture est par conséquent chez Élisabeth Tchoungui, une briseuse de malédiction et de fatalisme, c'est un lieu du possible ou tout peut être refait.

Par ailleurs, le pouvoir de décision chez Léonora Miano touche à la question des enfants. Bien que la femme soit la seule capable de « *mettre des hommes au monde* », on l'a vu chez l'écrivaine camerounaise en pays d'appartenance, les décisions en ce qui concerne les enfants sont soumises à l'autorité paternelle.

²⁷⁷ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, p. 104

« En effet, la participation de la femme aux prises de décision à tous les niveaux de la vie contribue à son épanouissement. La sphère familiale constitue le premier lieu de participation de la femme à cette prise de décision. Cependant, bien que le droit fondamental des hommes et des femmes à participer à cette prise de décision soit reconnu, dans la pratique, ce droit n'est pas respecté pour les femmes.²⁷⁸ »

Une fois de plus, la femme doit aller arracher d'entre les mains de l'homme le pouvoir de décision sur la vie des enfants qu'il a confisqué au sein du couple de manière absolue. En plus de posséder la puissance financière et le territoire, Madame a plus de pouvoir sur ses enfants que son mari. Elle décide de prendre des vacances en France avec ses enfants : « *Notre absence ne devrait durer qu'un mois, mais au bout d'un trimestre, nous n'étions pas rentrés.*²⁷⁹ » Un choix qui s'oppose à la volonté de son mari. « *Renvoie-moi au moins les petits*²⁸⁰ » demande Amos. Sa phrase est dépourvue de toute autorité masculine et s'avère être une supplication qu'il adresse à sa femme. L'autorité est une fois de plus déplacée au sein du couple. L'homme est dépouillé du pouvoir. Et c'est la femme qui a le dernier mot, puisqu'elle n'obéit pas à la voix de son mari et retourne en Afrique avec les enfants lorsqu'elle le décide. Que ce soit Maryam, Ngazan, Madame, ces « *êtres de papier*²⁸¹ » incarnent la libération de la femme au travers de leur corps. Contrairement à l'écrivaine camerounaise qui écrit depuis le pays d'origine, avec cette nouvelle figure d'écrivaines camerounaises en exil, la mise en action du corps féminin est commune à leurs textes.

2.3- La parole conquise par la femme

Le discours littéraire chez l'écrivaine camerounaise en exil est jusqu'ici exclusivement basé sur une écriture de déconstruction des identités féminines. « *Dans la perspective d'une déstructuration de la famille, le corps féminin tend à se reconstruire ; à se décoloniser de toutes formes de traditions qui empêchent la femme de s'émanciper.*²⁸² » Parmi ces traditions, l'on retrouve l'art du silence. Chez l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance, la femme est de prime abord enfermée dans le mutisme. Quand bien même elle ose sortir du silence, cela lui est imputé de manière très douloureuse, de sorte à la replonger dans le mutisme. C'est le cas de l'héroïne de Djhamidi Bond, parce qu'elle a voulu prodiguer un conseil à son mari, elle est

²⁷⁸ Gnoumou Thiombiano, Bilampoa. « Genre et prise de décision au sein du ménage au Burkina Faso. » *Cahiers québécois de démographie*, volume 43, numéro 2, automne 2014, p. 254. <https://doi.org/10.7202/1027979ar>

²⁷⁹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, *Op. cit.*, p. 70

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 70

²⁸¹ Richmond Alain, « La confrontation des désirs masculins et féminins à l'épreuve du patriarcat et de l'intégrisme religieux dans *Bled* de Tierno Monémbo. », p. 103

²⁸² Myriam Dussault, « Corps féminin, postcolonialisme et transgression dans *Tu t'appelleras Tanga* de Calixthe Beyala », *Postures*, Dossier « Voix de femmes de la francophonie », n° 5, 2003, p. 36

brutalement chassée de la chambre conjugale par ce dernier, car quelle audace pour une femme de vouloir raisonner son chef. Lorsque la Badiène²⁸³ conseille sa fille dans *Riwan ou le chemin de sable* de Ken Bugul, elle déclare : « *Tu es venue ici pour travailler. Ici on ne pleure pas. On ne crie pas. On ne se plaint pas [...] l'ordre est de te soumettre entièrement, totalement*²⁸⁴ ». Telle est la condition de l'héroïne de Bond, être muette. Il en est de même pour la mère de Halla dans *La mémoire amputée*. Blessée par les infidélités de son mari, elle décide de se venger en essayant de lui ôter la paternité de leurs enfants. Non seulement elle perd le procès contre son mari, mais plus encore ce dernier commet un viol sur sa propre fille pour montrer que la domination lui appartient. Toutes ces représentations démontrent que si une femme veut être à l'abri des douleurs, elle ne doit jamais tenir tête à son mari, puisque tout est construit de telle sorte à entretenir la figure de l'homme souverain. « *Le seul lot de la femme est la patience ; mets-toi cela dans la tête si tu veux être une femme digne*²⁸⁵ » déclare le père à sa fille Lolli dans *La grève des battus* d'Aminata Sow Fall. En revanche, dès l'ouverture du récit, le lecteur constate que l'écriture est un lieu où l'écrivaine camerounaise en exil donne la parole à ses personnages féminins. Il ne s'agit pas d'une parole timide, mais d'une parole forte qui s'impose dans l'espace. Continuons d'observer l'évolution de Maryam. Jusqu'ici, l'on a mis en évidence différents changements qui se manifestent dans la vie du personnage de Beyala. Dans cette partie, l'on veut s'intéresser à la manière dont Maryam conquiert la parole. Au fur et à mesure de l'évolution du récit, elle s'adresse à son époux avec la même tonalité que ce dernier utilise pour lui parler. Avant, c'étaient les paroles de l'époux contre le silence de l'épouse. Dorénavant, c'est parole contre parole. Maryam n'est plus dans l'optique d'incarner la femme soumise, celle qui se doit de parler à son mari avec calme et douceur. Dorénavant, elle refuse de subir dans le silence les propos venimeux de son mari. Dans cette nouvelle évolution, elle revendique le respect de son mari. Observons le dialogue ci-dessous entre Maryam et Abdou :

- « Vous les bonnes femmes, vous êtes toutes les mêmes. On veut être gentils avec vous, mais vous êtes prêtes à nous bouffer tout cru. Que c'est pas lamentable, ça !
- Moi, je te jette un sort ! a fait M'am.
- Parce que tu crois à ces âneries ? il a demandé.
- Ces âneries, comme tu le dis, ça aide quand ça coince dans la vie. Tu te souviens quand t'étais en prison ? Eh bien, c'est moi qui t'ai aidé avec ces âneries, comme tu le dis, à te sortir de là. Et je t'jure que si tu continues à m'embêter ta quéquette ne va plus se lever. Du tout ! Du tout !
- Qu'est-ce que cela veut dire ?

²⁸³ Tante en Wolof

²⁸⁴ Ken Bugul, *Riwan ou le chemin du sable*, Présence africaine, 1999, p. 94

²⁸⁵ Aminata Sow Fall, *La grève des battus*, Édition N.E.A, Paris, 1979, p. 55

- Oui j'en ai marre ! Marre, tu m'entends. Et tant que tu ne seras pas correct avec moi, tout ce que tu feras tournera mal.²⁸⁶ »

Ce dialogue montre une parole féminine libérée de la peur. Le schéma de supérieur/inférieur est complètement brouillé. Maryam s'oppose de manière stricte à son mari. L'écriture beyalienne dans cette représentation s'attaque à l'image de la femme muette et craintive qui reçoit toutes les flèches de son mari. Si comme le déclare Alex-François Tjouen : « *Contrairement aux mentalités, le droit camerounais ne semble pas avoir évolué sur certaines questions dont principalement le droit de correction dont dispose le mari sur son épouse*²⁸⁷ », les représentations de femmes dans la littérature ont majoritairement pour but de restaurer à la femme sa dignité. En ce qui concerne Beyala, elle habille son personnage d'autorité. Ce qui met en évidence un changement au niveau des éléments que le patriarcat considère comme des valeurs fondamentales qui définissent la femme, c'est-à-dire la soumission, la capacité de se taire devant son mari... La parole de Maryam est forte et donne un ultimatum à son mari : « *Et je t'jure que si tu continues à m'embêter ta quéquette ne va plus se lever. Du tout ! Du tout !* » C'est aussi au travers de la parole que le personnage de Beyala va aller chercher sa liberté. Cependant, comme à chacune des revendications de sa femme, Abdou a pour réaction première la violence. Car comme l'écrit Selom Komlan :

« Il n'existe pas de société au monde qui accepte et supporte l'affirmation de la personnalité-femme parce que, s'appuyant sur des préjugés et des mythes comme indices conceptuels de la supériorité du mâle, l'homme considère la conscience féminine comme une rébellion qui infléchit l'ordre social sacré vers l'abomination.²⁸⁸ »

Ainsi, Abdou devient de plus en plus dur dans ses paroles, puisque son objectif est de ramener sa femme dans cette position de silence : « *Non d'une pipe ! J'aurais dû t'enfermer dans un placard et te sortir pour juste travailler, bouffer et aller aux chiottes*²⁸⁹ ». Mais Maryam ne se tait pas : « *Tu l'as fait pendant des années [...] Plus de vingt ans ça a duré. Aujourd'hui c'est fini ! D'ailleurs la prison dans laquelle tu veux m'enfermer, c'est toi qui pourriras dedans.*²⁹⁰ » Une fois de plus, Maryam renforce sa révolte. Sa prise de conscience grandit de plus en plus. Elle est tenace et ne se laisse pas influencer par son mari. Par ses paroles, Maryam

²⁸⁶ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Albin Michel, 2019, p. 96

²⁸⁷ Alex-François Tjouen, « La condition de la femme dans le droit camerounais de la famille », *Op. cit.*, p. 153

²⁸⁸ Sélom Komlan, « Femmes et créations littéraires en Afrique : défis et enjeux d'un combat », in *Femmes et créations littéraire en Afrique et aux Antilles* », *Revue, d'études africaines, Palabres*, Vol. III, N° 1 & 2, avril 2000, p. 12

²⁸⁹ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Albin Michel, 2019, p. 97

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 97

marque encore une fois sa liberté et s'affranchit du pouvoir que son mari détenait sur elle. L'autorité masculine est une fois de plus déchu sous la plume de Calixthe Beyala. Ce soir-là, Maryam quitte la maison et ne revient pas. Son fils adoptif raconte :

« Nous étions inquiets. Papa était dans un tel état que vous ne pouvez pas l'imaginer. Il était remuant. Il allait et revenait d'avant en arrière comme une voiture téléguidée. Ses yeux maboulaient²⁹¹ d'angoisse. [...] Mon papa est sorti, il s'est mis à hurler : "M'ammariam ! M'ammariam !" et sa voix résonnait partout ; derrière la maison, dans le poulailler où les coqs se sont envolés dans tous les sens en laissant leurs plumes.²⁹² »

L'affirmation de Maryam montre que derrière la violence des hommes se cachent de grandes fragilités. Abdou est finalement démuni face à la résistance de son épouse. L'homme qui semblait inflexible, se retrouve dans un état de peur. Dans la société patriarcale, l'homme a tendance à prendre la femme pour acquise. C'est ce qui justifie le fait qu'il peut lui parler sans aucune considération. L'attitude de Maryam vient fragiliser le sentiment de pleine possession qu'Abdou avait vis-à-vis de sa femme. Un autre sentiment prend place dans son cœur, la peur de perdre son épouse. C'est ce qui justifie la forte angoisse d'Abdou. Il faut dire que l'action de Maryam lui donne plus de valeur aux yeux de son mari. Au travers de ce personnage, Beyala montre que la femme soumise qui ne s'impose jamais, inconsciemment, nourrit le mépris de l'homme à son égard. C'est ce que confie l'héroïne de Béatrice Mendo dans *Le sang de nos prières* : « Je reconnais sans aucune honte. Je portais en moi tout ce qui rendait mon mari violent²⁹³ ». C'est-à-dire sa soumission. Plus haut dans le texte, elle déclare : « Les coups de poing de mon mari faisaient la douloureuse liaison entre son mépris et ma soumission. Une liaison indécente.²⁹⁴ » Il faut donc dire que les lois patriarcales créent des femmes sans aucune personnalité. Elles disent oui à toutes les volontés de leur époux, même celles qui sont cruelles et contribuent de ce fait à leur aliénation. Autrement dit, la femme, par son attitude, entretient la bêtise masculine. Son silence et sa résignation créent chez l'homme un sentiment de toute-puissance. Beyala montre, au travers de son personnage, qu'une femme qui s'affirme inspire le respect, puisqu'après cet épisode, Abdou va poser un regard différent sur sa femme. Sa manière de lui parler va connaître une belle amélioration. Il est plus respectueux et plus attentionné.

« En bas, mes parents petit-déjeunaient. Et tout le monde avait l'air de bonne humeur. Papa et M'am, n'arrêtaient pas de sourire. Plaisanter après une nuit blanche, sûr que c'est le beurre et la confiture de

²⁹¹ Néologisme issu du mot Maboul

²⁹² Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Albin Michel, 2019, pp. 98-99

²⁹³ Béatrice Mendo, *Le sang de nos prières*, *Op. cit.*, p. 13

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 12

miel qui faisaient ça. Il lui touchait la main, elle ne la retirait pas. D'un seul coup, Papa a sprinté vers le camp et il s'est ramené un bouquet de marguerite qu'il a donné à M'am en faisant gicler un grand sourire. Alors là, j'ai renoncé définitivement à comprendre les adultes.²⁹⁵ »

Pour l'homme, la révolte féminine est salutaire. Le fait que Maryam se soit posée en femme battante plutôt qu'en femme résignée a finalement eu un effet positif sur son époux. Dans ce récit, on lit une nouvelle complicité entre elle et son mari. Quelque part, l'affirmation de la femme peut créer chez l'homme une prise de conscience et une remise en question d'où justement cette attitude de tendresse d'Abdou vis-à-vis de son épouse. La parole conquise par Maryam montre qu'être épouse ne signifie pas accepter toutes les déviances de son mari. Être épouse ou femme, c'est aussi être capable de s'affirmer et surtout de briser le silence.

Dans *Je vous souhaite la pluie* d'Élisabeth Tchoungui, la parole est également une arme de combat pour son héroïne. Cette dernière nourrit une profonde haine contre le système patriarcal. Jouissant du privilège d'être une femme indépendante, elle ne se considère pas inférieure aux hommes. Plusieurs fois dans le texte, Ngazan entre en conflit avec le sexe opposé. Tout comme Calixthe Beyala, Élisabeth Tchoungui revêt son héroïne d'autorité. Le mariage n'est pas pour elle un lieu de prison ou encore un lieu où la femme est dépouillée de sa dignité. Elle exige comme Maryam le respect de son mari. « *Je t'interdis de me parler sur ce ton Alexandre, tu m'entends ? hurla-t-elle encore plus fort.*²⁹⁶ » Normalement, dans la tradition patriarcale, il n'existe pour l'épouse que des devoirs, celui d'être : « [...] un modèle de femme, à la fois mère, épouse, ménagère obéissante et soumise aux desideratas des hommes.²⁹⁷ » Qu'elle soit méprisée ou humiliée par son mari ne doit en aucun cas constituer un motif de rébellion. Son rôle est de se lier d'amitié avec le silence pour pouvoir accomplir son devoir d'épouse. Dans ces nouvelles écritures féminines portées par les écrivaines camerounaises en exil qui se caractérisent par un fort désir de transgression, Élisabeth Tchoungui, tout comme Beyala, refuse cette fatalité. L'interdiction prononcée par Ngazan marque une révolution dans les identités féminines. La femme veut se repositionner au sein du couple. Elle ne veut plus être une victime. Les propos de Ngazan introduisent l'idée selon laquelle le respect n'est pas uniquement réservé aux hommes. Autant ils ont besoin d'être respectés par leurs épouses, autant les femmes ont besoin d'obtenir de la part de leurs époux un certain respect. Sous la plume d'Élisabeth Tchoungui, la parole féminine est également libérée. La femme se caractérise, tout

²⁹⁵ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Albin Michel, 2019, p. 116

²⁹⁶ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, *Op. cit.*, p. 154

²⁹⁷ Richmond Alain, « La confrontation des désirs masculins et féminins à l'épreuve du patriarcat et de l'intégrisme religieux dans *Bled* de Tierno Monémbo », *Op. cit.*, p. 102

comme chez Beyala, par le courage et l'audace. Dans cette perspective de rapprochement avec l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance, l'on constate que Beyala, Léonora Miano tout comme Élisabeth s'inscrivent dans une représentation de la différence. Elles réinventent la vie de l'épouse au travers de leurs personnages féminins en leur donnant la parole. Ces héroïnes que l'on découvre s'en saisissent comme d'un moyen de redéfinir leur existence. L'écriture est par conséquent un lieu d'émancipation.

Par ailleurs, dans les sociétés de domination masculine, les hommes comme l'écrit Adelina Laurence ont : « [...] *le pouvoir, ce sont eux qui sont aux commandes de la société, ils déterminent qui est conforme aux règles ou non. Les hommes sont sur le devant de la scène, ils envahissent la sphère publique*²⁹⁸ [...] ». Cette configuration rend plus difficile le succès social des femmes qui est d'une certaine manière remis entre les mains des hommes. Autrement dit, dans ce contexte où les espaces de pouvoir sont contrôlés par les hommes, on observe un retard en ce qui concerne l'insertion ou l'épanouissement professionnel des femmes. Ceci se justifie par le fait que pour leur permettre d'accéder à certains territoires, certains hommes posent des conditions qui constituent non seulement une humiliation pour le corps féminin, mais plus encore une violation du droit des femmes à disposer de leur corps. On l'a vu avec le personnage de Nnomo dans *Vies de femmes*. Sous le poids de la misère, cette dernière finit par céder au harcèlement sexuel de son patron pour pouvoir être recrutée comme secrétaire. Ngazan également sera soumise à cette même pression lorsqu'elle va décider d'entreprendre des démarches pour éditer son livre.

« - Ah ! belle demoiselle, soupira Antoine Nutheil, comme terrassé par un tortueux coup de Jarnac. Je suis un éditeur mais je n'en suis pas moins un homme. L'éditeur s'intéresse à votre manuscrit...

- Mais l'homme s'intéresse à mon cul, c'est ça ? coupa Ngazan, ulcérée -

Enfin, ma chère Ngazan, des mots aussi vulgaires dans la bouche d'une si jolie femme, écrivain de surcroît, est-ce bien raisonnable ? S'écria Nutheil, son bec d'autruche libérant une haleine de chacal. J'ai envie de vous, j'ai la franchise de vous le dire, et étant un garçon désespérément obsessionnel, je ne pourrai pas me concentrer sur notre travail d'écriture si je n'ai pas au préalable couché avec vous. Alors couchons ensemble, comme ça ce sera fait, et ensuite, je vous le promets, nous passerons aux choses sérieuses.

Ulcérée, Ngazan avisa son manteau suspendu à une patère près de la porte d'entrée en chêne massif, l'empoigne, et avant de quitter l'appartement, lâcha :

²⁹⁸ Adelina Laurence, « La représentation de la femme lorquienne : le désir de liberté », *Le portail en langues étrangères*, 2021

- Impossible. Je ne suis pas zoophile. Je ne couche pas avec les primates de votre espèce. Bonne fin de soirée.²⁹⁹ »

En réalité, ces écritures féminines se complètent. Delphine Zanga Tsogo met en lumière une réalité que vivent les jeunes filles dans les sociétés de domination masculine. La romancière camerounaise montre que dans ce genre de contexte, les femmes se disent parfois qu'elles n'ont pas d'autres choix que celui d'offrir leur corps pour évoluer dans la société. En revanche, avec Élisabeth Tchoungui, on est dans une stratégie d'écriture qui donne naissance à un autre portrait de femme. La trajectoire de son héroïne révèle que pour une femme, il existe toujours un choix. Et c'est cette capacité de choisir qui constitue l'un des lieux d'expression de sa liberté. Pour Ngazan, il s'agit au-delà de tout de chérir sa dignité en tant que femme, de ne plus jamais baisser la tête devant l'homme. Sa condition de vie n'est pas différente de celle de Nnomo. Ngazan est nouvelle sur le territoire français, elle n'a pas encore de travail et sa mère est presque mourante en Afrique. Ne serait-ce que pour toutes ces pressions, Ngazan aurait pu céder au chantage de Nutheil. Mais elle choisit de croire qu'il y a une autre possibilité de réussir sa vie sans briser ses principes. La parole intervient une fois de plus ici comme un moyen d'affirmation, mais plus encore, c'est au travers de celle-ci qu'elle obtient sa victoire. La femme n'est plus présentée comme un être fragile exposé à tout vent de souffrance. L'écriture permet de construire de nouveaux portraits de femmes, des femmes victorieuses qui voient plus loin que le fatalisme dans lequel la domination masculine veut les enfermer. Malgré la douleur que cet épisode va causer dans le cœur de Ngazan, elle déclare : « *Un jour le printemps viendra*³⁰⁰ ». Cette espérance que l'héroïne d'Élisabeth Tchoungui développe fait d'elle une jeune femme courageuse, déterminée et qui croit en ses rêves. Par cette bravoure, elle montre que le monde n'appartient pas uniquement aux hommes, mais à qui veut le conquérir. Par la suite Ngazan réussira à faire éditer son livre sans avoir à donner son corps.

En outre, dans « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », Christine Detrez expose l'un des aspects qui fonde la pensée patriarcale : « [...] *les femmes, sensibles, émotives, fragiles et tendres, sont destinées au foyer et à la famille*³⁰¹ ». Calixthe Beyala va récupérer cette information pour créer une écriture de déconstruction des idéologies

²⁹⁹ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Le Grand livre du mois, 2005, p. 160

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 160

³⁰¹ Détrez Christine. « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, vol. 186, no. 4, 2016, p. 26

patriarcales. C'est au travers de la parole que son personnage Bertha dans *Seul le diable le savait*, décide de sortir de cet enfermement.

« J'en ai marre, vous m'entendez ! Marre, dit Dame maman en se laissant tomber brusquement sur une chaise. Allez tous vous faire foutre [...] Je veux qu'on me laisse tranquille, vous m'entendez ? Tranqui-llle ! C'est de moi qu'il s'agit. Je veux mon corps. Si vous n'êtes pas d'accord, vous pouvez tous vous en aller. Je n'ai pas besoin de vous. Quant au dîner de ce soir, débrouillez-vous tout seuls.³⁰² »

La phrase « *Je veux mon corps* » en dit beaucoup sur la condition des femmes dans les sociétés de domination masculine. Elle introduit l'idée du corps féminin séquestré et dont les actions sont exclusivement destinées à l'utilité de la famille, de la société. En revanche, ce corps est privé de lui-même. Berta veut comme Maryam se réapproprier sa vie, son existence, vivre aussi pour elle et selon son bon vouloir. Et comme elle le dit : « *Je n'ai pas besoin de vous* ». En réalité, l'époux, les enfants, la société se reposent sur le corps féminin pour exister. Mais les femmes sur qui se reposent-elles ? Même pas sur leur propre vie, parce qu'elle ne leur appartient pas. Partant de cette réflexion, les propos de Bertha prennent tout leur sens. Car, si elle venait à se réapproprier complètement son existence, elle pourrait réussir à vivre sa vie de manière autonome. Bertha aspire à une nouvelle vie, une vie où elle serait libre de disposer de son corps. Une vie où elle ne serait plus réduite à servir l'homme. « *Quant au dîner de ce soir, débrouillez-vous tout seuls* ». Ce refus de la part de Bertha marque une volonté pour Beyala de changer les choses, de détacher le corps féminin des chaînes domestiques qui l'empêchent de s'épanouir. Le corps féminin n'est pas juste représenté, il est mis en action et devient un moyen de violence et de résistance contre l'oppression patriarcale. Ces écrivaines montrent que c'est dans le mouvement que la femme va trouver sa liberté. D'où la résonance des propos de Hanna Ayadi lorsqu'elle parle des femmes écrivaines : « [...] *elles n'écrivent pas le corps, elles le parlent. Et la brutalité de cette parole s'impose et sert de socle à la narration, la violence n'étant plus subie, mais sublimée, déplacée et réinvestie dans l'acte d'écrire*³⁰³ ». Que ce soit Calixthe Beyala, ou encore Élisabeth Tchoungui, elles parlent au travers du corps des aspirations féminines, de la soif de liberté des femmes. Comme chez Maryam, les paroles de Bertha sont également empreintes d'autorité. Le ton est péremptoire et exprime la révolte du personnage. Normalement : « [...] *devenir femme dans une société patriarcale signifie apprendre à se taire*³⁰⁴ [...] ». L'on constate que comme Maryam et Ngazan, Bertha se détache de cette

³⁰² Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, Paris, Pré aux Clercs, 1990, 281 p. ; réédité sous le titre *La Négrresse rousse*, Paris, J'ai Lu, 1995, pp. 14-15

³⁰³ Hanna Ayadi, « L'écriture, un acte transgressif ? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane », Université de Toulon, 2015, p. 6

³⁰⁴ Garrau, Marie, « Une approche psychologique du patriarcat ? », *Multitudes*, vol. 79, no. 2, 2020, p. 189

identité. Son ton est brutal et s'accompagne des propos injurieux : « *Allez tous vous faire foutre !* ». L'affirmation de la femme passe par un ton autoritaire et audacieux. Par cette prise de parole, elle désire donner un autre sens à sa vie. Plus loin dans le texte, Mégri confie au lecteur :

« Les talents de Dame maman se limitaient au soin qu'elle apportait à ses toilettes lorsqu'elle sortait. Du reste, la pièce ressemblait à un grenier géant où seraient jetés pêle-mêle des vieux papiers, des bouts de coton échappés du matelas éventré, des boîtes de talc vides et des emballages de savon.³⁰⁵ »

Le désordre de la pièce peut être considéré comme un symbole qui traduit la destruction des lois qui régissent la société patriarcale. D'autant plus qu'une femme dans cette société, comme on l'a déjà évoqué, sert à prendre soin de son foyer. On peut le lire dans *Les impatientes*, lorsque le père de Ramla prépare ses filles au mariage :

« Aidez votre époux.
Préservez sa fortune.
Préservez sa dignité
Préservez son appétit [...]

Que jamais nez ne sente pas ce qui pue dans votre corps ou dans votre maison³⁰⁶ [...] »

Ainsi, l'état de la maison de Bertha parle de sa transgression. Elle ne se considère plus comme un individu dont la vie doit être réduite au service d'un ménage. Elle réinvente sa vie en décidant de s'occuper de son corps. On est toujours dans cette écriture du renouveau, où les écrivaines camerounaises en exil construisent par son biais une société nouvelle. Une société qui met en avant la liberté des femmes.

Il est également important dans cette partie de considérer la qualité du langage utilisé par les personnages féminins chez cette seconde figure d'écrivaines camerounaises. Parler de la femme dans la société patriarcale revient aussi à s'intéresser à son langage, puisque les propos d'une femme doivent être teintés de décence et surtout de douceur. Contrairement aux modèles masculins :

« Les modèles féminins, eux à l'inverse (ont longtemps) présenté un certain nombre de traits de comportements valorisant la douceur reconnue comme marque suprême, mais également l'obéissance, la soumission, une faiblesse attendrissante, menant à la résignation, s'exprimant dans les larmes.³⁰⁷ »

³⁰⁵ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, Paris, Pré aux Clercs, 1990, 281 p. ; réédité sous le titre *La Négresse rousse*, Paris, J'ai Lu, 1995, p. 44

³⁰⁶ Djaïli Ahmadou Amal, *Les impatientes*, Emmanuelle Collas, 2020, p. 11

³⁰⁷ Haroche, Claudine. « La fabrique de la virilité dans la famille patriarcale », *Le Journal des psychologues*, vol. 308, no. 5, 2013, p. 41

Chez l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance, le langage féminin respecte la pudeur linguistique. C'est le cas principalement de l'héroïne de Djhamidi Bond. Premièrement, elle ne dispose pas beaucoup de la parole, et même quand elle parvient à s'exprimer, c'est avec crainte et tremblement. Les mots sont choisis et doivent faire honneur à son mari. En revanche, chez l'écrivaine camerounaise en exil, on observe une révolution au niveau du langage féminin. Les personnages féminins s'expriment comme ils le veulent sans faire attention au respect de la norme. Dans *Je vous souhaite la pluie*, on note les phrases et mots tels que : « *Voyez-moi ce vaurien*³⁰⁸ », « *Mouf* » (trois occurrences), « *Idiot*³⁰⁹ », « *Mais l'homme s'intéresse à mon cul* », « *Ce phacochère*³¹⁰ ». Dans *Maman a un amant*, l'on a relevé les phrases et mots tels que : « *Si t'as envie de baiser, vieux, va au bois* », « *Salaud, vaurien, ordure* », « *Tais-toi putain* », « *Crétine* », « *Ta quéquette* ». Dans *Seul le diable le savait* nous avons les phrases et mots tels que : « *Il me baise à la manière d'un coq ou d'un canard* », « *Espèce de porcs* » p. 16, « *Salaud, salaud, fumier* » p. 206, « *rustre paysan* » p. 209, « *Salaud ! Fumier ! Fils de personne ! Fils de rien !* » p. 211. Dans *Crépuscule du tourment*, l'on ne peut pas parler d'un langage familier et vulgaire.

En effet, dans toutes les phrases et tous les mots relevés, il s'agit des femmes qui s'adressent aux hommes en utilisant un langage vulgaire. Ces formes de langage traduisent en effet la rupture avec les stéréotypes de la femme douce et sobre. Selon Ondo Ndo : « *Calixthe Beyala par exemple utilise un lexique grossier comme pour rompre avec la fragilité et la faiblesse supposées de la femme ; la grossièreté seyante peut-être mieux à l'homme*³¹¹ [...] ». Cette considération est également valable pour Élisabeth Tchoungui. Car la femme, loin d'être encore vulnérable, est dans une posture de réaction et de défense. L'écriture des écrivaines de ce second corpus s'avère être une écriture qui veut extraire de manière totale la femme de toutes les habitudes qui la définissent dans la société patriarcale. Ainsi, ces nouvelles écritures de femmes camerounaises en exil qui voient le jour en 1987 sous la plume de Calixthe Beyala avec *C'est le soleil qui m'a brûlé*, font une entrée brutale, violente, dans la littérature féminine camerounaise. Par conséquent, l'une des stratégies d'écriture majeures qui séparent les écrivaines camerounaises en exil des écrivaines camerounaises en territoire de naissance : « [...] réside dans leur pouvoir de transgression, de rupture, et d'écart dont l'objectif vise à

³⁰⁸ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Le Grand livre du mois, 2005, p. 25

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 109

³¹⁰ *Ibid.*, p. 59

³¹¹ ONDOA NDO Sylvie Marie Berthe, « La psychanalyse au cœur de l'intimité de la femme : science, savoir et pouvoir dans *Sous la cendre le feu* d'Évelyne Mpoudi Ngollè et *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », Yaoundé, Les PUY, 2016, p. 34

*transformer les rapports de force dans l'espace social et à refuser [...] tout simplement l'ordre des choses*³¹² ». Calixthe Beyala, Élisabeth Tchoungui tout comme Léonara Miano, mettent sur pied des personnages féminins iconoclastes, qui déchirent, brisent, blasphèment... entraînant de ce fait par leur représentation, une révolution explosive dans la littérature féminine camerounaise comme dans la littérature féminine africaine.

2.4- La conquête du corps féminin par le vêtement et la notion de séduction

Le vêtement est un élément très important dans le contrôle du corps féminin. C'est ce qu'explique Marie de Rasse : « [...] le vêtement apparaît comme un élément essentiel de l'histoire de la pudeur ainsi que l'ont démontré divers travaux récents³¹³ ». De ce fait, l'enfermement du corps féminin ne se limite pas uniquement à l'aspect du territoire, mais il prend aussi en compte la dimension du vêtement. Pour les femmes, la manière de se vêtir est dictée par les codes du patriarcat. Comme on l'a déjà évoqué dans cette thèse, le corps féminin est considéré comme un danger pour l'homme dans les sociétés de domination masculine. C'est la raison pour laquelle il doit être couvert pour éviter les perversions sociales et les dégradations des mœurs. Pour l'époux, le corps de sa femme est sa propriété, lui seul a le droit d'y poser les regards. Ces lois détachent les femmes de leur corps, puisque finalement elles ne sont plus libres d'entretenir une relation de proximité avec leur corps et leur féminité. Dès lors, le plaisir personnel féminin n'a pas forcément de place dans le choix des vêtements, tout se fait pour le plaisir de leur mari.

Dans *Maman a un amant*, le vêtement constitue donc un lieu de libération pour le corps de Maryam. À un moment donné de son évolution, elle commence à se vêtir de manière très osée. Elle fait exprès de choisir les vêtements qui exhibent les parties sensibles de son corps, ses cuisses, ses seins, son ventre... Elle ne le fait pas pour son mari, mais pour elle-même. Son fils adoptif le remarque d'ailleurs : « [...] ma maman prend des drôles d'airs. Elle va chercher son indépendance jusque dans sa façon de s'habiller, des petites culottes courtes et des robes à fleurs qu'elle exhibe³¹⁴ ». Il s'agit en effet pour Maryam de prendre totalement possession de son corps et de sa féminité. Elle a longtemps été une femme frustrée dont l'unique ambition était de plaire à son mari. « J'ai ôté les poils de mon pubis. J'ai empalé le corps d'Abdou

³¹² Têko-Agbo Ambroise. « *Were Were Liking et Calixthe Beyala : le discours féministe et la fiction* ». In : *Cahiers d'études africaines*, vol. 37, n° 145, 1997, p. 55, www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_145_1987

³¹³ De Rasse Marie, « Vêtement féminin et pudeur. L'exemple parisien, XIV^e-XV^e siècles », *Hypothèses*, vol. 13 n° 1, 2010, p. 119

³¹⁴ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Albin Michel, 1993, p. 72

*d'amour et de volupté mais lui rejetait mes initiatives. Il me jugeait, il me condamnait "Fais-pas-ci, fais-pas-ça"*³¹⁵ ». Le vêtement va devenir un territoire qui permettra à Maryam de faire ce qu'elle veut. L'épouse a voulu exister, mais elle n'a obtenu de son mari que mépris et rejet. Dorénavant, c'est Maryam qui décide d'exister. Au-delà de l'apparence qu'elle affiche, il existe toute une dimension thérapeutique qui intervient au travers du vêtement et permet à Maryam de libérer ses émotions et surtout de s'épanouir tant sur le plan du corps que sur le plan mental. Cette nouvelle démarche qu'entreprend Maryam dans son processus d'émancipation ne se fera pas sans défis : « *Des semaines suivantes, M'am n'a pas arrêté de sortir habillée comme une fille-de-rien-du tout*³¹⁶ ». Le jugement que porte son fils est en réalité un jugement social. Car, une femme qui s'habille comme Maryam dans cette société est très vite traitée de « pute », puisque : « [...] *c'est par le paraître que s'exprime et se définit la pudeur, en particulier la pudeur féminine*³¹⁷ ». Cependant, au-delà du texte, l'idée est de libérer le corps féminin des conventions sociales. Beyala continue de prolonger la pensée selon laquelle la femme doit prendre possession de son corps et vivre pour elle. Elle doit également reprendre le contrôle sur sa manière de s'habiller, puisque c'est aussi là l'un des lieux où se manifeste l'oppression masculine. Ce changement que vit Maryam part d'abord de l'intérieur. Elle grandit de plus en plus dans le courage et la confiance en elle. Autrefois, Maryam était une femme remplie de tristesse et de crainte. Toutefois, la métamorphose de son apparence présente dorénavant au lecteur le visage d'une femme joviale qui rit aux éclats. « *C'est vrai que depuis un certain temps, M'am est pleine de vie*³¹⁸ » raconte son fils. Au-delà de tout, Maryam découvre qu'elle peut plaire à un autre homme. « *On dirait que Mr Tichit va manger M'am des yeux. Elle a sa robe jaune qui colle à sa peau satin noir, ses jolis souliers jaunes et ses nattes qu'elle se fait sur ses longs cheveux.*³¹⁹ » Le regard de Mr Tichit vient revaloriser son corps de femme longtemps dévalorisé par l'époux. Cette admiration renforce encore plus l'assurance de Maryam. Dès lors, elle accède à une nouvelle dimension de liberté où elle se laisse aller à la séduction.

« M'am était vraiment d'humeur ambianceuse. À la voir, on aurait dit qu'elle avait des chatouilles dans le corps.

- Cela fait des années que j'ai pas dansé, elle (Maryam) a fait en rigolant.

- Profitez-en, ma chère, il (Mr Tichit) a répliqué.

³¹⁵ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Albin Michel, 1993, p. 151

³¹⁶ *Ibid.*, p. 187

³¹⁷ De Rasse, Marie. « Vêtement féminin et pudeur. L'exemple parisien, XIV^e-XV^e siècles », *Hypothèses*, vol. 13, no. 1, 2010, pp. 119-128

³¹⁸ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, *Op. cit.*, p. 72

³¹⁹ *Ibid.*, p. 72

Elle se trémoussait. Elle était vraiment très belle dans sa petite robe bleue et ses souliers bien assortis. On aurait cru une mangue bien mûre qui joue toute seule au ping-pong. Dans la salle, tout le monde avait les yeux braqués sur eux [...] Monsieur Tichit souriait avec plaisir. À un moment, la bretelle de la robe de M'am a glissé, on a presque vu les bouts de ses seins. Mais ça ne l'a pas gênée.³²⁰ »

Maryam se sent de plus en plus à l'aise d'habiter son corps. Malgré son statut de femme mariée et en présence de son mari, elle n'hésite pas à utiliser son charme féminin. Elle décide de s'amuser, de vivre, ce qui ne laisse pas Mr Tichit indifférent. Comme elle le dit : « *Cela fait des années que j'ai pas dansé* ». Cette phrase évoque la vie triste d'antan de Maryam séquestrée pour l'unique bien-être de l'homme. Dorénavant, elle est dans une autre dynamique, celle de profiter de la vie. La danse de Maryam, son insouciance, expriment la libération de son corps. Elle ne fait plus attention comme doit le faire une femme dans la culture patriarcale. Elle se laisse aller, plus rien ne l'arrête, aucune loi, aucun interdit : « *À un moment, la bretelle de la robe de M'am a glissé, on a presque vu les bouts de ses seins. Mais ça ne l'a pas gênée.* » Choqué par l'attitude audacieuse de sa femme, son mari décide de quitter la salle. En réalité, il vient de perdre une fois de plus le contrôle sur le corps de son épouse. Cette dernière, quant à elle, fait un pas de plus dans son processus d'émancipation.

Cette écriture du corps féminin qui s'impose par la séduction est également présente dans *Seul le diable le savait*. Par sa beauté et son pouvoir de séduction, Bertha fait trembler les hommes : « *Elle (Bertha) tourna le dos, fit trois pas en avant, mais au lieu de continuer son chemin, elle se figea dans une immobilité complète et regarda le Pygmée droit dans les yeux ; celui-ci s'étrangla, en avalant, puis toussa en se tenant la gorge*³²¹ ». Il faut dire que Beyala fait de la féminité une force qui écrase l'autorité et la force masculine. Dans cette nouvelle redéfinition de son identité, la femme est consciente de ses atouts. Autrement dit, elle ne vit plus dans une totale méconnaissance de sa féminité. Ainsi, la féminité dans ce contexte n'est plus enfermée dans une forme de fragilité et de faiblesse, au contraire, elle est source de pouvoir et de domination. Il s'agit par conséquent d'une écriture qui attire l'attention des femmes sur la puissance de leur corps. Tout se passe comme si Calixthe Beyala voulait retravailler l'expression féminine, sa manière de se tenir devant l'homme. Dans la tradition africaine patriarcale, le regard d'une femme, qu'elle soit enfant, adolescente, adulte, épouse ou mère, ne doit jamais défier celui d'un homme. Le respect oblige qu'une femme baisse les yeux lorsqu'elle s'adresse à un homme. Dans *Je vous souhaite la pluie* d'Élisabeth Tchoungui,

³²⁰ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, *Op. cit.*, p. 70

³²¹ *Ibid.*, p. 80

Ngazan respecte ce code lorsqu'elle s'adresse à son père : « *Conformément à l'usage, Ngazan ne soutint pas son regard, et baissa la tête en signe de respect.*³²² » En effet, c'est aussi dans ces regards craintifs et fuyants, ces voix tremblotantes que la domination masculine trouve des raisons de se perpétuer. Calixthe Beyala, quant à elle, rompt avec cette image de la femme qui doit se faire petite devant l'homme, même jusque dans ses gestes. En décrivant sa mère, Mégri déclare : « *Certes, étrange, elle l'était, cette grande Bantoue dont le regard ardent, résolu, n'admettait aucune contradiction [...] Dame maman tenait mes papas accrochés à ses reins.*³²³ » C'est dans sa posture, non pas seulement intérieure ou psychologique, mais physique qu'elle s'impose dans son espace.

Par ailleurs, l'image de la femme pudique est très vulgarisée dans les sociétés de domination masculine. La femme doit attendre sagement que l'homme vienne à elle. La jeune fille qui fait le premier pas vers l'homme est traitée de vulgaire et de dévergondée. Dans *Je vous souhaite la pluie*, Élisabeth Tchoungui s'intéresse à cette question. Dans son processus d'émancipation, son héroïne rencontre Alexandre son futur époux, il lui plaît, elle fait le premier pas. Malgré les obstacles causés par l'ami d'Alexandre pour empêcher Ngazan de se rapprocher de lui, cette dernière n'abandonne pas. « *Elle ne va pas se laisser abattre pas cette hyène d'Emmanuel. Elle a signé aujourd'hui sur le joli blanc*³²⁴ ». La détermination de Ngazan finit par rendre possible le dialogue entre elle et Alexandre. Cette représentation montre que la femme n'est plus dans l'optique d'attendre que la société lui impose sa vision des choses. Elle se laisse porter par ses propres désirs et bouleverse l'ordre établi. Les personnages féminins de ce second corpus en rapport avec l'écrivaine camerounaise en exil sont liés par le même courage, la même détermination. Que ce soit Maryam, Bertha, Madame, ou encore Ngazan, elles se caractérisent tout au long du récit par l'action. Quel que soit le prix à payer, elles décident de prendre en main leur destin. Ces femmes ne sont pas dans l'optique de quémander leur liberté, ou bien d'attendre que la société se décide à la leur octroyer. Par toutes sortes d'initiatives, elles arrachent leur liberté et obligent l'homme, la société à lâcher prise sur leur existence.

³²² Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, *Op. cit.* p. 100

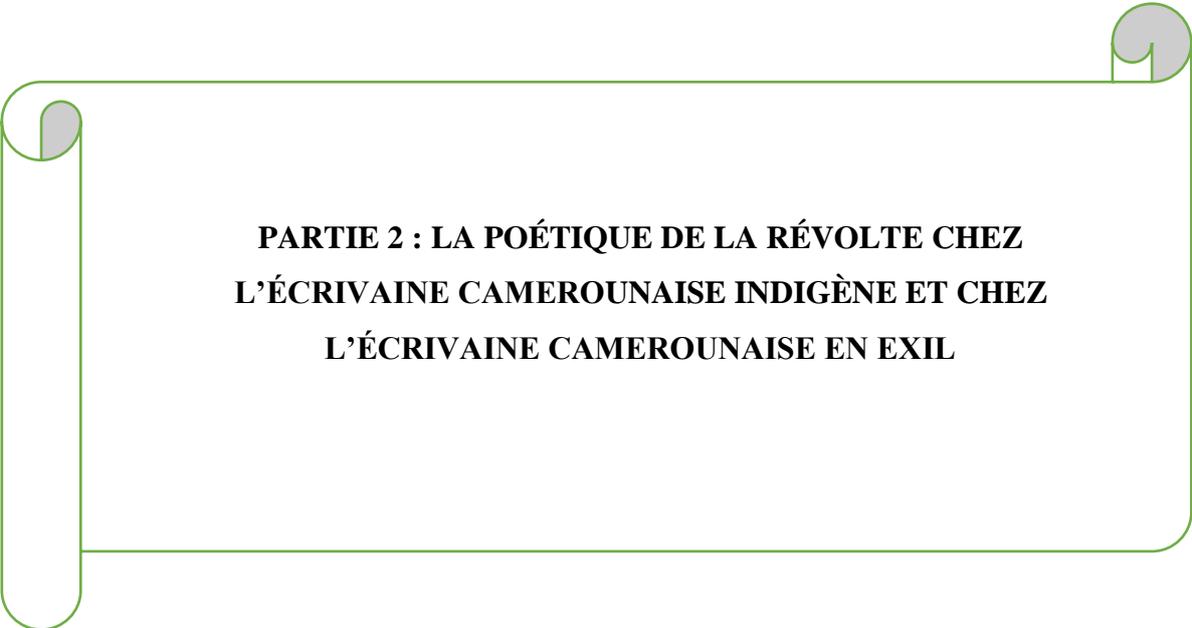
³²³ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, *Op. cit.*, p. 12

³²⁴ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, *Op. cit.* p. 61

Conclusion

Deux esthétiques caractérisent l'imaginaire des deux figures d'écrivaines qui portent la littérature féminine camerounaise. La première esthétique est celle de la dénonciation, portée par l'écrivaine camerounaise qui écrit à l'écart du territoire national. Elle consiste à dévoiler la condition féminine au Cameroun et par extension en Afrique subsaharienne. Le but est de dire la femme subsaharienne dans son intimité, sa misère afin de produire chez le lecteur une intention de révolte. Autrement dit, l'écriture est liée au social féminin, la maternité précoce, le viol, l'inceste, la sous-scolarisation de la jeune fille et bien d'autres thématiques qui caractérisent de manière générale la vie des femmes en Afrique. Du fait donc du territoire d'écriture qu'elles ont en partage, Were Were Linking, Delphine Zanga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollè et Djhamidi Bond développent, indépendamment de leur volonté, des similitudes en matière des thématiques d'écriture.

L'exil et son lot de rencontres, de connexions, d'ouvertures, de découvertes et de questionnements socio-identitaires génèrent une influence nouvelle sur la représentation des personnages féminins que font les autrices camerounaises en exil. C'est la raison pour laquelle avec cette seconde figure d'écrivaines camerounaises, on est dans une nouvelle esthétique, celle de la réinvention de soi. Que ce soit Calixthe Beyala, Léonora Miano, Élisabeth Tchoungui, de manière générale, leur plume ne s'inscrit pas dans la représentation des misères féminines, ces écrivaines donnent vie à de nouveaux portraits de femmes. Des femmes dynamiques, battantes, qui s'affirment et se battent pour conquérir leur liberté.



**PARTIE 2 : LA POÉTIQUE DE LA RÉVOLTE CHEZ
L'ÉCRIVAIN CAMEROUNAISE INDIGÈNE ET CHEZ
L'ÉCRIVAIN CAMEROUNAISE EN EXIL**

Introduction

« Toute création véritable, et cela est encore plus manifeste dans la création poétique, est un exil car elle est le lieu d'une vision unique, une quête de soi et des autres, un espace où s'élabore la langue d'écriture, langue où se meut la voix de chaque écrivain, son souffle, son rythme, sa respiration, son corps, son être³²⁵. »

La prise d'écriture par la femme est en soi un acte d'audace et de transgression. En touchant à l'écriture, elle s'inscrit dans une zone interdite et ose sortir du possible social féminin. D'ailleurs, comme l'affirme Béatrice Rangira Gallimore :

« Quand la femme écrit, elle force son entrée dans un locatif qui lui était préalablement interdit, elle s'élève à un rang supérieur et se place en dehors de la structure sociale qui lui était réservée. Par ce mouvement subversif, elle enfreint les règles préétablies par la tradition et la coutume et se marginalise inéluctablement. Pour la femme africaine, écrire c'est se placer volontairement en marge de la société. L'écriture féminine africaine est donc par essence une écriture marginale, une écriture qui s'effectue en dehors de l'univers muet et silencieux où les normes veulent la maintenir³²⁶. »

De ce fait, s'introduire dans la sphère littéraire pour la femme, dans un contexte réducteur pour son identité, n'est pas un luxe, mais une possibilité, voire une opportunité de se dire afin d'émerger du non-être. Ainsi, dès sa genèse, la plume féminine est une plume chargée de révolte. Que cette révolte soit subtile ou plus évidente chez certaines écrivaines, ce qu'il faut savoir c'est qu'elle est bel et bien présente au cœur même de la naissance de ces écritures dites féminines. Car dans un contexte où le silence pèse sur l'existence féminine, et où la place sociale de la femme est structurée à des fins bien définies, l'écrivaine, par sa témérité, vient essayer de mettre fin à cette aliénation millénaire en produisant un contre-discours. Un discours qui se lève en opposition au discours hégémonique patriarcal dans lequel la femme se trouve séquestrée. Pour l'écrivaine, le ou les personnages féminins deviennent les lieux de sa transgression. Car l'évolution des personnages se situe de manière directe ou indirecte dans une dimension iconoclaste du point de vue patriarcal. Le but est de subvertir les codes en transférant

³²⁵ Tahar Bekri, « Exils », in : Tahar Bekri, *Littératures de Tunisie et du Maghreb, suivi de Réflexions et propos sur la poésie et la littérature*, Paris, L'Harmattan, 1994, p 179.

³²⁶ Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 15

sur les personnages féminins ses aspirations, ses refus et ses colères... Dès lors, le corps féminin longtemps dominé devient, entre les mains de la femme écrivaine, un territoire de révolte, de revendication et d'opposition. Ce qui justifie les propos d'Elizabeth Grosz lorsqu'elle affirme que :

« Si les corps sont traversés et infiltrés par des savoirs, par des significations et par des pouvoirs, ils peuvent également, dans certaines circonstances, devenir le lieu de luttes et de résistances et faire eux-mêmes leurs inscriptions sur les pratiques sociales³²⁷. »

Toutefois, étant donné qu'au cœur de cette thèse se situent deux figures d'écrivaines camerounaises différentes par les territoires d'écriture, la démarche consistera toujours à mettre en parallèle leurs textes, afin de faire ressortir les spécificités qui se manifestent dans leur écriture d'une thématique donnée. Dès lors, la problématique qui intéresse dans cette seconde partie est celle de savoir comment se construit, d'un territoire à un autre, la révolte féminine portée par l'écrivaine camerounaise en exil et par celle du terroir. Autrement dit, quelles différences ressortent entre ces deux figures d'écrivaines camerounaises dans leur processus d'écriture de la révolte féminine ?

La réponse à ces problématiques sera structurée autour de deux parties, à savoir dans un premier temps, l'étude de la poétique de la révolte telle que traitée par l'écrivaine camerounaise non diasporique. Dans un second temps, l'on étudiera la poétique de la révolte telle que traitée par l'écrivaine camerounaise diasporique.

³²⁷ Elizabeth Grosz, « Le corps et les connaissances », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, 1992, p. 56

I. La poésie de la révolte chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance

1. L'écriture de la fracture

Dans la première partie de cette thèse consacrée à l'écrivaine camerounaise non diasporique, l'on a vu que l'existence féminine est peuplée de multiples souffrances. Autrement dit, cette étude a mis en exergue la diversité représentative des visages de la femme malheureuse, inférieure et muette... Au sein d'une instance de production féminine portée par l'écrivaine camerounaise non diasporique, l'unité patriarcale est maintenue opérationnelle dans la vie du personnage féminin. Cependant, ici s'impose un nouveau regard. Un regard qui consiste à dégager la présence d'une écriture de la fracture. Une écriture qui vient d'une certaine manière fragiliser ou bouleverser les fondements sur lesquels repose la société patriarcale. Il faut dire que ces écrivaines ne maintiennent pas leurs personnages féminins dans un état où, du début jusqu'à la fin narrative, ils subissent impassiblement la rigidité patriarcale. Le but est avant tout de jeter quelques idées transgressives. Car il arrive un moment où le lecteur peut voir s'illuminer chez ces personnages féminins la flamme du réveil. On assiste non seulement à une certaine métamorphose évolutive du personnage, mais aussi à une progression dans sa façon de penser, de parler et de réagir. Force est de constater que cette écriture de la fracture touche plusieurs niveaux dans la vie du personnage féminin.

1.1- La décolonisation mentale féminine dans *8clos*, *Vies de femmes* et *La mémoire amputée*

Les écritures féminines dans leur déploiement visent à apporter premièrement une réforme de la pensée chez le sujet féminin. Autrement dit, les femmes, éduquées dans la mentalité patriarcale, ne pourront accéder à leur émancipation que lorsqu'il y aura un renouveau et un changement de leur mentalité : une forme de décolonisation mentale. On n'est pas sans savoir que toute loi ou toute restriction agit premièrement sur le système de pensée d'un individu, d'un sexe ou même d'un groupe social. Pour posséder un individu, il faut d'abord coloniser son être intérieur, c'est-à-dire qu'il faut lui inculquer une manière spécifique de se voir et de se définir qui, sans ambiguïté, permettra de faire passer ses idéologies et asseoir sa domination. Ce processus de domination pour se concrétiser a néanmoins besoin de moyens influents pour empêcher l'individu d'aller au-delà des limites établies. Et, dans une société de domination masculine, la violence qu'elle soit d'ordre physique, émotionnel, verbal ou psychologique,

fonctionne comme ce moyen de domination. C'est dans ce sens qu'Anne-Charlotte Millepied écrit :

« Replacées dans le cadre des rapports de genre, les violences faites aux femmes sont analysées à la fois comme une conséquence des inégalités structurelles entre les sexes et comme un instrument permettant de les maintenir³²⁸. »

Néanmoins, le but n'est pas dans les propos qui vont suivre de contredire la pensée d'Anne-Charlotte Millepied puisqu'ils sont tout à fait justes. Mais l'on veut dépasser le concept de la violence pour introduire l'idée selon laquelle ce n'est pas cette dernière en soi qui maintient le corps féminin dans la captivité, mais plutôt la peur et la crainte qu'elle crée à l'intérieur du personnage féminin qui le tient prisonnier du système patriarcal. Car finalement, plus que la violence, la peur et la crainte fonctionnent comme des outils de contrôle qui agissent sur le personnage féminin et l'empêchent de s'émanciper. Pour la femme, le premier pas à faire si elle veut mettre fin aux violences faites envers son corps se trouve dans la capacité à dépasser ses peurs. Car, d'une certaine manière, la violence n'a de sens et ne persiste que parce que la peur la fait vivre. Il n'existe pas de révolte sans audace et sans affirmation de soi.

Les romancières de ce corpus éprouvent donc le besoin de libérer le personnage féminin des peurs qui le paralysent et le maintiennent captif du système patriarcal. Et pour y arriver, ces écrivaines camerounaises qui écrivent sur le lieu d'appartenance trouvent une première stratégie. Il s'agit de créer chez le personnage féminin un espace intérieur qui fonctionne non seulement comme un espace d'interrogation et de remise en question du fonctionnement social, mais surtout comme un espace où le personnage féminin peut lentement construire et penser sa révolte. Car une chose est certaine, la femme a été colonisée de l'intérieur comme de l'extérieur par la société patriarcale. D'ailleurs, comme l'affirme Colette Guillaumin : « [...] *on ne cesse de nous signifier que nous sommes appropriées. [...] la nature spécifique de l'oppression des femmes : l'appropriation*³²⁹ ». Alors, sous la plume des femmes écrivaines, une décolonisation s'impose : premièrement une décolonisation intérieure pour permettre au personnage féminin de renouveler sa manière de penser afin de croire à une possible liberté féminine.

D'entrée de jeu, lorsqu'on se tourne vers *8clos* de Djhamidi Bond, l'on remarque justement que tout commence par la pensée. En effet, elle apparaît d'abord comme un lieu de

³²⁸ Anne-Charlotte Millepied, « Le pouvoir des mots et des corps. L'autodéfense féministe, lieu de production de scripts sexuels alternatifs », *Itinéraires*, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3818> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3818>

³²⁹ Colette Guillaumin, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, 239 p. Réédition : Éditions IX^e, 2016, pp. 15-16

questionnements où l'héroïne djhamidienne commence à s'interroger sur sa condition de prisonnière. Elle veut comprendre la raison de sa séquestration. C'est d'ailleurs ce qu'elle affirme : « *Je voulais comprendre pourquoi c'est moi que l'on condamnait à me cacher du reste du monde. Pourquoi j'avais été retenue à me cacher du reste du monde. Pourquoi j'avais été retenue dans un trou perdu*³³⁰. » Le fait de se poser les questions montre déjà un éveil de conscience chez le personnage qui trouve anormale sa condition de vie. D'ailleurs, comme l'affirme Mohammed Hirchi : « *S'interroger est la première tentative de libération ; et c'est en s'interrogeant que l'homme parvient à esquisser la perspective de briser les murs de l'intolérance et de la différence*³³¹. » Alors, cette stratégie d'écriture qui met en exergue le questionnement permet à l'écrivaine de convoquer les lois patriarcales qui déterminent la mobilité de la femme dans la sphère sociale afin de les analyser. Dans la première partie de cette thèse en rapport avec l'écrivaine camerounaise non diasporique, l'on a vu que le personnage féminin reste le personnage de l'ici, et l'ailleurs reste le lot des hommes. Qu'est-ce qui légitime le fait que la femme devrait rester enfermée dans une maison, dans un territoire et, par extension, dans une catégorie de métier ? Telles sont les questions implicites que l'on peut dégager de la confusion ou de l'incompréhension qui apparaissent dans les propos du personnage. Force est de constater que cette poétique de la révolte porte en son sein une volonté de déconstruire les stéréotypes sexistes qui limitent la jeune fille en la confinant dans des espaces qui l'empêchent de se réaliser. À cet effet, Annie Leclerc déclare : « *Il ne faut pas faire la guerre à l'homme [...] Il faut simplement dégonfler ses valeurs*³³² [...] ». Et la suite de cette analyse montrera que c'est dans cette logique que s'inscrit la poétique de la révolte portée par l'écrivaine camerounaise non diasporique.

La pensée, loin de se présenter uniquement comme un lieu de remise en question, apparaît aussi chez cette héroïne comme un territoire de décolonisation intérieure où elle se replie pour imaginer sa vengeance. Rappelons ici que l'étude de la première partie a permis de constater la naïveté de l'héroïne anonyme djhamidienne qui se retrouve enceinte à la suite de son double abus sexuel par son grand frère et son ami Moctar. Il faut dire qu'au sortir de cette lourde épreuve, le personnage n'est pas resté le même. Il commence à être submergé par des idées de revanche :

³³⁰ Djhamidi Bond, *8clos*, Éditions Ifrikiya, 2016, pp. 43-44

³³¹ Mohammed Hirchi, *La réécriture de l'histoire dans la littérature francophone*, Peter Lang, 2017, p. 23

³³² Annie Leclerc, *Parole de femme*, Grasset, Paris, 1974, 200 p., rééd. coll. Babel, Actes Sud, Arles, 2001, p. 20

« Seule dans mon coin, je ruminais silencieuse quelque vengeance. Je l'imaginais sournoise, inhumaine, poignante et sanglante. Je la voulais sauvage, violente. Je cherchais soigneusement au fond de moi, tout au fond de moi, la pire des manières de leur faire comprendre à tous ce que je ressentais³³³. »

L'on voit déjà que dans cet espace intérieur l'héroïne s'autorise à penser différemment. Ainsi, il apparaît dans la progression de cette affirmation, la force d'un désir ardent de rompre le silence et de faire entendre la voix de sa souffrance à sa manière. C'est en quelque sorte le but que vise cette écriture de la décolonisation mentale féminine : être capable de faire évoluer les réflexions de la femme pour qu'elle puisse sortir de son mutisme. Plusieurs écrits féminins ont montré que la société patriarcale se nourrit et s'alimente grâce aux silences des femmes. Des silences qui se veulent résignation, soumission et acceptation des désirs masculins. L'on peut comprendre pourquoi dans *Ces voix qui m'assiègent*, Assia Djébar écrit :

« Écrire sera un commencement...
Écrire est une route à ouvrir...
Écrire est un long silence qui écoute...
Un silence de toute une vie³³⁴. »

Ainsi, lorsque l'on parle de l'esthétique de la révolte chez les écrivaines africaines comme chez toutes les écrivaines du monde, il s'agit de prime abord d'un acte d'écriture qui consiste pour la femme à prendre la parole afin de théoriser ses silences, ses violences dans le but de les rendre visibles. C'est dans cette même intention que Maïssa Bey, dès les premières pages de son roman intitulé *Cette fille-là* affirme :

« J'ai tout simplement envie de dire ma rage au monde... De lever le voile sur les silences des femmes et de la société dans laquelle le hasard m'a jetée sur les tabous, des principes si arriérés, si rigides parfois qu'ils n'engendrent que mensonges, fourberies, violences et malheurs³³⁵. »

Force est de constater que l'écriture est un lieu d'intersection et de connexion qui met non seulement en relation les écrivaines multiterritoriales, mais révèle aussi le caractère universel des raisons de prise d'écriture par la femme. Car parler de la condition et de la révolte féminine revient à traiter de questions universelles.

Par ailleurs, comme l'annonce le titre de cette partie, cet espace intérieur comme territoire de réflexion et de prise de conscience n'est pas non plus absent sous la plume de Delphine Zanga Tsogo. Tout comme l'héroïne d'jhamidienne, le lecteur commence à remarquer,

³³³ D'jhamidi Bond, *8clos*, Éditions Ifrikiya, 2016, p. 23

³³⁴ Assia Djébar, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Éd. Albin Michel, Paris, 1999, p. 17

³³⁵ Maïssa Bey, *Cette fille-là*, Édition de l'Aube, 2001, p. 11

dans le déroulement du récit, les prémices d'une révolution intérieure chez l'héroïne Dang. Monde d'absurdité, monde d'injustice, tels sont les nouveaux regards que pose Dang sur la société qui l'entoure. Victime de maternités précoces, Dang remarque qu'elle est la seule à devoir assumer cette responsabilité et surtout à subir le jugement social. Comme l'héroïne djhamidienne, Dang est aussi au début du roman plongée dans une naïveté qui l'expose au machiavélisme masculin et par la suite à une condamnation sociale. Ce n'est qu'à sa quatrième maternité que le lecteur peut voir Dang prendre du recul par rapport à ce silence social relatif aux actions de l'homme. Autrement dit, le personnage commence à manifester une incompréhension face à cette structure sociale incohérente. C'est ainsi qu'il s'interroge : « *Il faut donc que ce soit toujours seule la femme qui en porte la responsabilité*³³⁶ ? » Cette question traduit l'éveil de la conscience qui se produit chez le personnage Dang et exprime aussi l'absurdité de l'idéologie patriarcale qui semble justifier les attitudes déviantes de l'homme et cristallise toute son attention sur la femme. Pourtant, « *Un enfant est après tout l'œuvre de deux personnes*³³⁷ ! » continue-t-elle. De ce fait, ces réflexions menées par Dang montrent qu'elle semble peu à peu sortir de sa zone d'obscurité en faisant preuve de plus de lucidité dans la lecture qu'elle fait de la société. Car le regard que Dang pose sur la société n'est plus celui de l'ignorance ou de l'inconscience, il s'agit d'un regard neuf : un regard d'analyse et surtout de remise en question qui va par la suite déterminer les actions du personnage. Nous verrons dans les prochaines rubriques, qu'à partir de cet instant de réflexion, l'héroïne ne se laissera plus duper. D'ailleurs, au travers de sa douloureuse trajectoire, elle déclare : « *Je trouvais que les femmes étaient trop bêtes pour croire aux paroles mielleuses des hommes*³³⁸. » Force est de constater, au travers de cette affirmation, que la prise de conscience du personnage prend de plus en plus d'ampleur. Toutefois, hormis ce réveil qui capte l'attention, ce constat qu'elle émet semble aussi être révélateur de plusieurs autres éléments non moins pertinents dans cette analyse. Car l'auteure, au travers de cette construction phrastique, semble non seulement dénoncer l'hypocrisie de l'homme, mais aussi la naïveté de la jeune fille qui vit dans un contexte où le sexe masculin apparaît finalement pour elle comme une source de danger et de destruction. Et ce danger est encore plus cruel dans les pays du tiers monde où sévit un degré de pauvreté assez important qui fait qu'une jeune fille qui se retrouve dans une condition de mère monoparentale ne bénéficie d'aucune aide sociale. De ce fait, portant sur ses épaules toute la responsabilité de faire vivre son enfant, elle se retrouve dès son jeune âge à faire des sous-

³³⁶ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Yaoundé, Éditions Clé, 1983

³³⁷ *Op. cit.*

³³⁸ *Op. cit.*

métiers au lieu d'être scolarisée. Et comme l'affirme Djaïli Amal : « *Plus une jeune fille arrête les études tôt, moins elle a la possibilité de s'épanouir et d'être autonome dans la vie*³³⁹. » Ce qui est tout à fait logique, puisque la sous-scolarisation de la jeune fille ouvre la porte aux mariages précoces qui eux aussi engendrent la dépendance financière de la femme à son mari. C'est donc de cette manière que prolifère la condition malheureuse féminine.

Bien que le texte de Delphine Zanga Tsogo se situe dans les années quatre-vingt, les thématiques qu'elle aborde restent d'actualité en Afrique. Mais l'intérêt de ces écritures féminines réside dans le fait qu'au-delà de la dénonciation et de la victimisation à juste titre du personnage comme on a pu le voir dans la première partie, il y a aussi un désir de faire évoluer le personnage féminin. Et c'est dans cette seconde dynamique que l'on situe toute la pertinence de la poétique de la révolte de ces écrivaines camerounaises du terroir. Car le but est avant tout de faire sortir le personnage de la passivité et d'un état de victime. Pour cela, il faut justement cette prise de conscience qui va pousser le personnage à entamer une lutte pour conquérir sa liberté. Toujours dans cette optique de réflexion intérieure, Delphine Zanga Tsogo n'empêche pas son héroïne d'exprimer ses regrets :

« Comment étais-je tombée si bas, moi qui nourrissais quelques espoirs lorsque j'étais élève ? Moi qui comptais vivre par d'autres moyens que la vente du bois de chauffage ? J'avais parfois le sentiment d'avoir perdu toute l'instruction acquise à l'école à force de vivre au village, loin des livres et de toute possibilité de contact avec eux³⁴⁰. »

Il s'agit d'une démarche qui consiste toujours pour l'écrivaine à nourrir cette thématique de l'éveil de la conscience chez son héroïne. Dans ce territoire de questionnements, Dang prend conscience de son état et de tout ce qu'elle a perdu à cause de la maternité précoce. Cette écriture loin de la culpabiliser participe aussi à ce processus de décolonisation intérieure. Car le fait pour Dang de se poser ces questions en rapport avec sa personne lui permet de comprendre sa part de responsabilité dans les déboires de sa vie. En définitive, il y a une double critique qui ressort de l'écriture de Delphine Zanga Tsogo. Dans un premier temps, une critique sociale et, dans un second temps, une critique individuelle qui vise à interroger la conscience féminine de manière plus personnelle. Au travers de cette seconde critique, l'auteure semble dire que dans toute révolte il faut toujours accorder une place à l'auto-évaluation. Cependant, si telles sont les différentes représentations de cette écriture de la décolonisation mentale féminine chez

³³⁹ Djaïli Amal, « Mariage forcé, polygamie : le combat d'une femme africaine » – 28 Minutes – ARTE, septembre 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=qYAVm5tEstw>

³⁴⁰ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Romans d'Afrique, (French Edition). Coédition NENA/Éditions Clé, 1985

Djhamidi Bond et chez Delphine Zanga Tsogo, qu'en est-il exactement dans *La mémoire amputée* de Were Were Liking ?

De toutes les histoires tragiques des héroïnes de ce premier corpus relatif à l'écrivaine camerounaise non diasporique, celle de la jeune Halla se distingue par son côté pluriel. En d'autres termes, de multiples souffrances peuplent l'existence de la jeune fille. En plus d'avoir été victime d'inceste, elle a aussi été victime de viol, de violence physique, de maltraitance et de bien d'autres formes de souffrance... Toutefois, dans l'étude présente, il n'est plus question d'accorder un intérêt à cette condition malheureuse féminine, mais de représenter ces lieux où pétillent la colère et la révolte de la jeune fille, car tout comme les autres héroïnes de ce corpus, vient ce moment inévitable où se produit l'éveil de la conscience. D'ailleurs, la plume des écrivaines femmes de manière générale ne chemine-t-elle pas vers ce lieu de révolte, ce lieu où se produit l'éveil de la conscience et où le personnage féminin apprend à se battre pour se réapproprier son existence ? Comme nous l'avons dit dans l'introduction de cette partie, dans les écrits de femmes, les personnages féminins deviennent les lieux d'expression de la révolte des écrivaines. À cet effet, l'écriture féminine écrira Midiohouan « [...] affirme donc la présence de la femme dans la littérature en tant qu'auteur, mais aussi en tant qu'héroïne [...] qui voit, vit et dit la condition déplorable de la femme en Afrique comme jamais aucun homme ne peut la voir, la vivre, la dire³⁴¹ ». Et au-delà de voir, vivre et dire, cet héroïsme féminin fait retentir ses différentes oppositions au travers d'une écriture de la transgression qui passe par le déploiement du corps et toutes ses oppositions.

En ce qui concerne *La mémoire amputée*, l'on commencera par dire que Halla est une enfant qui se distingue des autres par son esprit d'ouverture. Dès l'âge de neuf ans, cet espace intérieur de questionnements est largement ouvert chez la petite héroïne de Were Were Liking. En effet, le sexisme très ancré dans les mentalités pousse Halla à désirer être un garçon : « *Quand donc vais-je devenir un garçon*³⁴² ? » interroge-t-elle. En ce qui concerne cette écriture transgenre, Raymond Ateba affirmera que : « *Effacer le féminin pour se fondre dans le masculin : telle est l'impasse dans laquelle s'inscrivent certaines figures féminines*³⁴³ [...] ». Il faut dire que derrière ce désir de masculinisation se cache une indignation contre la malheureuse

³⁴¹ Midiohouan, Guy Ossito. « L'Apport des femmes à la littérature négro-africaine d'expression française. » Revue d'Études Africaines 3, 2000, 255-9

³⁴² Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI), 2004, p. 37

³⁴³ Raymond Mbassi Ateba, « La plume androgyne d'Angeline Solange Bonono, Du féminin à la masculinisation de l'écriture », Free International University of Moldova (Institut de Recherches interculturelles), N°V132036, 2009, p. 11

condition féminine. Car le désir de Halla d'incarner le corps du premier sexe³⁴⁴ vient de la réalité patriarcale qui érige ce corps comme étant celui de tous les privilégiés. Et c'est seulement à l'âge de neuf ans que la petite Halla fait cette découverte qui commence à créer en elle un sentiment de colère contre ce système social qui selon elle est bancal. Toutefois, il s'agit d'une indignation qui ne déborde pas le cadre intérieur de la petite enfant. Cependant, dans son évolution, des questionnements et des pourquoi ne cessent de resurgir : « *Mais dis-moi, les femmes peuvent-elles aussi s'envoler, est-ce permis*³⁴⁵ ? » « *Pourquoi les femmes doivent-elles toujours s'entredéchirer à cause des hommes*³⁴⁶ ? » Ces questions naissent non seulement de l'inégalité que la jeune fille observe dans les rapports entre les hommes et les femmes, mais aussi de la manière dont sont éduquées les jeunes filles. Car dans son territoire, la valeur d'une femme est rattachée à un homme. Ce qui justifie ce déchirement présent entre les femmes pour avoir le cœur d'un homme.

En outre, à l'occasion d'un châtement affreux infligé en public à une jeune fille pour motif d'inceste avec son cousin, Halla remarque que, lors de la punition, le garçon est complètement mis à l'abri. C'est ainsi que surgissent d'autres questionnements : « *Et où donc est le frère qui a commis cet acte avec elle ? Ne viendra-t-il pas partager cette honte ? Ou bien, les hommes en sont-ils dispensés*³⁴⁷ ? » Des questionnements qui mettent non seulement en exergue le sentiment d'injustice que ressent la jeune fille, mais amplifient encore ce rapport déséquilibré socialement établi entre l'homme et la femme. Ces questionnements, ou devrions-nous plutôt dire ces petits éveils de conscience, ne sont que les balbutiements d'une révolte qui se prépare à naître dans la vie du personnage. Il faut dire que toutes ces interrogations prédisposent déjà Halla à la matérialisation de sa révolte contre les événements qui vont arriver dans sa vie.

1.2- La folie comme territoire de transgression dans *Sous la cendre le feu*

La trajectoire transgressive de l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollé diffère complètement de celles des héroïnes précédentes, car elle apporte une thématique nouvelle, à savoir la folie comme espace de révolte. Pour situer le contexte de l'analyse, il est bon de rappeler que Mina a reçu une éducation drastique qui attend d'elle qu'elle soit une jeune fille, une épouse et une mère parfaites : « [...] être la femme idéale, c'est-à-dire soumise à son mari, bonne mère et

³⁴⁴ Antonyme de l'ouvrage intitulé *Le deuxième sexe* de Simone de Beauvoir qui désigne la femme

³⁴⁵ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI), 2004, p. 41

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 119

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 125

*bonne ménagère, à la résistance physique et morale inébranlable*³⁴⁸. » Bien qu'étant intérieurement inconfortable dans cette éducation conventionnelle, Mina n'a jamais osé se dresser contre l'autorité parentale et sociale : « [...] *le poids de mon entourage familial a pesé plus lourd que les idées apportées par les livres et venues, somme toute, d'un monde pour nous lointain et inconnu*³⁴⁹. » Ainsi, séquestrée dans ce système social, Mina essaie de se conformer à ses codes. D'ailleurs impuissante face à ces lois rigides, l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollé affirme qu'elle : « [...] *avait adopté une attitude de personne résignée à subir son sort*³⁵⁰ ». En revanche, malgré cette bonne volonté d'obéissance dont fait preuve Mina, il y a une autre partie d'elle, sournoise et cachée, qui ne veut pas se soumettre, d'où le dévoilement de l'écriture d'une double personnalité du personnage qui ressort dans le texte d'Évelyne Mpoudi Ngollé. Premièrement il y a le côté de la femme soumise qui s'attèle à se conformer aux exigences sociales. Deuxièmement, il y a une autre partie d'elle, totalement à l'opposé de la première ; il s'agit de la récalcitrante, la femme qui aspire à la liberté. Habitée donc par ces deux personnalités qui se font la guerre, Mina se doit de museler la seconde, qu'elle se taise et obéisse tout simplement. Toutefois, il est bon de préciser que Mina ne connaît pas réellement cette seconde partie d'elle, elle n'arrive pas à la nommer. De ce fait, pour essayer de la définir ou de l'identifier, on peut l'écouter la décrire dans ces phrases : « [...] *je sentais qu'elle était là, tapie dans un coin, attendant l'occasion de m'envahir tout entière [...] Je n'osais pas fermer les yeux, de peur que la bête qui habitait en moi ne surgisse dans toute sa grandeur*³⁵¹. » Tantôt c'est l'expression « *cette peur*³⁵² » qu'elle utilise pour la désigner, tantôt elle affirme qu'au fond d'elle il subsistait : « [...] *quelque chose [...] attendant la moindre occasion pour se réveiller*³⁵³ ». Ainsi, tout au long du récit, Mina est pourchassée par cette chose dont l'impact a des répercussions sur son corps : « *des crampes à l'estomac*³⁵⁴ », « *de fortes crampes dans le ventre*³⁵⁵ ».

Par ailleurs, comme évoquée plus haut, cette chose ou cette bête comme Mina la désigne n'est rien d'autre que son désir refoulé de rébellion. Mais un désir de rébellion qu'elle n'arrive pas à assumer à cause de la crainte sociale qui la tient captive. Finalement, cette accumulation de peur et cette constante lutte intérieure vont surpasser sa capacité de maîtrise de soi et

³⁴⁸ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, L'Harmattan/Collection encres noires, 1993, p. 8

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 8

³⁵⁰ *Idem*

³⁵¹ *Ibid.*, p. 76

³⁵² *Idem*

³⁵³ *Ibid.*, p. 88

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 76

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 88

engendrer une sorte d'éclatement intérieur qui va propulser Mina dans un autre territoire, celui de la folie. Ainsi, le passage par la folie entraîne un éveil de conscience chez Mina qui se rend compte, lorsqu'elle se trouve dans son état normal, de la misère dans laquelle elle évolue. Elle décide donc à partir de cet instant de rechercher la voie de la guérison. Contrairement aux héroïnes précédentes, le passage par la folie est indispensable pour emmener Mina dans ce territoire de décolonisation intérieure ou mentale. Dès lors, elle peut affirmer :

« Je dois guérir pour élever mes enfants, pour vivre enfin comme un individu à part entière, et plus comme l'ombre de mon mari [...] Je vais donc tout révéler, tout ce que je n'ai jamais dit à personne, tout ce que j'ai enduré dans le silence et l'angoisse de mon être depuis tant d'années. Parviendrai-je enfin à parler de ces choses dont je doute moi-même qu'elles aient été réellement faites par Djibril ? Je m'y efforcerai dussé-je faire violence à mes propres principes³⁵⁶. »

Ces réflexions qui partent de l'intérieur du personnage démontrent que la folie a cette capacité de le prédisposer intérieurement à prendre la parole afin d'exprimer sa révolte. Par conséquent, la folie, loin d'être fatale pour Mina, la conduira au contraire vers de nouveaux horizons qui vont influencer sa perception des choses. Autrement dit, la folie crée un nouvel espace intérieur chez Mina, qui se caractérise par un nouveau dialogue. Car l'on voit très bien dans l'extrait de texte précédent que le système de pensée de Mina n'est plus le même. Elle n'est plus dans l'optique de subir sa vie d'épouse. Il n'est plus question pour elle de refouler ses angoisses, de faire taire ses souffrances et de lutter avec ses peurs. Mais il est question dorénavant pour elle de faire preuve de dynamisme en trouvant une autre alternative, celle de prendre dans cet espace intérieur de réflexion une décision radicale pour sortir de son mutisme.

Bien que la folie intervienne dans le processus de révolte de l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollé, l'on note tout de même que cette écriture première de la décolonisation intérieure féminine reste une thématique qui met en connexion les héroïnes de ce corpus. Ce territoire intérieur, inconnu, secret que personne ne peut voir ni contrôler reste finalement le lieu collectif ou prennent forme leurs différentes révoltes.

³⁵⁶ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, Op. cit. pp. 11-12

2. La révolte à travers le corps

« Prise, réappropriation ou restitution de la parole ? Longtemps les Négresses se sont tues. N'est-il pas temps qu'elles redécouvrent leur voix, qu'elles prennent ou reprennent la parole, ne serait-ce que pour dire qu'elles existent [...] Les femmes ont à se réapproprier la parole, la vraie. Cela ne se fera pas sans mal, car les privilégiés qui en font usage, les mâles, tiennent à la garder.³⁵⁷ »

L'une des ambitions de l'écrivaine est de faire mouvoir le corps féminin au sein d'un système opprimant pour la gent féminine. Corps discipliné, corps soumis, corps otage, il faut le mettre en action, il faut qu'il réagisse pour se libérer, se réinventer et exister d'une nouvelle manière. À cet effet, Hanna Ayadi affirme que : « *D'un point de vue littéraire, la place de ce corps qu'il faut cacher, enfermer, et molester dans la réalité, trouve sa place dans l'espace fictionnel et se déploie avec toute la violence d'une liberté arrachée par ces femmes*³⁵⁸. » Ainsi, axée premièrement sur la décolonisation intérieure, la poétique de la révolte féminine suit une logique qui évolue vers la mise en mouvement du corps féminin. Écriture subversive, l'esthétique de la révolte féminine vise avant tout à créer un corps féminin rebelle qui s'oppose au corps féminin docile tel que modelé par la société patriarcale. D'ailleurs en parlant de l'écriture de femme, Christine Detrez écrit qu'elle « [...] *redonne la parole à ces corps apparemment muets, passifs et victimes, en révélant le déploiement de leurs résistances symboliques et quotidiennes*³⁵⁹ ». Ce qui amplifie encore cette production fragmentaire ou fracturée qui caractérise cette guérilla littéraire portée par la femme écrivaine. Car si dans la première partie de cette thèse consacrée à l'écrivaine camerounaise non diasporique, le corps féminin apparaît corps objet, soumis au mutisme, aux abus, et à l'isolement social, dans cette seconde partie, il apparaîtra corps sujet qui de différentes manières essaiera de poser des actions

³⁵⁷ Awa Thiam, *La parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978, pp. 17-18

³⁵⁸ Hanna Ayadi, « L'écriture, un acte transgressif ? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane », SELF XX-XXI, *Écriture féminine aux XX^e et XXI^e siècles, entre stéréotype et concept*, URL : <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/écriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siècles-entre-stereotype-et-concept/corps-feminins-corps-politiques-2>, p. 6

³⁵⁹ Christine Detrez, « À corps et à cris : résistances corporelles chez les écrivaines maghrébines », in Faouzia Bendjelid, Mohamed Daoud et Christine Detrez, dir, *Écriture féminine : réception, discours et représentations*, Oran, Centre National de Recherche en Anthropologie Sociale et Culturelle, 2010, pp. 69-79, ici p. 69

pour arracher sa liberté. Dès lors, la question qui se pose est celle de savoir comment ce corps féminin est mis en mouvement dans ce premier corpus.

2.1- De corps féminin martyrisé à corps féminin bourreau chez Djhamidi Bond

Le corps de l'héroïne djhamidienne est le prototype même d'un corps féminin en pleine émancipation. Lorsque le lecteur entre en contact pour la première fois avec cette héroïne, il voit de prime abord en son corps, un corps rejeté : « *Je n'ai jamais voulu accoucher d'une fille*³⁶⁰ », déclare la mère de l'héroïne. Lorsque l'héroïne parle d'elle-même, l'on peut voir une jeune fille qui a un rapport de rejet vis-à-vis de son corps : « *Je me détestais, je me haïssais*³⁶¹ ». Ensuite le lecteur voit aussi un corps constamment craintif « *Je pris peur en croisant son regard*³⁶² », « *Je m'exécutais tremblante et m'assis au bord du lit*³⁶³ ». Un corps otage : « *Je devais me cacher aux yeux du monde*³⁶⁴ [...] ». Un corps soumis et silencieux : « *Alors silencieuse, j'entrais dans cette voiture*³⁶⁵ [...] ». Toutefois, la poétique de la révolte féminine s'exprime et se manifeste au travers justement de ce corps muet et otage qui commence à se mouvoir en adoptant un certain nombre d'attitudes incompatibles avec la norme sociale. Ainsi, après sa prise de conscience intérieure, l'héroïne djhamidienne commence à se construire une parole et une attitude qui rendent compte de la différence dans laquelle elle veut s'inscrire.

Le corps bourreau en pleine éclosion est de prime abord le premier lieu de renaissance où le lecteur rencontre l'héroïne dans une nouvelle posture. Si dans la première partie de cette étude, on trouve un corps féminin martyrisé, dans ce deuxième pan d'étude, on constate l'évolution du corps féminin martyrisé qui progressivement se métamorphose en corps bourreau. Ce qui dès lors donne naissance à la problématique de la violence sublimée comme expression de la liberté chez Djhamidi Bond. Mais la question qui se pose est celle de savoir comment s'effectue le passage de ce corps martyrisé à un corps bourreau.

Il faut dire que, face à son destin solitaire, l'héroïne djhamidienne est consciente qu'au milieu des figures féminines qui l'entourent toutes enrôlées dans le système patriarcal, il lui revient personnellement de se faire justice. Dès son retour dans la maison familiale, le lecteur commence à remarquer que la petite fille calme, apeurée et soumise semble peu à peu s'effacer pour laisser place à une jeune fille en furie décidée à assouvir sa vengeance. Ainsi, cette soif de

³⁶⁰ Djhamidi Bond, *8clos*, p. 20

³⁶¹ *Ibid.*, p. 21

³⁶² *Ibid.*, p. 12

³⁶³ *Idem.*

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 21

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 24

vengeance pousse l'héroïne à trouver une astuce pour la concrétiser. Cette astuce par excellence qui s'offre à elle est la ruse. C'est donc avec machiavélisme que l'héroïne par tous les moyens va essayer d'attirer son frère dans sa chambre : « *Je le manipulais pour qu'il cède à mon caprice*³⁶⁶ [...] », raconte-t-elle. Cet énoncé en lui-même témoigne non seulement de l'évolution psychologique et émotionnelle du personnage, mais aussi de la métamorphose de son corps. Car ce corps, loin d'apparaître vulnérable, naïf et craintif, apparaît ici corps aguicheur qui veut attirer sa proie. L'on est en somme en plein dans une écriture de la fracture qui témoigne d'une rupture par rapport à l'habitus féminin quotidien. Car on n'est pas ici dans la normalité. Normalité qui suppose d'être une femme vulnérable et discrète. Pour poursuivre cette analyse, l'on constate que le charme que la jeune fille dégage réussit à incliner le cœur de son frère qui cède à son caprice. À ce niveau, laissons le texte parler de lui-même :

« D'un tour de clic dans la serrure, la porte s'ouvrit, il la laissa glisser puis, pénétra dans la pièce [...] Saïd se rapprocha de moi après avoir déposé son livre sur ma coiffeuse. D'un bond, il se jeta sur mon lit derrière moi et, en une fraction de seconde, je sentis sa main sous mon chemisier. Le contact de sa paume sur ma peau me rendit nerveuse. Je me crispai. Sa voix encourageante me susurrant des douceurs ignobles que jamais encore je n'avais entendues. Sa main passa sur ma poitrine et je fermai les yeux, dégoûtée [...] Le gros porc avait dû penser que j'étais encore une petite fille naïve et timide. Lui qui, déjà nu comme un ver, continuait à me tripoter. Je le laissai faire, malgré moi, jusqu'au moment où, du dessous de mon oreiller, je sortis le couteau à pain que j'avais pris dans le lave-vaisselle. Je lui plantai cette lame dentée dans son membre dur qui avait essayé de me pénétrer. Saïd bondit de mon lit en lâchant un cri assourdissant. Il se rua à toute vitesse hors de ma chambre, laissant derrière lui un filet de sang à chaque pas. Je crus qu'il allait mourir, tellement il saignait. Intérieurement, je souhaitais que ce soit pour lui la fin et tant pis si la récompense c'était l'enfer : on y brûlerait ensemble [...] debout au milieu de ma chambre, je le voyais se vider de son sang et cela me réjouissait. Je ne pouvais réprimer ce sourire de mon visage³⁶⁷. »

Cette représentation de la violence n'est rien d'autre que l'expression ultime de la révolte du personnage. Car l'on peut très bien voir à la fin de l'extrait la satisfaction qui auréole le visage de la jeune fille. Il s'agit d'une violence chargée non seulement de toutes ses souffrances accumulées, mais aussi de son intention de révolution. L'on comprend pourquoi Joseph Conrad affirme que : « *L'extrémité de la douleur même peut finalement s'exprimer par la violence*³⁶⁸ [...] ». Et dans cette poétique féminine de révolte, il s'agit d'une violence libératrice qui plonge l'héroïne dans un territoire nouveau, plus précisément celui de la

³⁶⁶ Djhamidi Bond, *8clos*, p. 45

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 47

³⁶⁸ Joseph Conrad, *Au cœur des ténèbres*, Paris, Gallimard, 1925, p. 112

renaissance. C'est d'ailleurs dans ce sillage que l'héroïne déclare toute joyeuse : « *Mais ce soir je me sentais portée par un vent nouveau, un vent nouveau*³⁶⁹ [...] » Et on verra dans les lignes suivantes comment cette violence permet au personnage de renaître, et modifie aussi le rapport qu'il entretient avec son frère.

En outre, René Girard utilise l'expression « *violence fondatrice* » lorsqu'il affirme que : « *La violence fondatrice constitue réellement l'origine de tout ce que les hommes ont de plus précieux et tiennent le plus à préserver*³⁷⁰ ». Au-delà de vouloir se faire justice, ce précieux trésor que recherche l'héroïne est la liberté. Et le but n'est pas seulement de la conquérir, mais plus encore de la préserver. Ce qui justifie la force de l'acte que l'héroïne choisit de poser. Il s'agit en effet d'une action aux répercussions irréversibles. Car la déchirure fut telle que : « *Le médecin était obligé de prendre une décision radicale [...] ton frère n'est plus un homme*³⁷¹ ! » confie l'homme de ménage à l'héroïne. Plus loin, il utilise le mot « mort » lorsqu'il déclare : « *Il est définitivement condamné, murmura-t-il. Il est mort ! Oui, c'est cela : il est mort*³⁷². » Il ne s'agit pas de la mort physique qui est évoquée ici, mais de la perte de son organe sexuel. Force est de constater au travers de toutes ces affirmations que la masculinité, la puissance, l'efficacité d'un homme et même son identité se définissent par son sexe ou devrions-nous plutôt dire sa virilité. Par conséquent, au-delà de la représentation textuelle, il y a toute une dimension symbolique qui entoure l'émasculatation de Saïd puisque dans la société patriarcale, le pouvoir de l'homme se trouve dans son sexe. C'est à partir de cet organe que se structurent les rapports de supériorité et d'infériorité qui régissent les relations hommes/femmes dans le système patriarcal. D'ailleurs, comme l'affirme Simone de Beauvoir :

« La femme a des ovaires, un utérus ; voilà des conditions singulières qui l'enferment dans sa subjectivité ; on dit volontiers qu'elle pense avec ses glandes. L'homme [...] saisit son corps comme une relation directe et normale avec le monde qu'il croit appréhender dans son objectivité, tandis qu'il considère le corps de la femme comme alourdi par tout ce qui le spécifie : un obstacle, une prison³⁷³. »

Ce qui fait de ce corps féminin un corps non seulement dominable et domptable par l'homme, mais aussi un corps qui ne peut exister sans l'homme. C'est d'ailleurs ce que M. Benda affirme : « *L'homme se pense sans la femme. Elle ne se pense pas sans l'homme*³⁷⁴. »

³⁶⁹ Djamidi Bond, *8clos*, p. 50

³⁷⁰ René Girard, *La Violence et le sacré* (Paris : Grasset, 1972), p. 141

³⁷¹ Djamidi Bond, *8clos*, p. 88

³⁷² *Ibid.*, p. 88

³⁷³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, p. 20

³⁷⁴ M. Benda, *Le rapport d'Uriel*, Filippos D. Drakontaeidis, 1992, p. 10

Ainsi, focaliser la revanche de son personnage sur le sexe de l'homme est une manière pour l'écrivaine de remonter à l'origine du mal pour le détruire. Au-delà de la représentation textuelle, il convient de préciser que le mal n'est pas l'organe sexuel en lui-même, mais ce sont plutôt les idéologies, les identités sociale, culturelle et même religieuse construites autour de cet organe pour le rendre suprême. Ainsi, cette écriture de l'émasculatation dégage plusieurs symboliques, à savoir surtout celle de la déchéance masculine, la perte de pouvoir, ou la notion de fin du règne de l'homme. Il ne s'agit pas en effet de la déchéance de l'homme dans son essence humaine, mais plutôt de la déchéance de l'homme patriarcal : cet homme créé pour dominer, assujettir et esclavagiser le sexe féminin. On peut encore citer Simone de Beauvoir qui dans ses analyses remarque que la femme :

« [...] n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle "le sexe", voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument. Elle se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre³⁷⁵. »

C'est donc parce qu'elle est considérée comme « *le sexe* » que l'homme semble considérer son corps comme le sexe à satisfaire ses pulsions sexuelles. Des idéologies qui peuvent expliquer l'existence des viols ou de l'inceste. Ainsi, par cet acte de violence, l'héroïne se réapproprie premièrement son identité en tant qu'être humain et non en tant que sexe. Par ailleurs, cet acte de violence donne aussi à l'héroïne la capacité de s'affirmer. Car cette violence la fait entrer dans un nouveau territoire : un territoire de domination qui lui donne plus d'autorité et dépouille son frère de toute la puissance et l'ascendant qu'il avait sur elle. Autrement dit, cet acte de violence octroie à l'héroïne le pouvoir de dominer son frère. On peut voir la manifestation de cette nouvelle naissance lorsque l'héroïne veut confier une mission à son frère. Ce dernier croyant encore détenir le pouvoir affirme :

- « - Quoi que tu envisages, tu n'as pas le droit, murmura-t-il.
- J'ai tous les droits dans cette maison, lui dis-je en gonflant la poitrine. C'est toi qui me les as octroyés.
- Tu es libre de croire ce que tu veux, malicieuse, mais je ne suis pas obligé de faire ce que tu demanderas. D'ailleurs, je dis non !
- Souhaiterais-tu que je monte dans ta chambre terminer ce que j'ai commencé ? Lui susurrai-je à l'oreille.
- Vas-tu te taire devant Siddik ! Sonna-t-il hâtivement.

³⁷⁵ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Op. cit. p. 20

- Vu ta réaction, je parie que non ! Et c'est justement pour cette raison que tu feras sans rechigner ce que je te dirai de faire...

- Tu rêves, petite sœur ! Coupa-t-il.

- Toi, tu ne me coupes pas la parole quand je te parle ! Et ça ne te rend que plus faible de t'obstiner alors que tu ne gagneras pas. Voilà ce que j'attends de toi : demain tu feras une course pour moi, contre vents et marées. Et, pour te motiver, garde en mémoire que dans cette maison, je suis pour toi... les vents et les marées ! Tu feras ce que je te dirai. C'est un ordre. Saïd resta muet de stupeur. Il n'osa pas avancer un mot de plus. Il me dévisagea longuement. Les lèvres tremblantes, les yeux brillants de colère, il dit : « Et que désire Sa Majesté ? Murmura-t-il, honteux³⁷⁶. »

La lecture de ce passage met le lecteur face à un nouveau personnage féminin qui se différencie complètement du premier visage de l'héroïne, tel que connu jusqu'ici. La fermeté dans ses paroles, l'attitude arrogante qui les accompagne montrent bien que c'est dorénavant la jeune fille qui est maîtresse du territoire. Ainsi, cette écriture de la renaissance féminine est l'expression même de la poétique de la révolte telle que portée par Djhamidi Bond. Force est de constater que la violence permet au corps féminin djhamidien de s'inscrire dans l'espace d'une manière différente. Et le constat qui se fait est que sous la plume de Djhamidi Bond, la violence est une écriture qui se distancie de la parole. Roland Barthes le dit d'ailleurs : *“La violence est une écriture : c'est (on connaît ce thème derridien) la trace dans son geste le plus profond [...] C'est même ce qu'il y a de violence dans l'écriture, qui la sépare de la parole³⁷⁷ [...]”*. Cette distanciation entre la parole et la violence se justifie par le fait que la violence a des répercussions extrêmes. Elle marque de manière profonde la rupture et la transition vers le nouveau. En appliquant à notre étude les interrogations suivantes de Salman Rushdie, à savoir :

« Comment la nouveauté vient-elle dans le monde ? Comment naît-elle ? De quelles fusions, de quelles traductions, de quelles conjonctions est-elle faite ? Extrême et dangereuse comme elle est, comment survit-elle ? Quels compromis, quels marchandages, quelles trahisons de sa nature secrète doit-elle opérer pour éloigner les démolisseurs, l'ange exterminateur, la guillotine³⁷⁸ ? »

Autrement dit, vivre le nouveau exige de payer un prix. Dans le cas de l'héroïne de Djhamidi Bond, il a fallu qu'elle pose cet acte de mutilation sexuelle pour changer le cours de son histoire. Toutefois, dans son processus de révolte, l'héroïne n'épargne pas sa mère. Car dans le rebondissement de sa trajectoire, le corps de l'héroïne, en plus de se transformer en corps bourreau vis-à-vis de son frère, se métamorphose aussi en corps audacieux et insolent qui

³⁷⁶ Djhamidi Bond, *8clos*, pp. 83-84

³⁷⁷ Barthes, R. (1968). « L'écriture de l'événement. » *Communications* 12 mai 1968. La prise de parole, pp. 108-112, p. 111

³⁷⁸ Salman Rushdie, *Les versets sataniques*, Viking Press, 1988, p. 20

se dresse contre l'autorité maternelle. Ce qui ouvre cette analyse sur la prochaine thématique, à savoir : qu'est le corps féminin insolent chez Djhamidi Bond ?

2.2- La révolte contre la mère chez Djhamidi Bond

« [...] écrire, c'est déjà faire prendre conscience aux femmes, que quelque part elles sont aussi complices des violences, et qu'elles devraient justement prendre conscience de toutes ces violences qu'elles perpétuent³⁷⁹. »

Au travers de cette thématique, l'on va essayer de comprendre pourquoi l'héroïne de Bond développe le mépris vis-à-vis de sa mère. Il faut dire que généralement la mère reste l'alliée de la jeune fille, son amie, sa confidente, sa douce oreille. Celle à qui elle peut s'ouvrir librement et sans appréhension. Pour étayer cette idée, on peut citer Soumaya Naamane Guessous :

« La relation de la jeune fille avec sa mère est [...] plus poussée. Elle est souvent d'ordre amical [...] La mère est l'être le plus aimé, c'est d'elle seule que vient tout l'amour que la jeune fille reçoit, elle est le rempart contre les dangers de l'existence, et aussi contre l'autorité paternelle. Mais elle est également et surtout le porte-parole du père : médiateur, elle transmet les ordres et les prières. Ainsi se charge-t-elle des négociations, lorsque la jeune fille désire avoir de l'argent, ou sortir, ou se couper les cheveux... Il arrive même et c'est plus rare, qu'elle se fasse la complice de sa fille et l'aide à faire quelque chose en cachette du père³⁸⁰. »

Toutefois, dans *8clos* il y a une distance qui se crée entre la mère et la fille. Il faut dire que l'héroïne nourrit une grande colère contre sa mère qui selon elle est complice de ce système d'oppression. Ainsi, au lieu de lui faire incarner cette image de la mère confidente et protectrice, Djhamidi Bond choisit de lui donner le visage de la femme traditionnelle soucieuse de rendre opérationnelles les lois patriarcales dans l'existence de sa fille, quelle que soit la souffrance que devra endurer cette dernière. Ce qui ouvre un lieu de questionnements à savoir, pourquoi ce choix de créer un éloignement mère/fille ? Quelle interprétation pertinente peut-on dégager de cette représentation dans ce cadre de l'étude de la poétique de la révolte ?

³⁷⁹ Djaïli Amadou Amal, « Mariage forcé, polygamie : le combat d'une femme africaine » – 28 Minutes – Arte, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=qYAVm5tEstw>

³⁸⁰ Soumaya Naamana Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Eddif, 1987, p. 31

Bien que la femme soit la victime majeure dans un système de domination masculine, curieusement elle est aussi le moteur qui fait fonctionner cette société. Car, sur plusieurs plans, la femme traditionnelle est celle qui permet de maintenir l'équilibre de ce système par le rôle qu'elle y joue. Autrement dit, la survie du système patriarcal dépend de la collaboration de ces femmes. D'ailleurs, dans *8clos* les figures les plus oppressantes pour l'héroïne restent les figures féminines. Premièrement, l'on a la figure de la mère. C'est sur elle que repose l'obligation d'éduquer la jeune fille dans une position inférieure à celle de son frère. D'ailleurs, comme l'affirme Honorine Ngou, « *La femme renforce et pérennise la position privilégiée de l'homme en inculquant à ses enfants des principes de domination du mâle qu'ils n'oublieront pas dans la vie conjugale et sociale*³⁸¹ ». En outre, c'est encore la mère qui par tous les moyens expose sa fille à la souffrance et au mariage précoce dans le but de préserver l'idéal féminin que la société attend non seulement d'elle en tant que mère, mais aussi, de sa fille en tant que femme. C'est encore elle qui garde le silence sur les actes sordides de son fils dans le but de préserver cette figure masculine, symbole de fierté et de dignité. À cet effet, l'héroïne ne manque pas de souligner à la suite de l'inceste que : « *Ni Mère, ni Z n'avaient fait des reproches à Saïd. Aucune des deux n'avait songé à le mettre face à ses responsabilités afin qu'il assume ses actes. [...] Elles avaient fait de moi la pestiférée, pourtant, j'étais la victime*³⁸² ! ».

Outre celle de la mère, il y a aussi d'autres figures de femmes oppressantes qui apparaissent dans le texte. À l'instar de la dame qui est chargée de recoudre l'hymen de l'héroïne après son accouchement³⁸³, dans le but d'honorer la culture qui veut qu'une jeune fille se marie en étant vierge. Ou encore la vieille dame qui est chargée de conseiller la jeune fille avant son départ pour la maison conjugale. Force est de constater que l'exubérance des recommandations de cette vieille dame se résume en ces mots : femme esclave de l'homme. Nous pouvons citer quelques exemples :

« Karim est tout pour toi à partir d'aujourd'hui [...] En guise de remerciements pour la nourriture qu'il te donne, tu lui devras observance. En guise de reconnaissance pour le remède que tu recevras de sa main quand tu seras malade, tu lui devras totale soumission. Pour l'assurance d'un toit et d'une couverture chaude dont il te fera l'honneur, tu t'inclineras devant lui³⁸⁴ ! »

Par conséquent, la problématique de la femme au sein de la société patriarcale est finalement complexe. Car, en même temps qu'il existe des femmes qui y subissent des

³⁸¹ H. Ngou, *Mariage et violence dans la société traditionnelle fang au Gabon*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 27

³⁸² Djhamidi Bond, *8clos*, p. 22

³⁸³ *Ibid.*, p. 35

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 107

oppressions, il y en a aussi qui oppressent. Et c'est ce qui pérennise la condition malheureuse de la femme dans la société. Car les femmes qui ont été oppressées dans des sociétés de domination masculine, reproduisent finalement le même schéma dans la vie de leurs filles. Concernant ce sujet brûlant de la femme au sein de la société patriarcale, l'on peut citer Rangira Béatrice Gallimore lorsqu'elle déclare : « *La femme est un loup pour sa féminité [...] c'est la femme qui décide de l'excision [...] qui dit à sa fille qu'elle est un objet soumis à l'homme dont elle ne doit parler qu'à la troisième personne ; c'est elle qui enseigne à son fils qu'il est supérieur à sa sœur*³⁸⁵. » Ainsi, la poétique de la révolte chez Djhamidi Bond, loin de se focaliser sur la condition de la femme, est aussi soucieuse de révéler cet autre visage de la femme bourreau finalement complice de ce système d'oppression. Car il s'agit d'un réel handicap que rencontre la jeune fille dans son processus d'émancipation. C'est la raison pour laquelle l'écrivaine de *8clos* axe la colère de son héroïne sur ces femmes, mais plus particulièrement sur sa mère, qui, au-delà du personnage, représente cette catégorie de femmes façonnées par le système patriarcal. Mais comment se manifeste exactement cette rébellion de l'héroïne envers sa mère ?

On a premièrement la naissance de ce corps insolent. Si, au début de l'histoire, la parole qui se fait entendre de la bouche de l'héroïne est assez soumise et craintive, on observe après sa prise de conscience, une gradation tant au niveau de l'attitude que de ses paroles. Son attitude se montre insolente et sa parole se veut plus autoritaire, sévère et rigide envers sa mère. Le champ lexical de l'autorité, du mépris, commence à se construire. On peut l'observer dans la phrase suivante lorsqu'elle s'adresse à sa mère : « *Fais vite, s'il te plaît ! Dis-je en lui coupant la parole*³⁸⁶. », « *Je soutins son regard, comme une vraie effrontée*³⁸⁷. », « *J'ai tout appris de toi, lui rétorquai-je, insolente*³⁸⁸. », « *J'étais devenue irrespectueuse vis-à-vis d'elle*³⁸⁹. » raconte-t-elle. Ces différentes phrases montrent l'évolution et surtout la révolte de la jeune fille contre sa mère qui, d'une certaine manière, est la source de toutes ses souffrances. Cette écriture de la distanciation mère/fille est en effet un symbole du rejet de la femme traditionnelle, gardienne de la tradition patriarcale. Ainsi, au travers de cette représentation conflictuelle mère/fille, la romancière reste quelque part persuadée que la prise de conscience de ces gardiennes, conscientes ou inconscientes de la tradition patriarcale, peut entraîner une

³⁸⁵ Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture en Afrique francophone subsaharienne*, L'Harmattan, 1997, p. 8

³⁸⁶ Djhamidi Bond, *8clos*, p. 64

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 97

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 99

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 65

déchéance rapide de cette institution. Écrire donc pour la femme c'est aussi préparer un avenir meilleur pour ses filles en se révoltant contre cette image de la mère pervertie par le système patriarcal. C'est ainsi que Djaïli Amal donne les raisons de son engagement littéraire.

« [...] mes oncles ont décidé de m'envoyer en mariage à dix-sept ans. J'en ai beaucoup souffert. Mais je m'en suis sortie. Et je ne voulais absolument pas de ça pour mes enfants. Je ne voulais absolument pas de ça pour mes petites filles. La seule solution que j'ai trouvée, c'était de partir. Pas fuir de la ville carrément, mais m'engager dans la littérature, m'engager dans la société civile, pour pouvoir être une voix. Une voix suffisamment forte, pour que le jour où on devait envoyer mes filles en mariage, et qu'elles ne le voulaient pas, que je sois suffisamment forte pour pouvoir m'interposer. Pour pouvoir dire non³⁹⁰. »

En d'autres termes, la littérature permet à la romancière de tracer un chemin nouveau. Un chemin d'espoir où la femme, et en particulier ses filles, auront la possibilité de vivre une vie différente de celle vécue par leur mère.

2.3- Le corps féminin et le refus dans *La mémoire amputée* de Were Were Liking

Dire non pour la femme est un énorme privilège. Dire non, c'est avoir un pouvoir. C'est la raison pour laquelle pour dominer le corps féminin, il a fallu le soumettre au mutisme afin qu'il dise oui, à toutes les volontés masculines. Alors, dans le non se trouve la liberté, dans le non se trouve la possibilité d'exister par soi et pour soi-même. Bref, dire non, c'est tout simplement sentir la dimension libre de son existence. Et comme l'affirme Nathalie Etoké, le corps féminin devient dans l'écriture romanesque : « [...] un lieu de tension, de contestation et d'affirmation³⁹¹ ». Ainsi, le combat que mène la femme écrivaine au travers de sa plume a pour but de restituer à la femme ce non, pour qu'elle soit capable de dire non à toute sorte de violence faite aux femmes. Chacune des héroïnes du corpus des écrivaines camerounaises non diasporiques mène son combat à sa manière, selon sa trajectoire de vie. Si, chez Djhamidi Bond, le combat ou la révolte de l'héroïne passent par la violence du corps, chez Were Were Liking et chez Delphine Zanga Tsogo, cette révolte s'exprime par le refus du mariage précoce ou forcé. Il faut de prime abord souligner que le mariage précoce est une pratique toujours active et opérante sur le continent noir. D'ailleurs, tout récemment, c'est-à-dire le 4 septembre 2020, l'écrivaine camerounaise Djaïli Amal publie aux Éditions Emmanuelle Collas, un roman

³⁹⁰ Djaïli Amadou Amal, « Mariage forcé, polygamie : le combat d'une femme africaine » – 28 Minutes – Arte, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=qYAVm5tEstw>

³⁹¹ Nathalie Etoké, « Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : Taxinomie, enjeux et défis », *CODESRIA*, n° 3-4, 2006, p. 43

intitulé *Les impatientes*³⁹², dans lequel elle retrace la trajectoire de trois femmes, notamment Ramla, Hindou et Safira. Les deux premières victimes de mariages précoces, la dernière, dont l'altruisme est aliéné par la polygamie. Un roman qui bénéficie du prix Goncourt des lycéens. *Les impatientes* explore la condition féminine dans les régions à majorité islamistes du Cameroun, plus précisément l'Extrême Nord, qui reste un territoire propice à ce genre de pratique. Il faut dire que ce roman de Djaïli Amal est la preuve que le mariage précoce est bel et bien une thématique actuelle au Cameroun.

Ainsi, pour la femme noire, écrire c'est mettre en lumière ce genre de pratique traumatisante pour la jeune fille, qui, par sa brutalité, vient lui arracher le plaisir de son adolescence et pour certaines même le plaisir de leur enfance. Dans l'optique d'exposer ce fléau, Cornelia Mfoungué révélera que les : « [...] femmes ont été pour la plupart d'entre elles, mariées avant l'âge de la puberté à des hommes beaucoup plus âgés. En effet, ces hommes avaient, soit le même âge que les pères de ces jeunes filles, voire plus³⁹³. » Toutefois, lorsque l'on se tourne vers *La mémoire amputée* de Were Were Liking et *Vies de femmes* de Delphine Zanga Tsogo, l'on voit que la force de ces écritures féminines vient du fait qu'elles ne se limitent pas à une simple peinture sociale mettant en son cœur la condition féminine. Elles vont bien plus loin en créant des personnages féminins récalcitrants qui marquent catégoriquement leur refus devant certaines pratiques telles que le mariage forcé. Malgré la faiblesse et la misère dans lesquelles sont plongées leurs héroïnes, elles parviennent quand même à échapper au mariage que veut leur imposer la société. Bien évidemment, il s'agit d'un acte d'audace et de témérité dans un contexte où le poids culturel pèse énormément sur le personnage féminin. Ce qui donne aux histoires racontées une ouverture à l'espoir, une possibilité d'exister malgré la force de la pression sociale. Au-delà de la fiction, ce sont des modèles de combats sociaux féminins qui sont véhiculés au travers de l'écriture, comme l'on a pu le voir précédemment avec l'héroïne de Djhamidi Bond : ce combat de la femme pour sa liberté.

C'est donc partant de ce désir de proposer d'autres modèles de femmes : des femmes battantes, téméraires qui apprennent à dire non, que Were Were Liking s'oppose radicalement au mariage précoce au travers de son personnage. Toutefois, il est bon de rappeler que la thématique du mariage précoce ou forcé apparaît aussi dans *8clos* de Djhamidi Bond. Mais la

³⁹² Djaïli Amadou Amal, *Les impatientes*, Éditions Emmanuelle Collas, 4 septembre 2020, 300 p.

³⁹³ Cornelia Bounang Mfoungué, *Le mariage africain, entre tradition et modernité : étude socio-anthropologique du couple et du mariage dans la culture gabonaise*, Thèse présentée et soutenue publiquement en mai 2012, sous la direction du Professeur Martine XIBERRAS, p. 125, https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00735563/document?utm_source=wutsi

différence qui s'établit est que l'héroïne de Bond est victime de mariage précoce, puisqu'elle se marie à l'âge de quatorze ans, et c'est encore dans ce mariage qu'elle doit mener d'autres combats. En revanche, l'héroïne de Were Were Liking parvient à échapper déjà à partir de l'âge de onze ans aux différents mariages précoces que veut lui imposer son père. Dès lors la question qui se pose est celle de savoir comment la petite Halla réussit à vouer à l'échec toutes les ambitions de son père à vouloir la marier.

Premièrement, il y a cette prise de conscience de la jeune fille qui finalement se rend compte que toutes les rencontres que son père organise sont un prétexte pour la présenter à ses amis afin de l'« échanger comme une marchandise³⁹⁴ ». À cet effet l'héroïne confie au lecteur : « *Je me sens désespérée et comme livrée. Mais dans mon cœur, un refus total : ce sera le dernier homme à qui mon père tentera de me vendre*³⁹⁵. » Pour échapper à ce mariage précoce, elle sort de la passivité. Autrement dit, elle se libère de cet état d'esprit qui veut que la femme reste cloîtrée toutes ses journées à la maison dans l'attente d'un mari tel qu'étudié dans *8clos* de Djhamidi Bond. « *Je me mets à suivre Grand Pa Helly partout. Je le harcèle de questions sur les cancans du village, les traditions, sur ses travaux de vannerie et d'ébénisterie, sur n'importe quoi*³⁹⁶ [...] » raconte Halla. Cette stratégie permet à la jeune fille de fuir cet univers intérieur et obscurantiste auquel la société veut condamner la femme. Aux côtés de son grand-père, elle aura ce privilège de s'ouvrir à la découverte de nouvelles choses. La quête de la connaissance devient un élément de liberté et surtout d'épanouissement pour Halla.

« On me laisse en paix les mois qui suivent et je connais encore un de ces moments privilégiés de ma vie qui ont fait de moi l'être heureux que je suis devenu pour toujours. Des moments de découvertes et d'émerveillement continuels : découvertes des choses de la nature des êtres d'autant plus exaltantes que je ne peux alors que m'extasier, sans a priori [...] Il me révèle de petits secrets que seul mon frère devrait recueillir, s'il était là. Ainsi, sous l'influence de certaines formules de l'initiation masculine Mbock, je vois une écorce devenir antipoison³⁹⁷ [...] »

C'est au travers de la quête du savoir en rapport avec les traditions de son village que Halla avance peu à peu vers ce sentiment d'accomplissement de soi. Il y a une construction de l'identité de la jeune fille qui se fait en dehors du cadre préétabli pour la femme. Ce qui montre toute l'aliénation et la frustration que peuvent connaître les femmes dans une société de règne

³⁹⁴ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, *Op. cit.* p. 192

³⁹⁵ *Op. cit.*

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 193

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 193-194

masculin. Halla, par sa détermination, parvient à fouler même des territoires exclusivement masculins :

« Je deviens le “porte-sac exceptionnel” que l’on est obligé de tolérer et l’on finit par s’habituer à ma présence silencieuse même pendant les réunions de grande sagesse. Grand Pa a ainsi trouvé la seule manière d’introduire une fille dans cette assemblée interdite aux femmes pour lui transmettre au moins quelques bribes d’une initiation d’ailleurs en train de se perdre³⁹⁸. »

Il s’agit donc d’une écriture de la déviance ou tout simplement de la transgression. Car le personnage sort de l’univers féminin pour s’introduire dans l’univers masculin. Ce qui d’une certaine manière est une nouveauté, et surtout une victoire qui se matérialise dans la vie de Halla. Mais au-delà de tout, cette intrusion montre la bravoure et la témérité dont fait preuve la jeune fille pour sortir d’un état de victime. Tout se passe comme si la femme avait besoin de toucher à ce qui appartient strictement aux hommes pour échapper à son destin de femme. Cette écriture vient donc rejoindre celle de Djhamidi Bond, dans la transformation ou l’évolution du corps féminin, qui passe d’un état passif à un état actif.

Par ailleurs, c’est également partant de cette volonté de donner à la femme une voix forte que Delphine Zanga Tsogo offre à son héroïne la liberté de refuser le mariage que veut lui imposer son père. En effet, malgré la bassesse, la misère et la souffrance de Dang, elle garde sa dignité humaine en refusant de se marier à un homme sans amour.

« Je voulais bien faire plaisir à mes parents, mais malgré tous mes efforts, je ne parvenais pas à l’aimer. Je finis par m’en ouvrir à ma mère. Elle fut très déçue et en parla à mon père qui entra dans une violente colère. Ils organisèrent plusieurs conseils de famille pour me faire changer d’avis. Excédé, il me chassa de sa maison et je dus me réfugier avec mes deux enfants dans la cuisine de ma mère³⁹⁹. »

Malgré la pression de sa famille et une aggravation de sa souffrance, Dang ne cède pas. Elle reste sur sa décision. Il s’agit également d’une écriture de la révolte qui s’exprime par la force psychologique et morale que possède l’héroïne. Force est de constater que l’héroïne décide de braver non seulement l’autorité parentale et communautaire, mais aussi de se surpasser elle-même dans la souffrance, le rejet, la honte pour garder sa dignité de femme. Ce qui est aussi, tout comme chez l’héroïne de Bond et chez celle de Were Were Liking, un acte de bravoure et de témérité. Il faut dire qu’à un moment donné se pose en nécessité chez l’écrivaine camerounaise non diasporique de fortifier son personnage, de lui faire lever tout haut la tête en dépit de l’adversité. Par sa détermination, Dang réussit comme Halla à échapper

³⁹⁸ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Op. cit. p. 195

³⁹⁹ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Op. cit.

au mariage forcé, ce qui est aussi une victoire qui accorde à Dang la possibilité d'exister pour elle-même. C'est finalement dans l'opposition que ces héroïnes trouvent une identité propre. Cependant, cette opposition chez Évelyne Mpoudi Ngollé se trouve dans la parole conquise comme acte de libération.

2.4- La parole comme moyen de libération dans *Sous la cendre le feu*

Comme l'on a vu dans *Sous la cendre le feu*, la folie est ce nouveau territoire qui de prime abord produit chez Mina la prise de conscience. Si chez Djhamidi Bond par exemple, la révolte de son héroïne passe par l'action, chez Évelyne Mpoudi Ngollé, elle passe par la parole. Embrigadée par la peur dans un système d'emprisonnement, la folie vient en quelque sorte donner une voix à Mina : une voix pour la liberté. Autrement dit, prendre la parole pour Mina renvoie à arracher sa liberté. Bien que la folie soit un état sporadique chez cette jeune femme, il s'agit tout de même d'un passage salvateur et surtout indispensable à l'héroïne pour émerger de son mutisme. Le besoin de dire les silences, de dire les choses cachées, de dévoiler, de mettre à nu, telles sont les différentes possibilités de libertés expressives que la folie va offrir à Mina. Ainsi, pour y arriver, l'écrivaine conduit son personnage à revisiter son passé, dans le but de questionner la société de son enfance, en passant par son adolescence, sa vie d'épouse et sa vie de mère. Car le but est de dégager l'impact de ces différentes constructions sociales sur son identité de femme. C'est la raison pour laquelle, dans cette exploration intérieure, elle dénonce le système d'inégalité qui régit l'éducation de la fille et du garçon en Afrique. Car c'est le point de départ des différentes formes d'oppressions que Mina va subir tout au long de sa trajectoire : « [...] le combat que mène certains adultes hommes et femmes pour la libération de la femme devrait commencer par l'éducation des petites filles et des petits garçons ; sinon ce combat peut être considéré comme perdu d'avance⁴⁰⁰ ». Juste à la suite, elle affirme que l'éducation transmise aux jeunes filles veut créer : « [...] la femme idéale, c'est-à-dire soumise à son mari, bonne mère et bonne ménagère, à la résistance physique et morale inébranlable⁴⁰¹ ». Et pour l'héroïne cette éducation est en effet à l'origine de tous les maux qu'elle se doit de subir dans son existence en silence. Toutefois, la poétique féminine de la révolte portée par Évelyne Mpoudi Ngollé vient, au travers de son opposition et sa remise en question, retoucher cette catégorie de femmes issues de la société patriarcale. Et cela passe par le fait de lui attribuer la parole, qu'elle s'exprime et dénonce sa condition de vie, ce qu'elle endure dans le silence et que la société l'oblige à taire. Car cette femme « à la résistance physique et morale

⁴⁰⁰ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, *Op. cit.* p. 8

⁴⁰¹ *Op. cit.*

inébranlable » doit non seulement être à la hauteur pour garder sa maison dans une propreté impeccable, mais elle doit aussi faire silence sur les infidélités, les violences et toutes les autres formes d'injustices de son mari, puisque ce sont les critères pour être une bonne femme dans les sociétés de domination masculine. Ainsi l'écriture et toutes ses stratégies se posent donc comme une urgence dont l'ambition consiste à visibiliser cette condition malheureuse, finalement invisible, dans laquelle la femme se retrouve séquestrée. Pour ce faire, Évelyne Mpoudi Ngollé accorde une très grande importance à la parole sans laquelle son héroïne ne peut trouver la guérison. D'où l'intérêt pour la psychanalyse qui est l'un des piliers fondateurs de son roman.

Le but pour le médecin est de trouver la clé qui doit ouvrir la porte fermée derrière laquelle se cache l'origine du traumatisme de Mina. Dans ses flots de paroles, cette dernière laisse inconsciemment échapper des vérités qui porteront plus de lumière sur son état de folie. L'héroïne est souvent outrée lorsque le médecin lui révèle les vérités qu'elle a prononcées pendant son état d'inconscience : « *Je portais ma main devant la bouche, ahurie ; j'avais révélé cela, moi*⁴⁰² ? » Tant que Mina est dans son état de conscience, elle est incapable de mettre les mots sur les silences, parce que l'interdit la tient captive. Cependant, après un parcours de découverte et d'introspection assez long, elle finit par arriver au point culminant : « *Mon mari a violé ma fille, assenai-je brutalement d'une voix blanche*⁴⁰³. » Il faut dire que seul le passage vers la folie octroie à Mina la témérité de mettre en lumière cette action immonde de son mari. Force est de constater que la folie est un territoire d'absence de norme et de peur qui offre une plus grande liberté d'expression à l'héroïne. Car dans ce territoire, elle jouit d'une possibilité de transgresser les lois en brisant le silence sur les tabous. Autrement dit, ce territoire fonctionne comme un espace de dévoilement où le personnage se livre à des confidences intimes et ose dire l'indicible. Ainsi, territoire de rupture, territoire hors la loi, territoire de dévoilement, tels sont autant de qualificatifs que l'on peut utiliser pour parler de la folie qui habite Mina. D'ailleurs, lorsque Marie-Pierre Bouchard et Vicky Pelletier parlent du fou, elles le décrivent en ces termes :

« Le fou investit la marge, s'agite dans les espaces limites, parle un discours en rupture avec la norme. Son histoire s'écrit à partir des frontières et des seuils, parce qu'elle se tient, comme le dit Foucault, au-delà du partage. Le fou ne voit pas le monde comme il devrait le voir⁴⁰⁴ [...] »

⁴⁰² Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, p. 79

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 193

⁴⁰⁴ Bouchard, Marie-Pierre et Pelletier, Vicky. 2009. « Présentation », Postures, Dossier « Écrire (sur la marge) : folie et littérature », n° 11, p. 9

Cette explication s'ajuste à l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollé. Puisque finalement ce territoire de folie permet à Mina d'écrire une nouvelle histoire de sa vie en se situant au-delà des frontières établies par la société qui veut la maintenir dans le mutisme. La parole, qui est finalement parole curative, devient le lieu de délivrance de Mina. Juste après sa confession, le médecin la rassure en disant : « *Ça va aller maintenant [...] Vous avez vaincu le mal en l'exprimant*⁴⁰⁵. »

« Dans un accès de colère incontrôlable, je me mis à tout jeter, tout casser, et le docteur Lobé dut faire appel à deux infirmières pour arriver à me maîtriser. Je m'attendais à ce que la chose qui ne manquait pas de se manifester dans ce genre d'occasion s'emparât encore de mon corps ; il ne se produisit rien, je ne ressentis aucune douleur, aucune peur, aucun étourdissement. Le docteur avait sans doute raison, j'avais enfin vaincu mon angoisse ; elle était morte, la chose qui habitait en moi⁴⁰⁶. »

Comme cet extrait de texte le décrit, la parole a eu immédiatement un effet curatif sur Mina. Quelques jours après, elle quitte l'hôpital. En effet, au-delà du texte, Évelyne Mpoudi Ngollé insiste sur la parole comme étant un moyen de libération pour la femme. Cela est tout à fait pertinent, d'autant plus que le silence peut encourager les violences et les injustices. C'est ce qui justifie les propos de Jacques Salomé : « *Quand il y a silence des mots se réveille la violence des maux*⁴⁰⁷. » Pour la femme, l'écriture naît d'un besoin viscéral de bousculer les interdits afin de révéler la violence de sa condition au travers de la prise de parole. L'image de la folie est très parlante dans le processus de révolte de l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollé parce qu'elle est le symbole même de l'idéal de liberté auquel aspire la femme. Territoire sans frontières et sans interdits, la folie permet à Mina d'émerger de ses silences.

En outre, en plus de dénoncer l'inceste de son mari qui apporte une nouvelle liberté dans la vie de l'héroïne, la folie comme espace de transgression permet à Mina de convoquer un certain nombre d'injustices majeures dont souffrent les femmes dans la société patriarcale. Par exemple, l'infidélité de l'homme et la condition de la femme au sein de la belle famille. Finalement, au-delà de la fiction, la folie est un prétexte qui permet à l'écrivaine d'exprimer sa révolte, en situant son personnage dans un cadre où il ne pourrait subir aucune condamnation. Car la folie en plus d'être un espace de transgression est aussi un espace de protection pour l'héroïne. Dans cet espace, elle est à l'abri des sentences qui accompagnent toutes les attitudes féminines transgressives.

⁴⁰⁵ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, Op. cit. p. 196

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 197

⁴⁰⁷ Jacques Salomé, *T'es toi quand tu parles*, Albin Michel, 2013, p. 20

En définitive, parler de la poétique de la révolte dans *Sous la cendre le feu*, revient aussi à interroger la question de la folie placée tout comme la psychanalyse au centre de l'écriture d'Évelyne Mpoudi Ngollé. Finalement, l'on se rend compte que la folie intervient dans un contexte de silence, d'enfermement et de claustration où l'héroïne garde enfouies au fond d'elle toutes ses frustrations et toutes ses colères. La folie vient libérer Mina des codes qui emprisonnent son corps dans le silence. Non seulement la langue de Mina se délie, mais il se produit aussi un éclatement sur le plan de sa gestuelle. De même, dans *Les impatientes* de Djaïli Amal, les violences que subit Hindou sont tellement fortes que la folie devient aussi cet espace qui lui offre un peu de liberté. Dans ce territoire de folie, elle échappe au moins à la brutalité de son mari. Dans ce territoire de folie, la société avec sa cruauté la laisse tranquille. Dans ce territoire de folie, son corps a cette possibilité de parler contre le pouvoir injuste et abusif de l'homme sur la femme : « [...] je ne supporte plus la vue de mon mari ni d'ailleurs celle, plus rare, de mon père ou de mes oncles⁴⁰⁸ », affirme Hindou. Une liberté qu'il lui était impossible de côtoyer avant cet état de démence. Au regard de la condition de vie d'Hindou où elle est violée : « Il (son mari) abuse de moi. La douleur est si vive que je tombe dans une bienveillante inconscience⁴⁰⁹ » ; physiquement violentée : « À peine avais-je ouvert la porte que je reçus un coup de poing dans l'œil droit⁴¹⁰ » et subit bien d'autres tortures... À la fin de l'histoire, la folie devient donc pour la jeune fille non seulement un lieu de révolte, mais aussi une échappatoire, un refuge contre les assauts de son mari. C'est ainsi qu'en parlant de l'approche politique de la folie « [...] développée par les sociologues tels que Cooper, Basaglia, Jervis, Hollingshead, Redlich⁴¹¹ ... », il en ressort la définition suivante :

« La folie est selon cette approche assimilée à une maladie sociale, liée à l'oppression et à l'exploitation du sujet. Elle se manifeste alors par des réactions de révolte face à une situation ressentie comme intolérable⁴¹² [...] »

Par conséquent, la folie dans ce contexte est l'expression d'une société cruelle et infernale envers le corps féminin. Une société qui, par la pression qu'elle exerce sur la femme, la pousse à l'aliénation. Lorsque Virginia Woolf analyse, dans *Une chambre à soi*, la condition de la femme au XVI^e siècle, elle affirme :

⁴⁰⁸ Djaïli Amal, *Les impatientes*, Emmanuelle Collas, 2020, p. 151

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 95

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 105

⁴¹¹ Jules Michelet Mambi Magnack, Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neuf romans francophones et anglophones de la période post-indépendance, Thèse de doctorat, soutenue en 2013, sous la direction de Yves Clavaron et d'Emmanuel Matateyou, p. 11

⁴¹² *Op. cit.* p. 11

« Il faut en effet peu de compétences en psychologie pour être sûr qu'une jeune fille très douée qui aurait essayé d'utiliser son don pour la poésie aurait été tellement contrecarrée et gênée par d'autres personnes, tellement torturée et déchirée par ses propres instincts contraires, qu'elle aurait certainement perdu sa santé et sa raison⁴¹³. »

Cette folie ou cette aliénation montre en effet l'impossibilité pour le corps féminin de s'adapter à ces sociétés injustes et oppressantes. Au-delà de tout, c'est la révolte du corps qui s'exprime au travers de la folie. En conclusion, pour revenir à ce premier corpus en rapport avec l'écrivaine camerounaise du terroir, l'on peut constater que ce sont des écritures qui se complètent les unes les autres. Si dans *Sous la cendre le feu*, par exemple, le mariage précoce ou forcé n'est pas une thématique, la construction de l'identité de l'héroïne par le biais de la folie est quant à elle, une thématique centrale dans l'œuvre d'Évelyne Mpoudi Ngollé. Ce qui vient compléter le paysage thématique porté par l'écrivaine camerounaise non diasporique. Ainsi, le fait de mettre les textes ensemble permet d'explorer au maximum les thématiques qui rendent compte des réalités d'un groupe social.

3. Résilience, masculinité

3.1- La résilience comme expression ultime de la force du personnage féminin

Les héroïnes de ce corpus relatif à l'écrivaine camerounaise non diasporique ont toutes connu des traumatismes : viol, inceste, violences psychologiques et pour certaines, violences physiques... Mais, il est captivant de voir comment elles réussissent à les transcender pour trouver un équilibre de vie ou tout simplement, pour exister à nouveau. Il s'agira dès lors d'une existence différente qui aura cette particularité de se colorer de plus de liberté. Si Boris Cyrulnik définit dans le résumé de son ouvrage *Un merveilleux malheur* la résilience comme : « [...] la capacité à vivre, à réussir, à se développer en dépit de l'adversité⁴¹⁴ », alors, c'est à ce niveau que se loge toute sa beauté. Car le personnage se relève, étant plus fort, plus mature et surtout plus libre. C'est le cas premièrement dans *Vies de femmes* de Delphine Zanga Tsogo. Après avoir non seulement été dupée et bafouée par les hommes, mais aussi avoir courageusement échappé au mariage forcé, Dang trouve finalement la quiétude et la liberté tant recherchées dans une vie de femme célibataire. Ainsi, lorsqu'elle écoute ses amies parler de leurs déboires dans le mariage, elle affirme : « *J'écoutais ces femmes, et je ne regrettais pas tant d'être libre. Le mariage n'était donc pas si drôle. Pourtant, toutes les jeunes filles en rêvent comme la seule*

⁴¹³ Woolf Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Gonthier, 1929, p. 53

⁴¹⁴ Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, 2002, Résumé du livre

*condition pour leur épanouissement*⁴¹⁵. » Toutefois, pour arriver à cette liberté, il a fallu qu'elle mène un long et douloureux combat. Mais au-delà de tout, il a fallu qu'elle transcende ses traumatismes et décide non pas d'oublier son passé, parce qu'il reste son histoire, mais plutôt d'en guérir. De ce fait, l'attitude que Dang affiche désormais vis-à-vis d'Edimo, reflète d'une certaine manière une âme libre qui a pu relâcher les sentiments de trahison, de colère et aussi de revanche qui étaient son quotidien : « *On se croise dans le quartier sans amitié ni animosité. J'en suis indifférente, c'est tout*⁴¹⁶. » Cet état d'indifférence montre la nouvelle force psychique et émotionnelle qui anime l'héroïne. Car elle se situe dorénavant au-delà de la haine et de la colère. Dès lors, le passé n'ayant plus de pouvoir sur elle, Dang peut se reconstruire et surtout avoir l'espérance d'une vie meilleure. On comprend donc pourquoi, dans *Le paradoxe du bonheur*, Aminata Forna affirme au travers de son personnage Atila que : « *Le traumatisme n'est pas une fatalité [...] la fragilité émotionnelle induite par le traumatisme, se transforme en force émotionnelle*⁴¹⁷. » C'est également cette capacité de rebondissement psychique et émotionnel qui caractérise la renaissance de Mina. La résilience lui permet de dépasser sa douleur pour percevoir celle de son mari : « *Je regardai Djibril et éprouvai pour lui une grande pitié*⁴¹⁸ [...], ce qui du point de vue du lecteur reste une action admirable pour une femme dont l'époux a violé leur fille. Il faut dire que le fait de dépasser sa douleur et son traumatisme plonge le personnage dans un autre territoire : celui de la compassion et de l'empathie. Car au-delà d'elle-même et de sa souffrance, elle peut percevoir le cœur contrit et repentant de son mari. Si Boris Cyrulnik affirme que la résilience : « *[...] n'est pas à rechercher seulement à l'intérieur de la personne, ni dans son entourage, mais entre les deux, parce qu'elle noue sans cesse un devenir intime avec le devenir social*⁴¹⁹ », alors, le processus de recherche de la guérison de Mina s'inscrit dans cette démarche. Il a été question de prime abord pour le psychologue d'adopter une méthode intimiste, en tournant le personnage vers lui-même par la confiance. Ce qui a permis de remonter à l'origine du traumatisme de Mina afin de rétablir un équilibre avec elle-même. D'où sa première victoire, puisqu'elle sort complètement de son état de démence. Toutefois, sur ce plan, la résilience semble évoluer vers sa complétude, car cette phase de fixation des yeux du personnage sur lui-même est révolue. Ce qui lui donne la possibilité de tourner son regard vers son entourage qui représente dans ce contexte son mari et le père biologique de sa fille qui, après douze ans d'absence, vient réclamer sa paternité. Car

⁴¹⁵ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

⁴¹⁶ *Op. cit.*

⁴¹⁷ Aminata Forna, *Le paradoxe du bonheur*, Delcourt Littérature, 2019, p. 30

⁴¹⁸ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, L'Harmattan, p. 204

⁴¹⁹ Boris Cyrulnik, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, 2002, p. 206

Mina a aussi besoin d'analyser toutes ces situations extérieures, non plus en rapport avec elle-même, mais en rapport avec l'autre et ses motivations. En d'autres termes, Mina a besoin d'un équilibre social pour que sa guérison soit complète. Car il faut savoir que l'inceste commis par Djibril vient d'un désir de vengeance. Ce dernier n'est pas le père biologique de la petite Fanny, mais son père adoptif. Découvrons dans le dialogue suivant ce qui a réellement poussé Djibril à poser une telle action.

« - Pardonne-moi, Mina ; à vous tous qui avez souffert à cause de ma faute, je vous demande de me pardonner. Quand j'ai vu que tu perdais la tête, Mina je m'en suis voulu profondément. Tu es ce que j'ai de plus cher au monde, même s'il m'est arrivé de te traiter durement, c'était à cause de la sottise du mâle qui, par peur d'être critiqué par les autres mâles, voulait en faire trop pour montrer que je ne me laissais pas faire par ma femme.

- Tu as dit que Joël Edimo est venu réclamer sa fille ?

- Oui, il m'a dit que le vrai père de Fanny c'est lui, et que si je ne voulais pas lui rendre sa fille, il passerait par toi ; il m'a soutenu que tu ne m'avais épousé que pour te servir de moi et éviter le déshonneur à la famille, que tu avais fait un choix raisonnable en préférant un avocat à un étudiant, et qu'il lui suffisait de le vouloir pour te reconquérir.

- Et tu l'as cru Djibril ? Tu as cru que je pouvais te tromper ? Que je pouvais à nouveau céder à un homme comme celui-là ? Je ne pouvais contenir mon indignation⁴²⁰. »

Au-delà de la conversation, Mina est dans la recherche d'un équilibre entre elle et l'autre. Elle veut trouver des indices, des éléments ou des raisons sur lesquelles elle pourra s'appuyer pour s'ouvrir au pardon et à la réconciliation. C'est ainsi qu'elle parvient finalement à construire sa propre analyse de la situation. Celle dont elle a besoin pour se convaincre personnellement afin de dépasser cette situation de crise.

« Je ne pouvais tout de même pas oublier le fait que lorsque, douze ans auparavant, j'avais été dans l'impasse et que des envies de suicide me hantaient, cet homme m'avait tendu une main salvatrice ; il n'avait alors écouté que son cœur, endossant jusqu'à la responsabilité de devenir le père de l'enfant que je portais. Où était-il alors, ce Joël Edimo qui venait réclamer la paternité après plus d'une douzaine d'années ? Et nous le laisserions détruire notre foyer ? Non, je ne laisserai jamais faire une chose pareille. Je le défiais de prouver qu'il n'avait jamais eu le moindre rapport avec moi ! Quand j'avais eu besoin de son secours et de compréhension, Djibril s'était offert. Pourquoi n'en ferais-je pas de même quand c'était lui qui, aujourd'hui, avait besoin de moi⁴²¹ ? »

En effet, la souffrance, la douleur ou le traumatisme sont des éléments qui aveuglent l'être humain et le focalisent sur lui-même. L'on voit au travers de ce récit que le fait que Mina

⁴²⁰ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, L'Harmattan, p. 203

⁴²¹ *Ibid.*, p. 204

ait pu dépasser ses traumatismes lui permet dès lors de voir les qualités de son mari en se souvenant de sa bonté à son égard. Ce qui modifie le regard qu'elle a jusque-là posé sur la situation. Dans le discours de Mina, on peut percevoir une colère que l'on qualifie de colère salvatrice. Finalement, le véritable ennemi, celui qui est caché et qu'elle doit défier, c'est Joël Edimo, dont l'ambition est de détruire son couple. Ainsi, la résilience permet-elle au personnage de manifester une force de caractère inouïe. Car au-delà de l'acte odieux de son mari, elle a pu cibler le vrai destructeur. Et dès lors, il n'est pas question pour elle de laisser venir à l'existence ses projets. Mina est consciente que ne pas pardonner à son mari revient à attribuer la victoire à Joël Edimo. Ainsi, pardonner pour Mina revient à plonger Edimo dans la défaite. Pardonner pour Mina, c'est tout simplement le vaincre, ou triompher de lui. C'est ainsi que Mina décide de relever son couple, d'où le dénouement de l'histoire qui se manifeste dans le récit suivant : « *Fanny, en nous voyant arriver, courut se placer entre Djibril et moi, et, nous prenant chacun par la main, nous entraîna vers le cercle formé par les danseurs*⁴²². »

En outre, dans *8clos* de Djhamidi Bond, il y a aussi cette nécessité pour l'héroïne de dépasser le malheur afin de se donner la possibilité de vivre une vie nouvelle. Comme le dit Boris Cyrulnik :

« Un malheur n'est jamais merveilleux. C'est une fange glacée, c'est une boue noire, une escarre de douleur qui nous oblige à faire un choix : nous y soumettre ou le surmonter. La résilience définit le ressort de ceux qui, ayant reçu le coup, ont pu le dépasser⁴²³. »

Comme Dang et Mina, l'héroïne de Bond va aussi faire ce choix courageux de surmonter ses traumatismes. Tout ce qu'elle désire, c'est vivre la vie d'une fille de son âge. C'est-à-dire l'adolescence, cette étape d'insouciance où la vie est pleine de pétillance. Et pour cela, il ne s'agit pas pour elle, comme pour les autres héroïnes de ce corpus, d'oublier son passé. Puisqu'oublier ce n'est pas guérir, c'est d'une certaine manière fuir. Et l'on ne peut pas fuir son passé, c'est d'ailleurs ce qu'affirme Chahdortt Djavann dans *Comment peut-on être français ?* Au travers de son personnage Roxane : « *Non, on n'échappe ni à son passé, ni à son histoire. Ils se réclament de vous. Ils sont à vous et vous êtes à eux*⁴²⁴. » D'où la nécessité pour les héroïnes de surmonter ou de dépasser leur passé. Ainsi, au travers de ce courage ou de cette résilience dont elles font preuve, elles montrent que l'on peut, à partir d'un passé brisé ou éclaté, construire un présent et un futur solides. Ce dépassement passe par un choix volontaire de

⁴²² Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, L'Harmattan, p. 207

⁴²³ Cyrulnik Boris, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, 2002, p. 24

⁴²⁴ Chahdortt Djavann, *Comment peut-on être français ? Op. cit.* p. 285

pardonne. C'est le cas également avec l'héroïne de Bond. Malgré le viol, les violences physiques et psychologiques qu'elle a subies de la part de son mari, à la fin de l'histoire, elle ne retient dans son cœur ni colère ni rancune. Juste le besoin d'un nouveau départ. Pour cela, il faut à tout prix se libérer de son mari et des vents de douleur qu'il a apportés dans son existence. Se libérer certes, mais pas d'une manière haineuse. En effet, dans son combat pour voir le cœur de son mari se tourner tout entier vers elle, l'héroïne accepte le soutien que lui propose sa mère d'aller voir un sorcier qui fera en sorte que Karim soit toujours à elle. Dans son article intitulé : *La sorcellerie comme forme de résistance dans la littérature africaine*, Adamou Kantagba affirme que « *Si la résistance par la sorcellerie peut être orientée contre l'humiliation, elle peut par ailleurs revêtir l'aspect d'un refus de l'injustice, de l'arbitraire et de toute autre forme de domination injuste ou perçue comme telle*⁴²⁵. » Et c'est exactement l'intention qui anime l'héroïne lorsqu'elle accepte l'aide de sa mère : obliger Karim à l'aimer et à rester avec elle comme sa seule épouse. Dans son processus de résilience, elle décide de dépasser cette vie de combat et de revendication de l'amour d'un homme. Un choix qui est une porte qu'elle ouvre vers une existence à soi. C'est ainsi qu'elle raconte :

« Je me rendis compte qu'à cause de l'ardoise qui brûlait encore dans ma chambre, je risquais d'entraîner Karim dans ma chute. Le "soutien" de Mère ferait de lui mon esclave. Il ne songerait jamais à me quitter de lui-même. Alors je demandais à Mère de retourner dans ma chambre et de tout détruire :
- Tu es sûre ? Demanda-t-elle.
- Oui, Mère ! Retorquai-je vivement. Il mérite d'être libre. Libre heureux. Je souhaite qu'il retourne avec Fatima et qu'il fonde une famille avec elle. Je veux qu'ils élèvent ensemble leur enfant. Je veux qu'ils multiplient leur descendance [...] Je voulais retrouver ma vie d'avant. Redevenir la petite fille insouciant et naïve d'il y a quelques mois⁴²⁶. »

Dans ce récit, l'on voit qu'il y a une véritable sincérité pour l'héroïne à voir Karim être heureux. Ce qui démontre au préalable qu'il y a eu une ouverture au pardon. Il s'agit en effet d'une démarche qui va lui permettre de reconstruire son identité de femme brisée. Et force est de constater dans ce récit que le personnage a acquis une liberté de décider de ses choix. Car ce n'est plus sa mère ou son père qui a le dernier mot sur sa vie. L'on voit qu'elle est au centre de sa décision. Ce qui montre le contraste entre le visage de l'héroïne tel que présenté tout au long de l'histoire et celui de la fin, car il y a une progression du corps féminin, dans le temps et dans l'espace diégétique. Ainsi, le pouvoir que l'héroïne possède à la fin n'est plus un pouvoir qui

⁴²⁵ Adamou Kantagba, « La sorcellerie comme forme de résistance dans la littérature africaine », Overblog, le blog d'Adamou Kantagba : Littérature et société, 19 août 2019, <http://kantadamoul.over-blog.com/2019/08/la-sorcellerie-comme-forme-de-resistance-dans-la-litterature-africaine.html>

⁴²⁶ Djamidi Bond, *8clos*, *Op. cit.* p. 143

se limite à sa relation avec son frère, mais qui s'étend à sa relation avec ses parents pour devenir finalement un pouvoir social. Dès lors, libre de toute pression, elle décide de mettre fin à ce mariage en détruisant l'ardoise qui retient Karim à elle. Il faut dire que c'est un acte de bravoure puisque, patriarcalement, une épouse doit tout faire pour rester dans son foyer, c'est son destin. Ainsi, en décidant de ne plus lier son existence au mariage, elle se détache courageusement du regard et de la contrainte sociale. C'est donc une écriture de la rupture qui situe le personnage au-delà de la norme sociale. Ce qui lie donc l'héroïne de Bond à celles des écrivaines précédentes, c'est cette volonté d'aller de l'avant, de se réapproprier à sa manière son existence. Et cette reconquête de soi passe par le pardon, qu'il soit indirect ou direct, comme chez Mina. En somme, l'écriture de Bond s'achève sur le soupir profond de son héroïne dans ce processus de renaissance.

Toutefois, si tel est le processus de la résilience chez Djhamidi Bond, qu'en est-il chez Were Were Liking ? En ce qui concerne *La mémoire amputée* de Were Were Liking, l'on ne peut pas aborder la résilience sans parler du récit d'enfance ou de l'autobiographie. Si Fatou Diome affirme que : « *J'écris parce que c'est une condition vitale pour moi [...] si je n'écris pas ça ne va pas bien. Comme je ne veux pas aller à l'asile des folles et des fous, je vais tout le temps écrire*⁴²⁷. » C'est tout le contraire chez Were Were Liking lorsqu'elle écrit *La mémoire amputée*. Il ne s'agit en effet pas d'une écriture de survie, mais d'une vie comme source de création littéraire. Ce qui donne dès lors naissance à la résilience comme moteur de création littéraire. Car le sujet qui écrit est un sujet résilient qui a connu dans son enfance et dans son adolescence des souffrances intenses, des traumatismes, mais qui a réussi à les surmonter et à retrouver un équilibre de vie. La stratégie que Were Were Liking va adopter au travers de son personnage est de prime à bord celle de se tourner vers sa tante dont elle admire la vie :

« - Comment es-tu parvenue à une vie aussi fascinante ?

- À cause de tout ce qui m'est arrivé, ou du moins de ce dont je me souviens, me répondit-elle avec un sourire.

Et au lieu de me raconter sa mystérieuse vie, elle me renvoya à moi-même⁴²⁸... »

Le retour du personnage sur lui-même va justement donner naissance à cette écriture autobiographique qui va en quelque sorte revisiter le traumatisme pour le sublimer. Et dans la progression du texte, l'on peut voir une distance émotionnelle entre l'héroïne et l'écrivaine. Il

⁴²⁷ Fatou Diome, « An interview with Fatou Diome », Francophones Metronomes by Alison, Rice, Juillet 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=l6RHx8ifO38>

⁴²⁸ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 20

faut dire que la sublimation de la douleur atteste l'état de résilience de l'écrivaine. À titre d'illustration, lorsque Were Were Liking raconte au travers de son personnage la violence de son histoire et surtout les douleurs qu'elle a subies de la part de son père, le lecteur peut voir le recul qu'elle a maintenant par rapport à cette trajectoire douloureuse :

« Aujourd'hui quand j'y repense, je ne puis m'empêcher d'éprouver un sentiment d'admiration pour toi mon père et pour ce que tu m'as transmis, malgré toi. Tu aurais pu changer ce monde si tu avais utilisé cet immense courage pour servir une grande cause, si tu avais pu et su aimer quelqu'un. Hélas⁴²⁹ ! »

Le cœur est restauré, la douleur s'est envolée laissant place à un sentiment autre que la haine. Ce qui nous pousse à souligner que cette écriture biographique, portée par un sujet résilient, est en soi un espoir que l'écrivaine communique de manière consciente ou inconsciente, de guérir de son passé quel que soit le degré de sa violence. De plus, cette écriture autobiographique dans son intensité et dans son authenticité a cette capacité de rencontrer une autre femme dans l'intimité douloureuse de sa vie.

En définitive, la résilience est un espace de liberté parce que le personnage triomphe de ce qui semble l'avoir au départ vaincu. Autrement dit, la résilience entraîne un dépassement de soi, de ses limites et de ses injustices pour exister au-delà du traumatisme. Et c'est tout à fait normal que cette nouvelle existence soit différente et d'une grande sensibilité envers soi-même et envers les autres. Car la résilience, avec la restauration et la force qu'elle apporte, ne permet pas seulement à la victime de dépasser sa propre souffrance, mais elle lui permet aussi de dépasser la figure du bourreau pour percevoir derrière elle la souffrance qui se cache. C'est finalement une force inouïe. Ainsi, au travers de cette trajectoire douloureuse qu'elles ont réussi à surmonter, les héroïnes de ce corpus montrent qu'il y a une vie au-delà de la douleur, il y a une vie au-delà du traumatisme. Une vie plus belle, plus forte et même meilleure que la première, puisque le personnage apparaît plus mature et jouit de plus d'autonomie dans ses choix. En d'autres termes, il s'agit en effet d'une nouvelle naissance, une naissance où le personnage possède une plus grande maturité et transporte de nouvelles valeurs telles que la liberté qui lui permet de prendre en main son existence et de s'affirmer.

En outre, derrière ce concept de résilience, il y a une célébration du visage de la femme qui est véhiculée. Autrement dit, cette capacité de résilience dont font preuve les héroïnes de ce corpus premier est aussi une stratégie d'écriture qui permet aux écrivaines de sublimer le personnage féminin en le présentant non plus comme étant fragile, mais dorénavant avec plus

⁴²⁹ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 20

de force. Au-delà de tout, c'est une manière d'interpeller et d'encourager les femmes à sortir d'un état de victimisation ou de haine pour se situer au-delà des traumatismes causés par le sadisme patriarcal. Au travers de ces écritures portées par la figure de l'écrivaine camerounaise non diasporique, l'on constate finalement que, les combats féminins intègrent trois dimensions : la première étant la représentation de la blessure ou de la peine féminine par l'écriture, la deuxième est celle qui introduit la révolte du corps féminin et la troisième est ce processus de guérison et de restauration qui passe par la résilience.

3.2- Repenser la masculinité comme une poétique de la révolte dans l'écriture féminine

Dans *De l'identité masculine*, Élisabeth Badinter affirme que :

« [...] l'homme reste le critère auquel on mesure la femme. Il est l'Un, lisible, transparent, familier, La femme est l'Autre, étrangère et incompréhensible. Finalement, [...] l'homme se présente toujours comme l'exemplaire le plus achevé de l'humanité, l'absolu à partir duquel se situe la femme⁴³⁰. »

Autour de cette identité souveraine de l'homme, se construisent des attitudes qui en font sa fondation, telles que le pouvoir de dominer et de posséder le corps féminin. Dans une telle configuration, c'est avec orgueil, prétention et supériorité que l'homme peut en toute légitimité poser son regard sur le corps féminin. D'ailleurs, dans son analyse sur les critères de masculinité construits par le système de domination masculine, Élisabeth Badinter rapporte que :

« Deux universitaires américains se sont rendus célèbres en énonçant les quatre impératifs de la masculinité sous forme de slogans populaires.

- [...] Rien d'efféminé.

- C'est l'exigence de la supériorité par rapport aux autres. La masculinité est mesurée à l'aune du succès, du pouvoir et de l'admiration que l'on vous porte.

- Impassibilité masculine : ne jamais manifester émotion ou attachement, signes de faiblesse féminine.

- Obligation d'être plus fort que les autres, même par la violence si nécessaire. L'homme doit exhiber une apparence d'audace, voire d'agressivité ; montrer qu'il est prêt à courir tous les risques, y compris quand la raison et la peur suggèrent le contraire⁴³¹. »

Ainsi la femme apparaît au sein de cette construction comme le contraire de l'homme. Elle est faiblesse, fragilité, vulnérabilité. De ce fait, prendre la parole pour l'écrivaine consiste à faire passer tous ces critères de représentation de la virilité au crible de son écriture. Car il faut sans aucun doute affirmer que l'homme patriarcal n'est que le fruit d'une culture. Puisque,

⁴³⁰ Élisabeth Badinter, *XY. De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992, p. 22

⁴³¹ *Ibid.*, pp. 197-198

d'après les représentations des écrivaines, dans un contexte de domination masculine où ressortent les visages de l'homme violent, misogyne, infidèle, irresponsable... elles sont d'une certaine manière en train de prouver que la nature de l'homme a été déformée, voire pervertie, par la culture déshumanisante patriarcale. Virginia Woolf corrobore cela lorsqu'elle affirme :

« Inévitablement, nous considérons la société comme un lieu de conspiration qui englutit le frère que beaucoup d'entre nous ont des raisons de respecter dans la vie privée, et qui impose à sa place un mâle monstrueux, à la voix tonitruante, au poing dur⁴³² [...] ».

Par conséquent, les écrivaines, en particulier celles que nous étudions, ont impérativement besoin dans leur prise de conscience de s'attaquer non pas à l'homme, mais à la culture patriarcale aliénante. Pour encore mieux illustrer ces arguments, l'on peut inverser la fameuse citation de Simone de Beauvoir : « *On ne naît pas homme, on le devient*⁴³³ ». Ainsi, écrire pour ces femmes, c'est procéder à une déconstruction de cette figure masculine créée par le système patriarcal pour proposer une autre figure d'homme. Une masculinité nouvellement imaginée par des consciences féminines. Et c'est encore là une autre expression du pouvoir de l'écriture, plus précisément sa puissance créatrice et réinventrice. En effet, les écrivaines camerounaises non diasporiques ne sont pas dans une optique de tuer l'homme pour vivre. Elles reconnaissent et acceptent qu'il a une place indispensable dans l'existence de la femme. Toutefois, il faut que cette place soit modifiée, d'où la loi de la complémentarité qui apparaît dans *Une si longue lettre* de Mariama Bâ comme une nouvelle façon de repenser le genre. Finalement, le tourment littéraire de la femme écrivaine tourne aussi autour d'une problématique qui est celle de savoir si le sexe masculin est par essence supérieur au sexe féminin. À cet effet, Christine Delphy dans *L'ennemi principal* rétorque que : « *Si le genre n'existait pas, ce qu'on appelle le sexe serait dénué de signification, et ne serait pas perçu comme important : ce ne serait qu'une différence physique parmi d'autres*⁴³⁴. » Cette citation amplifie encore cette notion de construction sociale des identités à partir de la notion du genre, c'est-à-dire la hiérarchisation entre les sexes qui met l'un au-dessus de l'autre. Ce qui crée non seulement une inégalité identitaire, mais aussi des inégalités sociales. Ainsi, selon Christine Delphy, le genre est donc à l'origine de tous ces déséquilibres. D'où l'importance pour la femme écrivaine de proposer une redéfinition du genre. Il faut dire que les réflexions de ces femmes puisent leur force dans l'idée que l'être humain est maître de la culture. Le but de la culture est

⁴³² Virginia Woolf, *Trois guinées*, trad. Viviane Forrester, Paris, éd. Des Femmes, 1977, p. 200

⁴³³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*

⁴³⁴ Christine Delphy, *L'ennemi principal*, Paris, Éditions Syllepse, tome II, 200 J, p. 26

de le rendre heureux. Alors toute culture qui oppresse, asservit et brime une catégorie de classe sociale où une catégorie de personne doit être détruite. Et c'est dans cette vision que s'inscrivent les écrivaines de ce corpus lorsqu'elles s'opposent farouchement dans leur combat à la culture patriarcale qui opprime, musèle, et infériorise la femme. C'est ainsi que dans leur stratégie de combat, Were Were Liking, Évelyne Mpoudi Ngollé et Djhamidi Bond proposent une figure de l'homme différente de celle construite par le patriarcat. Elles remplacent l'homme violent et misogyne par un homme tendre en qui l'être féminin trouve un confident et un ami. Illustrons premièrement ces idées au travers de *La mémoire amputée* de Were Were Liking.

Le visage de ce nouvel homme qui s'oppose à la figure de l'homme patriarcal est incarné par le grand-père de Halla. Il s'agit d'un homme qui évolue en contradiction avec les critères de masculinité tels qu'établis par la norme sociale. Were Were Liking a une manière de magnifier cette figure d'homme qui ouvre justement la porte à une possible complémentarité entre l'homme et la femme. Au travers du grand-père, la petite Halla découvre que l'homme n'est pas par essence violent comme son père, ce qui va lui permettre d'apprécier sa nature de femme. En effet, Grand Pa Helly ne considère pas la femme comme un être inférieur. Dans sa conversation avec sa petite fille, cette dernière confie :

« Je m'ouvre à lui de mon désir de devenir un homme comme lui.

- Pour quoi faire ? Tu n'en auras jamais besoin ! Toi tu es un être complet⁴³⁵ [...] »

Cette simple réplique détruit le cliché selon lequel la femme est un être incomplet qui a besoin d'un homme pour atteindre la forme complète de son existence. La phrase : « *Tu n'en auras jamais besoin* » suffit à démontrer que la femme peut exister par elle-même et pour elle-même. Les paroles de cet homme mettent la femme et l'homme sur un pied d'égalité, ce qui va créer chez la petite Halla un sentiment de liberté, et aussi une réconciliation avec sa féminité. Car selon les propos de son grand-père, être une femme, ne signifie pas être subalterne. Mais c'est aussi être importante et libre au même titre qu'un homme.

En outre, Grand Pa Helly est cette figure d'homme rassurante qui permet à Halla d'avoir une image positive de son identité. Car elle se sent souvent brisée par les visages d'hommes et de femmes qu'elle observe autour d'elle. Mais, son grand-père est cet homme qui par sa douceur, son humilité et sa bonté, vient à chaque fois au travers de ses paroles rétablir son équilibre avec elle-même. D'ailleurs, ce dernier, au travers de l'amour qu'il éprouve pour sa petite fille, utilise les termes : « ma femme » lorsqu'il lui parle. Et c'est ainsi que dans cet élan

⁴³⁵ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 40

de vouloir aider sa petite fille à mieux se construire au milieu d'une culture hantée d'interdits pour la femme, il lui déclare :

« En tout cas, ma femme à moi, tu es autorisée à prendre tous les envols dont tu seras capable toi-même. Quand on a un tel mari, on n'a plus envie d'être un homme. Je commence à apprécier d'être une femme ; le seul problème ce sont les interdits alimentaires, tous ces tabous imposés aux femmes. Je n'aime pas les feuilles de manioc moi. Je m'en ouvre à "mon mari". Alors, tout simplement, il me garde en cachette ma part de vipère, de chat, de tortue. Il me tient compagnie pendant que je m'en régale, afin de m'éviter soupçons et sévices. Personne n'oserait penser qu'il puisse violer des tabous pour mon seul plaisir... Il n'y a décidément plus de quoi vouloir être un homme, je suis une femme, je sais, et je fais des choses d'hommes, je suis bien⁴³⁶... »

La première phrase de ce passage est un hymne à la liberté de la femme porté par un personnage masculin. En effet, le visage du grand-père est finalement un modèle de masculinité que la romancière propose. Plus précisément, l'homme ne devrait pas enfermer les femmes dans des espaces qui l'empêchent de se réaliser. Il se doit de reconnaître et respecter la dimension libre de son existence. En effet, le regard que le grand-père pose sur le corps féminin permet à sa petite fille d'aimer et d'apprécier son identité de femme : « *Quand on a un tel mari, on n'a plus envie d'être un homme*⁴³⁷ ». Cela suppose que la femme n'est pas née avec la haine de son corps. Le rejet de sa féminité vient de la manière dont cette dernière a été définie par le système de domination masculine. Car le rapport que la femme entretient avec son corps est calqué sur cette construction sociale de son identité. Le corps féminin, corps démonisé, corps à soumettre, corps fragile, corps sexualisé, sont autant d'images qui créent une distance entre la femme et son corps. On comprend pourquoi Béatrice Rangira Gallimore déclare : « *Le discours patriarcal africain a créé une fissure entre la femme et son corps*⁴³⁸ [...] » On comprend pourquoi il y a en première position dans le texte de Were Were Liking une écriture de masculinisation qui ressort au travers du désir de son héroïne de devenir un homme. Ce désir de masculinisation du personnage féminin explique justement la fissure dont parle Rangira Gallimore. Car aspirant à la liberté, l'héroïne découvre qu'elle se trouve dans la peau d'un homme. Mais, au travers de la considération et de la liberté que son grand-père lui octroie, son regard change et elle rejette l'idée de devenir un homme. Puisqu'au travers de l'approche de son grand-père elle se voit

⁴³⁶ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 41

⁴³⁷ *Op. cit.*

⁴³⁸ Béatrice Rangira Gallimore, « De l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique noire francophone » In *Notre Librairie*, n° 117, 1997, p. 60

dorénavant comme un être libre : « *Il n'y a décidément plus de quoi vouloir être un homme, je suis une femme, je sais, et je fais des choses d'hommes, je suis bien*⁴³⁹... »

En outre, ce n'est pas fortuit lorsque le grand-père appelle sa petite-fille « *ma femme* » et lorsque la petite fille appelle son grand-père « *mon mari* ». En effet, la romancière, par cette représentation, veut toucher le territoire du mariage, puisqu'en Afrique, ce dernier reste l'espace par excellence des oppressions féminines. Au travers de l'attitude de Grand Pa Helly, Were Were Liking propose à tous les hommes la conduite à tenir envers leur femme. L'époux se doit d'être tendre avec sa femme. Il se doit de la protéger et de la considérer comme lui-même. C'est la raison pour laquelle Grand Pa Helly comprend le désir de sa petite fille de vouloir manger les mets qui sont exclusivement réservés aux hommes. Car, comme le conte Halla : « *Les hommes mangeaient les serpents, les tortues, les crocodiles et même les chats, alors que les femmes devaient se contenter des feuilles et des tubercules de manioc*⁴⁴⁰. » L'action que pose Grand Pa Helly envers sa petite fille en lui donnant la liberté de manger ce que les hommes mangent, va permettre à cette dernière de se considérer sur un pied d'égalité avec les hommes. En d'autres termes, le grand-père offre la possibilité à sa petite fille de construire son identité non pas de femme, mais d'être humain, sur une base saine. En conclusion, le visage du grand-père est la vision que Were Were Liking propose comme une nouvelle manière de repenser la figure masculine. Par ailleurs, comment Évelyne Mpoudi Ngollé, dans *Sous la cendre le feu*, décide-t-elle de repenser le visage de l'homme ?

Dans *Sous la cendre le feu*, Évelyne Mpoudi Ngollé n'écarte pas non plus de sa plume cette volonté féminine de recréer l'homme. Et c'est dans le cadre marital, au travers du couple de Mina et Djibril, qu'elle va consacrer une partie de sa plume à cette reconfiguration. Elle présente le mariage comme un lieu d'entraide et de complémentarité. Le mariage ne devrait pas englober les rêves d'une femme. C'est ainsi que la romancière crée le portrait d'un homme dont le souci est d'aider sa femme à réussir ses études. Dans le couple de Djibril, sa femme n'est pas la domestique, elle est un être humain comme lui qui a le droit d'aspirer à une place dans le monde séculier. C'est ainsi qu'il peut aussi s'occuper du ménage dans le but d'offrir un espace de liberté à son épouse pour la révision de ses cours. D'ailleurs, comme le raconte Mina : « *Le soir pour me permettre d'étudier tranquillement, Djibril s'occupait de Fanny. C'était un plaisir de le regarder bercer la petite, lui donner son biberon, jouer avec elle*⁴⁴¹. » Dans le contexte

⁴³⁹ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 41

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 36

⁴⁴¹ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, p. 98

social de Mina, c'est scandaleux de voir un époux affairé à de telles tâches. D'ailleurs, la mère de Mina, comme on l'a vu dans la première partie de cette thèse, n'hésite pas à manifester son mécontentement devant ce style de vie qui s'oppose à ce que veut la tradition. Mais c'est justement ce contexte qui donne à la représentation d'Évelyne Mpoudi Ngollé toute sa pertinence. Car elle veut, au milieu d'une tradition, apporter le nouveau. Même si textuellement la complicité entre Djibril et Mina dérange, il s'agit d'une vision nouvelle que propose la romancière pour construire un couple épanoui et surtout un nouveau visage d'homme. « [...] grâce à la coopération très active de Djibril, j'obtins mon baccalauréat avec mention assez bien [...] et je fus admise à l'ESSEC, l'École supérieure de Sciences économiques et commerciales qui venait d'ouvrir ses portes à Douala⁴⁴². » raconte fièrement Mina. Dans ce bref récit, le mot « coopération » est important parce qu'il vient dépasser l'idée patriarcale de l'épouse comme servante de l'époux. Concernant cette idée précédente, Simone de Beauvoir disait que : « [...] la femme a toujours été, sinon l'esclave de l'homme, du moins sa vassale ; les deux sexes ne se sont jamais partagé le monde à égalité⁴⁴³ [...] ». Ainsi, lorsqu'Évelyne Mpoudi Ngollé utilise le mot « coopération », elle parle d'équitabilité, d'équilibre. Un projet dans lequel la femme et l'homme vont trouver leur compte. Dans cette nouvelle reconfiguration du mariage, Mina ne manque pas d'exprimer son bonheur :

« J'estimais être d'autant plus chanceuse que chez nous, les Nordistes avaient la réputation d'être plutôt esclavagistes vis-à-vis des femmes, et d'après ce que je savais, l'épouse, plutôt les épouses, car ils sont souvent des polygames n'avaient pas même le droit de manger à table avec leur mari et maître, ni de le regarder en face⁴⁴⁴... »

Par conséquent, cette nouvelle façon de penser le couple et surtout la figure masculine, agit de manière positive sur les émotions de l'épouse. Car cette dernière apparaît heureuse et épanouie dans son foyer. Les attitudes au quotidien que son mari manifeste envers elle, la tendresse, l'attention : « Djibril était devenu plus tendre encore qu'avant, attentif à mes moindres désirs, il me choyait⁴⁴⁵ [...] », lui permettent non seulement d'apprécier sa vie d'épouse, mais plus encore d'être une épouse aimante envers son mari. Ce qui nous rappelle la sagesse de Fatou Diome lorsqu'elle s'exprime en ces termes :

« Est-ce que vous savez qu'il n'y a pas plus sexy qu'un homme féministe [...] comme on sait qu'il est prêt à nous laisser exister, on ne lui demande plus rien, on a envie de lui faire plaisir [...] Quand un

⁴⁴² Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, p. 99

⁴⁴³ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe 1*, p. 22

⁴⁴⁴ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, p. 101

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 99

homme est rigide, il a tendance à moins obtenir des femmes. Et quand un homme est adorable avec sa femme, les femmes se mettent à ses pieds. Parce qu'on le trouve gentil et doux. Vive la délicatesse⁴⁴⁶ ! »

Finalement, l'homme est aussi victime de sa propre domination, car il fait de la femme son ennemi, ce qui n'est pas profitable pour le vivre ensemble qui reste le propre de l'humain. Force est de constater que l'image de l'homme qu'Évelyne Mpoudi Ngollé construit au travers de son personnage rencontre celle construite par Were Were Liking. Pour conclure cette partie sur le livre d'Évelyne Mpoudi Ngollé, il est bon de préciser que Djibril est un personnage complexe, car il est traversé par plusieurs éléments. Il est non seulement un espace où l'auteure communique sa vision de la masculinité, mais il est en même temps un espace où elle révèle la vision traditionnelle et rigide de l'identité masculine. Car Djibril va à un moment donné de sa trajectoire se laisser influencer par son entourage. Alors, il va traiter sa femme de manière intransigeante comme le recommande la tradition. En outre, au travers du personnage de Djibril, la romancière représente les fléaux sociaux, notamment l'inceste. Finalement, le personnage est un lieu de tension où s'affrontent deux courants de pensée : celui de l'auteure et celui de la culture. Il est également un lieu de représentation où l'écrivaine se livre à une écriture de dénonciation. Par ailleurs, quelle que soit la réalité dépréciative de la trajectoire de Djibril, Évelyne Mpoudi Ngollé choisit, au milieu de toutes ces agitations, de reconstruire une identité honorable à son personnage. Car le dénouement de l'histoire permet d'en déduire que Djibril sera un bon mari et un bon père libéré des exigences patriarcales. Il faut dire que ce choix de clôture impose la vision de la masculinité de l'auteure. Toutefois, si Were Were Liking et Évelyne Mpoudi Ngollé choisissent de visiter le territoire du mariage pour questionner les critères de la masculinité selon la société patriarcale, Djhamidi Bond quant à elle, choisit de questionner la masculinité par le biais de la relation père/fille. En effet, le père est la figure de l'autorité et de la rigidité. Il est l'être le plus redouté de la famille. Dans les sociétés de domination masculine, il existe une distance importante entre le père et la fille. Il n'y a pas forcément de dialogue entre eux, puisque les désirs du père sont des ordres. Par conséquent, dans sa relation avec son père, la jeune fille développe envers lui un respect mêlé de crainte. C'est pourquoi Soumaya Naamane Guessous écrit concernant « *L'ordre familial* » :

« Cette hiérarchie commence par le père ; dans la majorité des cas, la jeune fille lui voue un très grand respect, qu'elle manifeste par une conduite stricte à son égard : un langage châtié, une tenue décente, une disponibilité totale à son service et à son agrément. Elle peut par exemple lui faire la conversation, sur des sujets très limités, et sans s'opposer à lui d'une quelconque façon. Dans certains cas, elle

⁴⁴⁶ Fatou Diome, « An interview with Fatou Diome », Francophone Metronomes by Alison Rice, Juillet 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=l6RHx8ifO38>

s'approche de son père que pour le saluer, ou pour prendre de ses ordres. Les repas ne sont pas pris en commun par souci de respect. Le père est donc cet étranger bienfaiteur à qui l'on doit reconnaissance et obéissance totale. Il est très rare dans le foyer que le père soit considéré comme un ami, avec lequel une communication existe⁴⁴⁷ [...] »

Toutefois, dans *8clos*, Djhamidi Bond introduit une métamorphose de la figure paternelle. En effet, la lecture de son roman montre une belle complicité entre l'héroïne et son père. Sous la plume de cette romancière, la douceur, la tendresse, la compréhension sont des éléments qui caractérisent la figure du père. Ce qui s'oppose complètement aux critères de la figure paternelle tels que décrits par Soumaya Naamane. D'ailleurs, en présentant son père, l'héroïne s'exprime en ces termes : « [...] *il était paternel, attentionné. Il était adorable. Parfois il lui arrivait même de s'amuser avec moi et de me faire des blagues*⁴⁴⁸. » Il faut dire que, l'intrusion d'une telle figure paternelle dans l'écriture de Djhamidi Bond est en soi une transgression de l'ordre patriarcal. Lorsque l'on se tourne vers *Les impatientes* de Djaïli Amal, par exemple, l'on voit que la description faite par Ramla de son père vient rejoindre celle de Soumaya Naamane :

« La seule preuve que j'ai de son amour paternel est celle d'exister. Je ne sais pas si mon père m'a déjà portée dans ses bras, tenue par la main. Il a toujours gardé une distance infranchissable avec ses filles [...] Seuls les garçons pouvaient voir mon père plus souvent, entrer dans ses appartements, manger avec lui et même, parfois l'accompagner au marché ou à la mosquée⁴⁴⁹. »

Force est de constater que Djhamidi Bond choisit d'écrire la différence. Elle initie la communication entre le père et la fille. Au-delà des personnages, l'écrivaine de *8clos* offre par le biais de son écriture une nouvelle manière de repenser les relations père/fille en Afrique. Finalement, les règles patriarcales, qui dictent la conduite du père dans le cadre familial, créent malheureusement une séparation entre les pères et leurs filles. Pourtant la fille a autant besoin que le fils d'une proximité avec son père pour mieux se construire et surtout avoir une image saine de la figure masculine. Mais trop souvent, dans un contexte de rigidité et d'exercice abusif de l'autorité paternelle, la fille se construit avec des blessures et des traumatismes. On comprend pourquoi William Marx affirme que « [...] *les familles sont souvent la source du premier traumatisme*⁴⁵⁰ [...] ». Et il faut sans doute affirmer que dans un contexte patriarcal où les

⁴⁴⁷ Soumaya Naamane Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Éditions Eddif Maroc, 1988, p. 30

⁴⁴⁸ Djhamidi Bond, *8clos*, p. 40

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 28

⁴⁵⁰ William Marx, « Les quatre haines de la littérature », *Revue italienne d'études françaises* [En ligne], 7 | 2017, mis en ligne le 15 novembre 2017, consulté le 25 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/rief/1549> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.1549>

familles sont portées et guidées par la force de la culture, les traumatismes sont inéluctables. Par ailleurs, le père reste la figure importante dans les chocs que peut vivre la fille parce qu'il est le vecteur de cette culture de suprématie masculine. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Pierre Célestin Mboua : « [...] le père joue un rôle primordial : véhicule de la culture et des modes de transactions ancestraux, le père est à la fois figure d'autorité, de protection et menace [...]»⁴⁵¹ ». Face à cette réalité, c'est une nécessité pour la littérature féminine de repenser les rapports parents-enfants, puisque les traumatismes liés à la culture patriarcale ne sont pas sans impact sur la vie adulte. Dans son analyse sur les traumatismes psychiques, l'une des patientes de Pierre Célestin Mboua affirme : « Notre père a été pour nous un vrai malheur, personne parmi nous n'a eu une existence⁴⁵². » Force est de constater que les relations conflictuelles avec son père influencent grandement sa vie d'adulte. Effectivement, comme le dit encore Pierre Célestin Mboua : « Les évènements attachés aux traumatismes familiaux ont une signification et une résonance affective intense⁴⁵³. » Il faut dire que les filles qui grandissent sous l'autorité d'un père tyrannique gardent, de manière inconsciente ou consciente, enfouie au fond d'elles une colère, voire une haine sourde envers les hommes. La figure du père est celle qui va de prime abord façonner l'image que la jeune fille dans sa construction identitaire aura du sexe opposé. Et si le père est violent, sévère, distant, il sera difficile pour la jeune fille de vivre un mariage épanoui. D'ailleurs, dans la société patriarcale, la question de l'épanouissement féminin ne se pose pas. D'autant plus que les fils reproduisent le même schéma que leur père. Djhamidi Bond vient, au travers du modèle de père qu'elle construit, montrer l'importance pour les hommes de dépasser le visage du père tel que créé par la société patriarcale. Car non seulement cette manière d'être père engendre des traumatismes chez les jeunes filles, qui vont perturber le cours de leur vie adulte, mais il faut aussi ajouter que les pères mettent au monde des enfants qu'ils perdent à cause d'une culture qui finit par créer une distance entre père et fille.

Dans cette dynamique de vouloir construire une autre image au père, la romancière donne à lire au travers de celui de l'héroïne un homme qui ne veut en aucun cas obliger sa fille à se marier. Autrement dit, il n'est pas dans l'optique de lui imposer son désir ou ce que la société veut pour une jeune fille de son âge. Il se montre tendre et compréhensif laissant à sa fille le libre arbitre de choisir. Avant d'illustrer textuellement cette idée, il est bon de souligner

⁴⁵¹ Mboua, Pierre Célestin. « Le rôle des traumatismes familiaux dans l'émergence des troubles délirants chez deux jeunes adultes camerounaises de culture grassfield », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, vol. 56, no. 1, 2016, p. 196

⁴⁵² *Ibid.*, p. 194

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 188

que généralement dans les sociétés de domination masculine, les mariages forcés sont alimentés et encouragés par le père. C'est le cas de l'héroïne de Were Were Liking dans *La mémoire amputée*, ou encore l'histoire de Ramla et d'Hindou dans *Les impatientes* de Djaïli :

« [...] Hindou se jette en pleurs aux pieds de notre père, médusé, et supplie :

- « S'il te plaît, Baaba, écoute-moi : je ne veux pas me marier avec lui ! S'il te plaît, laisse-moi rester ici.

- Mais qu'est-ce que tu racontes, Hindou ?

- Je n'aime pas Moubarak ! fait-elle, en sanglotant de plus belle. Je ne veux pas me marier avec lui. C'est à peine si mon père lance un regard sur la jeune adolescente courbée à ses pieds. Se tournant vers moi, il ordonne calmement :

- Allez-y ! Qu'Allah leur accorde le bonheur⁴⁵⁴. »

D'ailleurs, il existe pléthore de romans au féminin qui présentent le père comme cette figure paternelle insensible. Un visage de père qui ne mesure pas la souffrance intérieure que peuvent endurer ses filles devant un acte de mariage forcé. Car le choix ou la décision du père est irrévocable. De ce fait, tout comme le pouvoir de l'époux est absolu sur sa femme dans un contexte de domination masculine, le pouvoir du père est absolu sur ses filles. Toutefois, dans *8clos*, Djhamidi Bond au travers de la bouche du père donne naissance à un discours différent. Un discours qui résonne non seulement comme une révolte contre le mariage forcé, mais aussi qui construit sous la plume d'une femme écrivaine un nouveau modèle de père dans un contexte africain. C'est ainsi que dans sa conversation avec sa fille, le père de l'héroïne affirme :

« Cette décision doit venir de toi, ma mère marmonna-t-il, toujours inquiet. Ne te sens pas obligée de faire ce que nous te demandons ou même ce que tu crois que nous attendons de toi. C'est à toi de décider ! Personne ne te force ! Tu es encore très jeune, ajouta-t-il tendrement de sa voix rauque [...] Ne te marie pas pour me faire plaisir ou pour faire plaisir à ta mère. Ne te marie pas parce que tu crois que c'est le seul moyen pour toi d'être heureuse. Ne te marie pas parce que tu penses ne plus avoir ta place sous ce toit. Tu es chez toi ici ! reprit-il sur un ton plus doux⁴⁵⁵. »

Force est de constater que le discours produit par le père, sa manière d'être présent dans l'histoire, s'opposent radicalement à l'image d'un père éduqué patriarcalement. Il y a une douceur, une tendresse qui se dégagent de sa personnalité. En effet, il est dans une optique de compréhension et montre à sa fille que le mariage est une décision qui lui appartient. Il lui donne également une place importante dans la maison familiale. Car, dans une société de domination masculine, la fille à un moment donné de son évolution est minée par le sentiment

⁴⁵⁴ Djaïli Amal, *Les impatientes*, Emmanuelle Collas, 2020, pp. 20-21

⁴⁵⁵ Djhamidi Bond, *8clos*, pp. 53-54

qu'elle n'est pas chez elle dans la maison de son père. Si dans *Les impatientes*, Ramla raconte : « Depuis notre enfance, ils n'attendent que ce moment où ils pourront enfin se décharger de leurs responsabilités en nous confiant, vierges, à un autre homme⁴⁵⁶. » Le père de l'héroïne de Bond quant à lui déclare à sa fille : « Tu es chez toi ici ! ». Un discours qui retentit comme une revendication, un cri pour la liberté de la jeune fille. Car au travers de ces paroles, la romancière vient questionner le discours qui mène les filles à se considérer comme des étrangères dans la maison de leur père tout simplement parce qu'elles sont de sexe féminin. D'ailleurs, dans *Crépuscule du tourment*, Léonora Miano pouvait rappeler cette loi : « Les hommes sont d'une terre, les hommes ont une terre [...] Les femmes, elles, ne possèdent qu'elles-mêmes. Elles sont leur propre territoire, surtout lorsqu'elles ne comptent ni se marier ni enfanter⁴⁵⁷. »

En conclusion, nous sommes donc dans une écriture de subversion où les romancières de ce premier corpus déconstruisent les critères de masculinité tels que forgés par le système patriarcal. Car il ne s'agit plus d'une masculinité qui s'impose par la violence, la domination et la rigidité. Mais il s'agit d'une masculinité qui s'exprime par la sensibilité envers le sexe féminin. Autrement dit, si « [...] pour la plupart des hommes, être viril c'est être à la fois fort, dur et puissant⁴⁵⁸. », Évelyne Mpoudi Ngollé, Were Were Liking comme Djhamidi Bond, proposent la douceur, la tendresse, la compréhension, et l'humilité comme des éléments importants qui devraient entourer la masculinité. Toutefois, si la plume féminine éprouve le besoin de redéfinir les critères de la masculinité, elle éprouve aussi celui, non pas forcément de redéfinir les critères de féminité, mais de s'écrire en tant que femme, comme une manière de s'arracher aux mains des hommes. Car la femme n'est-elle pas la mieux placée pour s'écrire de manière juste et correcte ?

⁴⁵⁶ Djaïli Amal, *Les impatientes*, Emmanuelle Collas, p. 21

⁴⁵⁷ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 280

⁴⁵⁸ Falconnet Georges et Nadine Le Faucheur, *La fabrication des mâles*, Paris, Seuil, 1975, p. 33

4. L'écriture de l'intimité au cœur de la poétique de la révolte féminine

« *Écrire engage l'être tout entier, et avec
lui son histoire, ses rêves secrets, une
liberté conquise* ».

Virginie Lou

Quelle autre importance l'écriture a-t-elle dans l'existence féminine ? Si la littérature masculine dès sa naissance est d'une certaine manière tournée vers l'extérieur, la littérature féminine quant à elle est dès ses débuts une littérature de l'intérieur, c'est-à-dire qu'elle reste tournée vers l'univers féminin et ses différentes préoccupations. C'est d'ailleurs ce que précise Laura Cremonese lorsqu'elle affirme : « *L'écriture féminine... se caractérise d'abord par la création d'histoires de femmes, à travers lesquelles celles-ci se proposent de prendre la parole pour raconter leur vie*⁴⁵⁹ ». De ce fait, le récit de soi, la confidence, l'écriture de l'intimité sont autant d'expressions que l'on peut utiliser pour qualifier cette littérature. Toutefois, si ce critère de littérature aut centrée est utilisé par ses détracteurs pour la qualifier de littérature subjective et peu sérieuse, comme le décrit Béatrice Slama : « *Littérature du "moi" enfermée dans ses limites, à l'écoute de ses sentiments, de ses impressions, de ses rêves*⁴⁶⁰ [...] ». Il faut dire que dans l'univers féminin, la découverte de l'écriture est devenue dès lors le moyen majeur par lequel la femme peut se dire et faire entendre sa voix. Car l'écriture devient le lieu de libération de la parole féminine longtemps confisquée. Un discours féminin qui dorénavant n'est plus imposé par l'homme, mais par la femme. Et, dans le but de défendre la littérature portée par les femmes d'Afrique, Odile Cazenave écrira que :

« Loin de constituer une littérature marginale, les écrivains femmes africaines ont créé un espace de discussion central à la littérature africaine d'expression française. Néanmoins, c'est en adoptant au départ une démarche de marginalisation de leurs personnages [...] qu'elles sont parvenues à s'inscrire au centre, s'assurant ainsi l'appropriation de zones de langage jusqu'ici considérées comme la prérogative des hommes⁴⁶¹. »

Ainsi, pour la femme africaine, l'écriture est devenue un lieu de rencontre autour duquel se consolide la solidarité féminine. Car chacune selon sa sensibilité expose à sa manière les souffrances auxquelles prennent part les femmes issues du continent africain dans le but de

⁴⁵⁹ Laura Cremonese, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous* (Paris : Didier Érudition, 1997), 17

⁴⁶⁰ Slama Béatrice. De la « littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution. In : *Littérature*, n° 44, 1981. L'institution littéraire II, p. 53

⁴⁶¹ Odile Cazenave, *Femmes rebelles*, L'Harmattan, 2005, p. 18

frayer un chemin propre à la femme dans le monde littéraire. C'est donc dans ce cercle de conquête que s'inscrivent les écrivaines camerounaises du corpus soumis à notre étude. Que ce soit dans *Sous la cendre le feu*, *Vies de femmes* ou encore dans *La mémoire amputée*, il y a toujours d'une certaine manière cette part d'intimité féminine qui revient et lie les différentes écrivaines du corpus. Dès lors, la question qui se pose est celle de savoir comment l'on peut étudier cette intimité féminine dans ce corpus.

4.1- Le récit de soi au féminin : l'autobiographie chez Were Were Liking

La rencontre de l'autre et de son histoire est une préoccupation majeure située au cœur de l'écriture de Were Were Liking. Mais pour y arriver, la romancière part du principe qu'il faut d'abord accepter, écrire, comprendre et se réapproprier sa propre histoire afin de comprendre celle des autres.

« [...] si vraiment je me réappropriais ma part de mémoire individuelle et collective, je la (Tante Roz) découvrirais à travers moi-même. Je pourrais alors lui rendre un hommage mérité, et à travers elle, à toutes les femmes de mon clan, qui malgré les turpides, avaient quand même su et savaient encore se rendre précieusement indispensables, en gardant leur sérénité⁴⁶². »

C'est partant de ce désir de découvrir et célébrer le visage de l'autre que Were Were Liking se fond dans la peau de son héroïne Halla pour s'explorer elle-même. Si d'un côté, l'on a considéré Were Were Liking comme un sujet résilient qui puise dans cette résilience une inspiration à la création littéraire, d'un autre côté, il y a dans cette mémoire des lacunes que l'auteure veut combler au travers de cette écriture où elle va à la redécouverte de son histoire. C'est la raison pour laquelle Odile Cazenave affirme, concernant *La mémoire amputée*, que Were Were Liking fait « *a priori*, un travail de mémoire individuelle⁴⁶³ ». En effet, le conflit avec son histoire est généralement un phénomène que l'on rencontre chez les individus ayant vécu des traumatismes. Soit d'un côté l'oubli se pose comme une échappatoire, soit d'un autre côté, le passé d'un individu reste une plaie béante et constamment sanguinolente qui impacte sa vie quotidienne. Dans le cas de Were Were Liking, l'oubli s'est proposé comme étant une voie de secours. C'est pourquoi l'héroïne déclare dès le début de son roman : « [...] je devais rompre le silence, arracher à ma mémoire individuelle quelques oublis dramatiques⁴⁶⁴ ». Au-delà de la dimension littéraire de son texte, l'écriture est un moyen par lequel l'écrivaine trouve

⁴⁶² Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Nouvelles Éditions Ivoirienne (NEI), 2004, 414 p, pp. 21-22

⁴⁶³ O. Cazenave. « *La Mémoire amputée*, ou comment raconter le silence de l'Afrique » in « The Original Explosion That Created Worlds... ». *Op. cit.* p. 126

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 22

la liberté de réveiller sa mémoire individuelle. Réveiller cette mémoire dans le but premièrement de se réconcilier avec son histoire : une histoire aux contours fracturés. Car incarnée dans la peau de son personnage, Liking peut évoquer les violences⁴⁶⁵ dont elle a été victime... Par conséquent, cette écriture de l'intimité loin de paraître égoïste est en quelque sorte une réparation intérieure à laquelle se livre l'écrivaine. Autrement dit, c'est une écriture qui lui permet de coudre ses déchirures intérieures. Il y a donc cette fonction de l'écriture comme outil thérapeutique qui ressort du texte de Liking. Car l'écriture devient pour la romancière un baume de guérison qui vient non seulement réveiller sa mémoire, mais aussi soulager cette mémoire. En somme, l'écriture permet à l'écrivaine de poser un regard différent sur sa trajectoire. Un regard qui va faire de son histoire une force : une force qui va lui permettre d'aller chercher d'autres femmes qui dans l'ombre et le silence ont vécu, ou vivent des traumatismes similaires. Dans l'un de ses entretiens avec Chanda T, Calixthe Beyala affirme que « *L'écrivain [...] se cherche et se retrouve d'abord avec soi ; avec ses fantômes, ses fantasmes et ses angoisses. C'est seulement quand il réussit à mettre en lumière ses propres ténèbres, qu'il peut réellement entrer en relation avec les autres*⁴⁶⁶. » Michel Le Bris s'inscrit également dans cette réflexion lorsqu'il interroge : « *[...] écrire n'était-ce pas tenter de donner forme, visage, à l'inconnu du monde, et à l'inconnu en soi*⁴⁶⁷ ? ». Le récit de soi devient finalement un récit d'ouverture où l'écrivaine se cherche dans le but de trouver l'autre. Par ailleurs, l'autobiographie féminine, loin de paraître une écriture capricieuse, est avant tout une écriture d'urgence ou de nécessité qui veut, au travers d'une histoire singulière, révéler la condition universelle de la femme, d'où cette seconde fonction, à savoir l'écriture engagée. Ainsi, cette réconciliation avec soi par le biais de l'écriture, n'est qu'un tremplin qui conduit l'écrivaine sur le chemin de son engagement littéraire. C'est alors que, Were Were Liking affirme :

« Je devais secouer ces silences sur des événements qu'on aurait dû relater, les considérant comme des faits d'expériences, sinon de jurisprudence, et obliger au moins les miens à se dire "plus jamais ça" ! [...] Je voulais que ma voix s'élève comme une nouvelle voie aussi ferme et tranchante que celle de Gandhi ou de King, mais tout aussi non violente, avant que nos tympanes percés n'effacent à jamais de nos mémoires l'exaltation vraie d'une parole à la porte du parfait⁴⁶⁸. »

⁴⁶⁵ Confère première partie de cette thèse

⁴⁶⁶ Chanda T. « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », Notre librairie, 2003, p. 40

⁴⁶⁷ Miche Le Bris, « Pour une littérature-monde en français », Paris, Gallimard, pp. 27-28

⁴⁶⁸ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 22

Force est de constater premièrement que la romancière au travers de son histoire se propose d'être la voix qui va clamer tout haut le silence des femmes. D'où cette place de choix, accordée à l'écriture du dévoilement. Car il s'agit de dire ce que l'on a toujours craint de dire, d'amener à la lumière les actions horribles qui s'épanouissent contre la femme dans l'obscurité. Were Were Liking est donc au travers de son autobiographie un porte-parole qui parle au nom de sa communauté féminine. Elle est la voix du silence féminin. Ces qui rejoint l'intention d'Aimé Césaire lorsqu'il affirme : « *Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouches, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir*⁴⁶⁹. »

En outre, au-delà de dévoiler au travers de son histoire la condition féminine, Were Were Liking veut aussi par son écriture susciter une prise de conscience chez les femmes, qui doivent toutes ensemble se lever et dire non à toute forme d'oppression ; c'est d'ailleurs ce qu'elle dit : « [...] *obliger au moins les miens à se dire plus jamais ça*⁴⁷⁰ ». C'est aussi l'un des buts de son écriture : apporter le renouveau. Elle le démontre très bien au travers de la trajectoire de son héroïne : cette prise de conscience qui passe par le corps et ses différents refus. L'on a vu, par exemple, le refus du mariage précoce qui finalement est un énorme succès de l'héroïne en tant que femme. Cette force de caractère dont dispose son héroïne, et qui lui permet de sortir de certaines situations désastreuses, est un exemple par lequel l'écrivaine passe pour montrer que chaque femme possède à l'intérieur d'elle la force nécessaire pour se battre afin de changer le cours de son histoire. C'est la raison pour laquelle l'on peut affirmer sans risque de se tromper que l'écriture de Were Were Liking se situe aussi dans une dynamique de conscientisation et de moralisation de la femme.

4.2- La confiance dans *Vies de femmes* et *Sous la cendre le feu*

Si dans *Vies de femmes* et dans *Sous la cendre le feu*, l'on ne peut parler d'un récit autobiographique, il y a tout de même cette volonté pour la femme de s'écrire et de se dire qui revient au travers de la confiance. Car la stratégie de la diégèse, comme chez Were Were Liking, est la même chez ces deux écrivaines. L'histoire commence par la fin, c'est-à-dire au travers d'une conscience féminine qui décide de se raconter. C'est le cas premièrement avec l'héroïne d'Évelyne Mpoudi Ngollé. Comme on l'a déjà étudié, pour sortir de son état de démence, la seule solution pour Mina est de se raconter dans son intimité. Il convient donc de rappeler ici cette citation de Mina sus-citée pour mieux décrire le début de cette écriture de

⁴⁶⁹ Aimée Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1956, p. 42

⁴⁷⁰ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 22

confiance : « *Je vais donc tout lui révéler, tout ce que je n'ai jamais dit à personne, tout ce que j'ai enduré dans le silence et l'angoisse de mon être depuis des années*⁴⁷¹. » Il faut dire qu'au-delà du texte, le médecin représente aussi le lecteur, cette oreille qui écoute au travers de la lecture les silences d'une vie. Toutefois, si dans *Sous la cendre le feu*, Évelyne Mpoudi Ngollé passe par le médecin pour s'adresser au lecteur, dans *Vies de femmes* en revanche, l'écrivaine s'adresse directement au lecteur par le biais de son héroïne. Elle prend d'abord le soin de présenter son contexte de vie. Elle travaille comme femme de ménage chez une Française expatriée. C'est dans cette nouvelle vie que Dang va se plonger dans le récit de soi :

« Lorsque Marie-Claire revient à midi, j'ai déjà terminé la toilette de Sévérine. Elle me libère s'imaginant que je vais rentrer chez moi prendre mon repas et me reposer [...] Je ne suis pas pressée de rentrer quand il fait jour [...] Aussi, bien souvent, je m'installe au coin de la rue, sur les marches d'un escalier et je contemple le spectacle de la rue. Parfois, recrue de fatigue, je somnole. Hier, il faisait très chaud, je ne pouvais pas me tenir dehors sur les marches. Je me suis installée sous le manguier. Pendant que je somnolais sur le gazon, mon enfance a commencé à se dérouler devant moi : des images nettes, comme renouvelées, défilaient. On eût dit qu'elles étaient d'hier⁴⁷². »

C'est donc à partir de ce point de départ que l'écrivaine fait voyager son lecteur dans la vie de son héroïne. Il faut dire que l'écriture devient un lieu de résonance des voix féminines, un espace où les romancières convoquent les histoires de femmes, et laissent plus ou moins de manière implicite une partie d'elle et de leur histoire. C'est également dans ce sens que Were Were Liking interrogée dans l'un de ses entretiens sur le rapport entre sa vie et celle de Halla affirme : « *Pour moi, tous les romans sont autobiographiques. Écrire, c'est une manière de rendre notre vécu*⁴⁷³ [...] ». Le récit de soi au féminin prendrait par conséquent une forme de témoignage d'une conscience féminine qui va à la rencontre d'une autre conscience féminine dans sa peine, ses douleurs et ses tragédies. Ce caractère universel de l'œuvre littéraire, Victor Hugo l'a bien exprimé dans la préface des *Contemplations* :

« Est-ce donc la vie d'un homme ? Oui, et la vie des autres hommes aussi. Nul de nous n'a l'honneur d'avoir une vie qui soit à lui. Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis : la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas ! quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah ! insensé, qui crois que je ne suis pas toi⁴⁷⁴ ! »

⁴⁷¹ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, p. 11

⁴⁷² Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

⁴⁷³ Voir Falila Gbadamassi, « Entretien avec l'auteur de *La mémoire amputée* », Afrik.com, 13 avril 2006

⁴⁷⁴ Victor Hugo, préface des *Contemplations*, 1856, éd. Massin du Club Français du Livre, tome IX, pp. 59-60

C'est en quelque sorte cette transparence, cette âme dévoilée qui au-delà de la fiction laisse une empreinte chez le lecteur. Ainsi, que ce soit chez Were Were Liking, Delphine Zanga Tsogo ou Évelyne Mpoudi Ngollé, l'on dira qu'écrire pour ces femmes c'est d'abord parler au travers de leur histoire à d'autres femmes. Cette affirmation est également valable pour *8clos* de Djhamidi Bond. Même si le début de l'histoire ne suit pas le même schéma que les autres histoires du corpus, l'on reste toujours dans ce récit de l'intimité où les éléments de la vie de l'écrivaine sont présents. Par exemple, la société musulmane dans laquelle l'héroïne évolue rappelle l'appartenance religieuse de Djhamidi Bond. D'ailleurs, comme l'affirme Pierrette Herzberger-Fofana, « *Toutes ces femmes qui manient la plume, en accédant à l'instruction, prennent conscience de leur moi propre et tendent à exprimer leurs expériences personnelles par écrit, d'où cette tendance à l'autobiographie*⁴⁷⁵ ». Cette autobiographie, loin d'être une simple écriture, permet à la femme de légitimer son histoire et par là, sa littérature. On comprend pourquoi Sabine Gola affirme : « *La femme-écrivain "raconte son expérience" et c'est par ce biais qu'elle légitime soi-même et son écriture*⁴⁷⁶ ».

4.3- S'écrire dans ses émotions

Avant la naissance de l'écriture féminine camerounaise ou africaine, la femme était l'un des sujets centraux dans la littérature faite par les hommes. Seulement, ces écrivains masculins représentaient la femme selon le regard externe qu'ils posaient sur elle. D'ailleurs, comme l'affirme O. Hind : « *Les hommes écrivent sur les femmes, à l'image de ce qu'ils ont connu et vécu. Il y a toute une partie de notre expérience qui n'est pas écrite.* » Ce qui est tout à fait correct puisque, dès la naissance de la littérature africaine, ce regard masculin qui se pose sur le corps féminin consiste à célébrer les différents visages sociaux de la femme tels que la femme maternelle, la femme soumise, la femme vertueuse... Sélom Komlan, dans son analyse, l'évoque bien :

« C'est la femme dans le personnage de la mère vertueuse, bonne épouse, bonne mère de famille, pétrie de dignité qui nous est peinte par Camara Laye, qui incarne la littérature de témoignage par excellence. Chez Senghor, c'est la muse du poète, symbole de la beauté noire⁴⁷⁷. »

⁴⁷⁵ Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire suivi d'un Dictionnaire des romancières*. Paris, L'Harmattan, 2003, p. 5

⁴⁷⁶ Sabine Gola, « Littérature et société : les années soixante et le grand changement » In « La forme autobiographique dans la littérature féminine depuis les Années 70 », p. 761

⁴⁷⁷ Adil Ben Mohammed, *L'émancipation féminine chez les romancières sénégalaises*, Institut des études africaines, 2013, p. 3

Lorsque la femme prend la plume, elle vient casser cette idylle scripturale masculine, son discours se situe en contradiction avec le discours produit par les hommes. Elle décrit des souffrances que les hommes ne perçoivent pas ou plutôt qu'ils refusent de percevoir, égoïstement plongés dans la jouissance de leurs privilèges patriarcaux. Ainsi, l'écriture permet à la femme d'écrire son intérieur, cet espace qu'elle seule possède avec ses peines, ses silences, ses blessures, ses rêves, ses colères, ses revendications. À cet effet, Ouad Atoui-Labidi écrit concernant les écritures féminines :

« Dans ces écrits, la femme prend la parole pour dire son corps et ses sentiments. Elle évoque ses souffrances et ses bonheurs en mettant en avant ses désirs et son devenir. Elle s'exprime envers et contre tout pour affirmer son pouvoir sur les dires et les délires du corps jusque-là contrôlés par les hommes⁴⁷⁸. »

C'est le cas avec les romancières de ce corpus appartenant à l'écrivaine camerounaise non diasporique. Que ce soit dans *La mémoire amputée*, dans *Vies de femmes*, dans *Sous la cendre le feu*, ou dans *8clos*, tous ces romans révèlent les silences cachés des femmes. Il s'agit d'écritures qui présentent la femme dans ses émotions, montrant toute la violence du patriarcat sur son existence. Ce sont ces écritures qui appartiennent aux femmes qui se rapprochent mieux de leur réalité que celles produites par les hommes. Par exemple, lorsque l'on se tourne vers *La mémoire amputée*, à la fin de l'histoire, Halla qui déjà est âgée de soixante-quinze ans raconte en ce qui concerne la vie de sa tante :

« Oui comme moi, elle était une simple femme, mais à qui l'on demandait de servir le monde et les dieux, sans complaire à leur féminité et sans plainte par-dessus le marché comme toutes les femmes de mon clan⁴⁷⁹ ! »

Cette confession plonge le lecteur dans l'intimité de la femme, la peine, le sentiment d'injustice qu'elle vit dans sa chair. Lorsque les hommes écrivent la femme, il est difficile pour eux de faire corps avec ses souffrances. Ce qui est encore plus intéressant, c'est la manière dont ces souffrances de femmes se rencontrent et s'entrecroisent dans cette étude, car chacune des histoires racontées possède quelque chose de singulier qui révèle un aspect de la profondeur des afflictions que vivent les femmes au sein d'un système de domination masculine. Par conséquent, la femme avait impérativement besoin de s'écrire pour se dire. L'écriture féminine peut donc être considérée comme un espace d'authenticité, un territoire où le lecteur découvre

⁴⁷⁸ Ouad Atoui-Labidi, « Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 11 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/revss/285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.285>

⁴⁷⁹ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 410

les réalités intérieures féminines. Par ailleurs, si la femme éprouve le besoin de s'écrire pour mieux se dire, il y a aussi une nécessité pour elle de s'écrire pour s'aimer.

4.4- S'écrire pour s'aimer

On pourrait se demander pourquoi s'écrire pour s'aimer. Tout au long de l'étude des textes de ce corpus appartenant à l'écrivaine camerounaise non diasporique, une emphase est mise sur le regard que pose la femme sur sa féminité. Il faut dire que dans l'univers féminin, il s'agit d'une thématique cruciale. Le patriarcat a façonné un corps féminin qui sert les intérêts de l'homme. En réalité, ce corps, la femme n'en veut pas. C'est la raison pour laquelle l'écriture de la révolte du corps féminin est une thématique centrale sous la plume de la femme écrivaine. Par ailleurs, une autre écriture semble aussi importante au sein de cette littérature féminine. Il s'agit de celle qui apprécie, valorise et sublime le corps féminin. Ce corps longtemps malmené, manipulé, stigmatisé comme peut l'écrire Brinda J. Mehta concernant le corps féminin : « *Son corps fascine parce qu'il est lié au mal et tout le plaisir qu'il suscite devient une sorte de plaisir interdit. La femme incarne donc le vice et devient une sorte de perversité*⁴⁸⁰ [...] ». Ainsi, la poétique féminine de la révolte, loin de juste se focaliser sur la construction des personnages féminins récalcitrants, vient aussi exalter ce corps féminin faisant de l'écriture un espace de réconciliation de la femme avec son corps. Dans ce premier corpus, l'écriture de Were Were Liking est la plus sensible à cette thématique. Elle voue, au travers de son héroïne, une profonde admiration à la femme noire. Malgré toutes les pressions sociales et psychologiques que cette dernière peut subir, elle reste malgré tout forte et battante. Car en plus d'être des femmes, elles sont aussi des mères. Et grâce à leur amour maternel, elles réussissent à dépasser leurs souffrances, non seulement pour essayer de donner un avenir à leurs enfants, mais aussi pour combler les vides financiers et affectifs laissés par ceux parmi les pères qui n'assument pas leur responsabilité. C'est ainsi que l'héroïne de Were Were Liking affirme :

« Ah ! ces femmes battantes qui nourrissent le pays ! Tous les jours dès cinq heures du matin, elles sont sur les marchés de tout le pays. Elles emmènent à l'intérieur ce qui manque : médicaments, huiles raffinées, morues et poissons fumés, savons, étoffes en tout genre, livres, cahiers, conserves [...] Vraiment ces femmes, on devrait les décorer toutes, me dis-je. Ce sont de vrais agents de développement de ce pays et je me demande comment on s'en sortirait sans ces anonymes, mais qui abattent un travail de titan pour la survie de tous les jours⁴⁸¹. »

⁴⁸⁰ Brinda J. Mehta, *Corps infirme, corps infâme, la femme dans le roman balzacien*, p. 10

⁴⁸¹ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 274

Ce discours élogieux montre l'importance de la femme noire, non seulement au sein du noyau familial, mais aussi dans le développement économique de l'Afrique. L'écriture permet à la romancière de la valoriser pour qui elle est. Mais plus encore, d'affirmer son identité non seulement au sein de l'Afrique, mais aussi à l'échelle mondiale. Car l'écriture a un énorme pouvoir, on écrit pour laisser des traces. Ainsi, il y a un véritable désir de célébration de la femme noire qui apparaît sous la plume de Were Were Liking : « on devrait les décorer toutes ». À la fin du roman, Halla, du haut de ses soixante-quinze ans affirme :

« Alors j'ai envie de prendre des trompes et trompettes pour entonner un hymne aux glorieuses Mères Naja et Tante Roz pour tous les combats épiques silencieux, mais qui ont fait qu'au-delà de tous les désespoirs, ce continent torturé demeure encore le continent de tous les lendemains possibles pour l'humanité tout entière⁴⁸². »

Aux yeux de la femme africaine, une telle écriture ne peut que l'encourager à s'estimer et à se regarder non pas comme un être faible et fragile, mais comme un être fort et admirable. Il s'agit encore d'une plume qui dans sa générosité veut pousser la femme d'Afrique à ne plus se considérer comme une victime, mais à aller au-delà de cette image pour s'émouvoir de sa force et du rôle indispensable qu'elle joue pour le progrès de son pays. Au-delà de tout, il s'agit d'une écriture de reconnaissance, qui rend hommage à la bravoure et la détermination de toutes ces femmes subsahariennes, ces femmes de l'ombre, ces femmes du silence. Par son écriture, Were Were Liking se propose d'être une voix pour elles. Par ailleurs, la plume de Were Were Liking ne se limite pas seulement à cette célébration de la force psychologique et de la témérité des femmes d'Afrique. Elle apprécie aussi leur corps, au travers du regard de son personnage, elle trouve ces femmes belles, magnifiques, quelle que soit leur morphologie :

« Je les trouve belles, toutes, les rondelettes et grassouillettes, les minces et musclées, les plantées comme des poteaux mitans, les toutes menues, mais rebondissantes comme des balles de ping-pong, belles amusantes, et géniales⁴⁸³. »

En conclusion, les figures féminines sont très présentes dans le texte de Were Were Liking. Elle construit les personnages féminins avec distinction en mettant en exergue le caractère humain, altruiste et bienveillant. Cette écriture est avant tout une « *esthétique de nécessité*⁴⁸⁴ » pour emprunter l'expression de Michelle Mielly, car elle s'inscrit dans la reconstruction d'une identité longtemps déformée.

⁴⁸² Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 411

⁴⁸³ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 274

⁴⁸⁴ Michelle Mielly, *Werewere Liking and the Aesthetic of Necessity: Reconsidering Culture and Development in Contemporary Africa*. Dissertation, Harvard, 2004

Conclusion

Des larmes à la colère, de la colère à la résilience, du rejet de soi à l'acceptation. Telles sont autant de victoires qui resplendissent sous la plume de cette première figure des écrivaines camerounaises. Il s'agit d'une écriture à la tonalité montante qui impose à son esthétique l'évolution du corps féminin. Plus question pour l'écrivaine de laisser son personnage féminin dans un état de victime. Il évolue, conquiert la parole, l'action et l'espace. L'écriture devient un espace de récit de soi, comme un moyen de mettre à nu la condition malheureuse et trop souvent silencieuse des femmes en Afrique subsaharienne. L'écriture devient aussi un lieu de réconciliation de la femme avec son corps, un espace où elle se valorise et se réapproprie le discours sur son corps et sur ses émotions. Qu'est-ce finalement que la révolte féminine ? Prendre en main son existence, être libre de ses choix, faire des études aussi longtemps qu'on le voudra, avoir les mêmes chances de réussite qu'un homme, être regardée non pas comme « *un sexe* », mais comme un être humain. Juste être libre et considérée pour l'humaine que l'on est. Poétique de la révolte, mais en réalité, mélodie de la révolution, mélodie de la liberté. Car tout ce que la femme revendique c'est son corps, c'est son existence qu'elle réclame. Une vie à elle. Est-ce trop demander ? En réalité, lorsque l'on regarde de plus près, ce n'est rien demander. C'est juste pour les femmes prendre ce qui leur appartient. Et c'est sur ce plan que se loge toute l'absurdité de la domination masculine. Une bêtise qui doit être corrigée. Voilà donc l'hymne que portent ces écritures afro-féminines représentées dans cette étude par Were Liking, Delphine Zanga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollé et Djhamidi Bond. Cette conclusion ouvre inéluctablement sur la poétique de la révolte chez l'écrivaine camerounaise de l'entre deux identités. Dans ce nouvel espace, plus précisément celui de l'exil, comment s'exprime la révolte de la femme camerounaise ? Qu'est-ce qui rendra chacune de ces révoltes singulières ?

II. La poétique de la révolte chez l'écrivaine camerounaise en exil

Introduction

« Toute femme qui veut tenir un discours qui lui soit propre ne peut se dérober à cette urgence extraordinaire : inventer la femme. C'est une folie, j'en conviens. Mais c'est la seule raison qui me reste⁴⁸⁵. »

Une littérature déplacée ne peut échapper à la notion de nouveauté, car chaque territoire est différent et unique dans ce qui fait sa liberté, ses mœurs et ses coutumes. C'est la raison pour laquelle la représentation du personnage féminin prend des formes diversifiées selon la figure de l'écrivaine camerounaise qui la représente. D'où d'ailleurs l'intérêt de cette étude comparée. En ce qui concerne la poétique de la révolte, l'on a observé chez l'écrivaine camerounaise non diasporique une écriture de l'évolution du corps féminin. Car ce dernier quitte un état d'impassible victime, sortant du mutisme pour poser des actions qui lui permettent de s'inscrire d'une manière différente dans l'espace. Toutefois, dans *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Christine Détrez affirme que : « [...] dans des contextes où les romancières insistent sur l'invisibilité et le silence imposés aux femmes, l'accent est mis [...] sur le corps dans tous ses états, la sexualité, le regard, la prise de parole⁴⁸⁶ ». Il faut dire que la plume de la première figure féminine non diasporique de la littérature camerounaise semble être dans sa généralité réservée par rapport à l'écriture du corps et de la sexualité féminine. D'ailleurs, comme l'affirme Odile Cazenave concernant la sexualité :

« Disons à ce sujet que ce n'est pas que le roman africain ait jusqu'ici complètement été silencieux sur ce point, il faut cependant rappeler une certaine réserve sur tout ce qui est matière à représentation sexuelle dans les romans des années 60 à 80. Les romans de la diaspora accordent une part importante à cet aspect⁴⁸⁷. »

Toutefois, si l'on se penche sur la littérature féminine camerounaise après les années 80, cette réserve sur les représentations sexuelles, n'est-elle pas toujours présente dans le nouveau roman camerounais non diasporique ? Pourtant, il faut sans tarder s'accorder avec Odile Cazenave pour dire que les thématiques liées à la sexualité trouvent un accueil favorable sous

⁴⁸⁵ Annie Leclerc, *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974, p. 15

⁴⁸⁶ Christine Détrez, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Paris, La Dispute, 2012, p. 11

⁴⁸⁷ Cazenave Odile, *Afrique sur Scène*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 108

la plume des écrivaines camerounaises en exil. Bien que l'étude de la représentation du personnage féminin chez cette seconde figure d'écrivaine camerounaise ait déjà démontré la présence d'une poétique de la révolte au travers des visages de la femme riche, autoritaire, indépendante... elle ajoute à ce paysage récalcitrant la question de la sexualité féminine. Autrement dit, écrire pour ces femmes c'est également repenser le corps et la sexualité féminine. Est-ce le territoire de l'exil qui rend propice ces thématiques dans l'écriture de la femme camerounaise ? De toute les façons, le constat qui se fait est que c'est une écriture qui a pour ambition de sortir la femme de tous les canons établis par les hommes, y compris les canons sexuels.

Dès l'introduction de *Femme nue, femme noire*, Beyala écrit au travers de son personnage : « *Je veux savoir comment les femmes font pour être enceintes, parce que, chez nous, certains mots n'existent pas*⁴⁸⁸. » Ainsi elle prépare déjà le lecteur à l'exhibitionnisme sexuel qui servira de trame à son récit. Que ce soit Calixthe Beyala, Léonora Miano, Élizabéth Tchoungui ou encore Hemley Boum, Frieda Ekotto... ces figures féminines de la diaspora cherchent à détruire les idéologies qui déraisonnablement ont longtemps réduit le corps féminin à la maternité et à la seule jouissance du mari (d'où l'existence des pratiques telles que l'excision). Selon l'anthropologue camerounais Jean-Pierre Ombolo, cette pratique,

« [...] soulage et limite les appétits sexuels de la femme. Cette explication (proprement sexuelle) repose sur un fondement anatomo-physiologique à savoir la présence, dans l'appareil génital féminin du clitoris, organe sans rôle utilitaire dans le mécanisme de la fécondité, et dont la seule fonction semble donc de procurer le plaisir érotique. Les sociétés africaines semblent être émues devant ce phénomène ; aussi certaines d'entre elles se sont avisées de supprimer chez la femme cet organe du plaisir stérile, donc asocial, pour ne laisser que le vagin, organe du pouvoir fécondant donc social⁴⁸⁹ ».

Comme le décrit bien cette citation, c'est dans cette mentalité de codification que s'est longtemps définie la sexualité féminine en Afrique noire, créant ainsi une distance entre la femme et sa sexualité. D'ailleurs, en parlant du corps féminin, Rangira Gallimore affirme : « *Le discours patriarcal africain [...] a fait de celui-ci un mythe*⁴⁹⁰. » Autrement dit, le corps et la sexualité restent pour la femme africaine des territoires inconnus et mystérieux. Par conséquent, l'acte d'écrire pour ces romancières d'Afrique subsaharienne sera donc un moyen de réappropriation la femme noire de son corps et sa de sexualité, de briser les barrières qui la séparent

⁴⁸⁸ Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire*, p. 11

⁴⁸⁹ Jean-Pierre Ombolo, *Sexe et société en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1980, p. 167

⁴⁹⁰ Béatrice Rangira Gallimore, « De l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique noire francophone » In Notre Librairie, n° 117, 1997, p. 60

de son corps. Dans cet élan de reconquête de soi, Hélène Cixous pouvait écrire à l'attention de toutes les femmes : « *L'écriture est pour toi, tu es pour toi, ton corps est à toi, prends-le*⁴⁹¹ ». Dès lors, la problématique qui se pose est celle de savoir comment s'opère cette réappropriation apparemment omniprésente de l'identité sexuelle féminine s'opère dans le corpus de cette étude appartenant à l'écrivaine camerounaise de l'entre deux identités. Telle est la préoccupation majeure qui fera l'objet de notre analyse dans cette seconde partie.

⁴⁹¹ Hélène Cixous, *Le rire de la méduse*, L'Arc, 1975, p. 40

1. Les formes de transgressions sexuelles féminines dans le corpus de l'écrivaine camerounaise en exil

1.1- La question de l'infidélité féminine dans *Maman a un amant* de Calixthe Beyala

L'infidélité masculine dans la société africaine ne constitue pas en soi une tragédie, car la sexualité est considérée comme appartenant à l'homme. C'est partant de cette réalité que Delphine Peras affirme que : « *Beaucoup d'hommes considèrent que la sexualité leur appartient et reprochent aux femmes de se conduire comme eux dès qu'elles s'enhardissent*⁴⁹². » Ainsi, c'est sur cette idéologie que se définit la sexualité masculine et féminine dans la société patriarcale. L'homme a en quelque sorte le droit d'être infidèle, mais la femme, ce droit, elle n'en dispose pas. Une femme qui trompe, c'est impardonnable. Bien évidemment, cette situation, les femmes la vivent comme étant une souffrance et surtout une injustice. C'est le cas du personnage Maryam dans *Maman a un amant* de Calixthe Beyala. L'écriture de Calixthe Beyala expose de prime abord une femme non épanouie dans sa sexualité. Sa bonne volonté de construire un mariage heureux est anéantie par les infidélités multipliées de son mari : « *Il aspirait à l'infini et il suffisait alors, dans ces moments, qu'on plaçât sous ses yeux certaines personnes bien choisies, féminines de surcroît, il se perdait, il allait à elles*⁴⁹³ [...] ». Ce récit met en exergue l'écriture de la toute-puissance sexuelle de l'homme qui, dans sa cruauté, laisse une empreinte de souffrance difficile à ôter chez la femme. « *Je mourais de tristesse. Je mourais de honte*⁴⁹⁴. » Au-delà du texte, Calixthe Beyala montre que le rapport que la femme entretient avec l'infidélité de son mari reste un rapport très douloureux ; un rapport qu'elle vit dans le silence et parfois même dans l'abandon total de son rêve de vivre une vie épanouie. Dans cette sorte de désespoir, la femme impuissante trouve parfois refuge dans la résignation. Elle accepte ce côté infidèle de l'homme sur lequel la société fait silence. C'est ce qu'affirme Marine Ondo : « *L'infidélité est légion dans les couples, c'est devenu naturel et non source de destruction sociale, cela est accepté comme un état [...] Pour supporter les infidélités du mari, la mère transmet son héritage culturel de soumission à toutes épreuves*⁴⁹⁵. » Ce cas de figure est très présent en Afrique. La femme heureuse devient non pas

⁴⁹² Delphine Peras, « Quand la littérature redéfinit le libertinage », L'express, mars 2017 https://www.lexpress.fr/culture/livre/quand-la-litterature-redefinit-le-libertinage_1883941.html

⁴⁹³ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, p. 75

⁴⁹⁴ *Op. cit.*

⁴⁹⁵ Marine Ondo, « L'éducation de la femme et le mariage dans la littérature d'Afrique noire », La revue des ressources, février 2019, <https://www.larevuedesressources.org/L-education-de-la-femme-et-le-mariage-dans-la-litterature-d-Afrique-noire.html>

celle dont le mari est fidèle, mais celle dont le mari assure le confort et celui de ses enfants. Il s'agit de cette « *stabilité conjugale*⁴⁹⁶ » dont parle Soumaya Naaman Guessous.

Dans le corpus de l'écrivaine camerounaise qui écrit dans son pays d'origine, l'infidélité du mari telle que vécue par l'épouse est marquée par ce genre de fatalisme où la femme ne peut que se résigner et apprendre à être heureuse dans cette atmosphère. Dans *Vies de femmes*, le personnage Edanga, dans la peur de perdre sa maîtresse, va jusqu'au point d'ordonner à son épouse légitime de lui présenter des excuses du fait de s'être bagarrée avec elle. Ainsi, on est dans un univers où l'épouse est acquise et la maîtresse est à conquérir. C'est d'ailleurs dans ce sens qu'Edanga mène ses réflexions avant de soumettre son épouse à cette humiliation : « *Sa femme ne fera rien contre lui [...] Quant à Nnomo c'était différent. Elle n'était pas sa femme. Elle pouvait profiter de l'incident pour l'abandonner [...] Il décida donc de ménager sa maîtresse*⁴⁹⁷. » Ainsi, l'épouse légitime, face aux menaces de son mari de la répudier, n'a pas d'autre choix que d'aller présenter ses excuses à la maîtresse. Le narrateur raconte, concernant les états d'âme de l'épouse légitime d'Edanga : « *Elle avait des sanglots dans la gorge, mais elle fit l'effort de se dominer. Elle était brisée, humiliée, anéantie*⁴⁹⁸. » À ce niveau, il serait judicieux de marquer un point d'arrêt pour évoquer la question du divorce en Afrique. Car l'on peut se demander pourquoi l'épouse d'Edanga ne songe-t-elle pas à demander le divorce face à une telle humiliation ? Puisque, d'un point de vue juridique, elle peut trouver une raison valable de le faire.

En effet, le divorce féminin est très mal perçu dans la société africaine. Une femme qui divorce est une femme coupable, une mauvaise femme. C'est d'ailleurs ce que rapporte Christine Détrez des propos d'une femme dans son ouvrage *Femmes du Maghreb, une écriture à soi* :

« La femme divorcée, c'est une femme complètement mise à la marge de la société, sur le banc des accusées, elle n'est pas normale, elle a certainement été pour quelque chose si son couple a éclaté, c'est elle la fautive, il faut toujours que la femme absorbe les fautes de son mari, les mauvais comportements, qu'elle les accepte, qu'elle passe outre, qu'elle soit patiente... On emploie toujours le mot patience, patience⁴⁹⁹... »

Une femme africaine, au lieu de subir ces formes de condamnation et d'accusations sociales, préfère, face aux infidélités de son mari, adopter une attitude de résignation. Une

⁴⁹⁶ Soumaya Naaman Guessous, *Au-delà de la pudeur*, Éditions Eddif, 1996, p. 209

⁴⁹⁷ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Coédition NENA/Éditions Clé, 1985

⁴⁹⁸ *Ibid.*

⁴⁹⁹ Christine Détrez, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, La Dispute, 2012, p. 55

attitude qui fonctionne comme un bouclier. Autrement dit, au lieu de porter l'étiquette de divorcée, comme l'affirme Marine Ondo, « [...] la femme africaine préfère subir les pires humiliations et trahisons de la part de son mari⁵⁰⁰ [...] ». C'est la raison pour laquelle les textes de la femme africaine qui écrit sur son territoire d'origine représentent d'une façon générale ce visage de la femme résignée. Cette femme qui décide d'accepter les infidélités de son mari comme un fait.

On peut également ajouter à ce paysage de femmes trompées et résignées, l'histoire de la mère de Mina dans *Sous la cendre le feu* d'Évelyne Mpoudi Ngollé. Ce n'est pas vraiment l'infidélité de son mari qui crée chez cette figure féminine un sentiment intense de colère, c'est le fait que son époux l'ait trompée avec sa meilleure amie, ce qui pour elle, à ce moment, était insupportable. C'est d'ailleurs ce que Mina rapporte des propos de sa mère lorsque cette dernière se confie à sa propre mère : « [...] ce qu'elle avait surtout reproché à son mari, c'était de n'avoir pas cherché ailleurs, mais dans son entourage proche, pour la tromper, car expliqua-t-elle, Mispa était sa meilleure amie⁵⁰¹. » Force est de constater que la femme africaine vit dans un milieu où elle est consciente que le combat qu'elle pourra livrer contre l'infidélité masculine est d'avance perdu. Tout ce qu'elle semble exiger, c'est une attitude raisonnable de l'homme dans sa manière de la tromper. Malheureusement, le père de Mina n'a pas cessé par la suite de tromper sa femme avec sa meilleure amie. C'est ce que raconte Mina : « [...] le fait que mon père ait été blâmé par sa famille et sa belle-famille au sujet de cette liaison, il n'avait pas rompu⁵⁰² [...] » Dans la suite de l'histoire, la mère de Mina n'ayant vraiment pas d'autre choix, elle s'adapte à cette vie de douleur. Elle parvient à dépasser cette histoire et continue de poursuivre son triste destin d'épouse. À cet effet, Nina raconte :

« Cette période de crise prit fin sans que je ne m'en sois rendue compte, accaparée que j'étais par mon admission au lycée de Douala. Je réalisais seulement en rentrant chez moi pour les congés de Pâque, après le deuxième trimestre passé à Douala, que l'atmosphère familiale était redevenue la même qu'avant : on entendait ma mère fredonner pendant qu'elle travaillait⁵⁰³ [...] »

Cette joie est-elle vraiment réelle ? Cette chanson n'est-elle pas dans son essence une mélodie de défaite et de résignation ? « *Sous ces latitudes où le ciel n'est ni un abri, ni un*

⁵⁰⁰ Marine Ondo, « L'éducation de la femme et le mariage dans la littérature d'Afrique noire », La revue des ressources, février 2019, <https://www.larevuedesressources.org/L-education-de-la-femme-et-le-mariage-dans-la-litterature-d-Afrique-noire.html>

⁵⁰¹ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, p. 87

⁵⁰² *Op. cit.*

⁵⁰³ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous le cendre le feu*, p. 87

*recours, être femme, c'est mettre à mort son cœur*⁵⁰⁴. » pouvait écrire Léonora Miano dans *Crépuscule du tourment*. C'est donc dans cet univers d'injustice et de perpétuelle résignation que l'épouse vit sa sexualité en Afrique. L'épouse a-t-elle vraiment une sexualité épanouie dans une société de domination masculine ? Telle est la question que l'on peut se poser en toute légitimité. Alors, l'une des conséquences de l'infidélité masculine est une sexualité féminine non épanouie, car l'infidélité mène l'époux à délaisser l'épouse pour aller chercher le plaisir chez d'autres femmes. Et dans une culture où l'épouse ne peut que se suffire de son mari pour connaître la jouissance sexuelle, elle vit presque toute sa vie dans une frustration sur le plan sexuel, et surtout dans l'attente des jours où son mari pourra vraiment la satisfaire. Bien évidemment, pour les femmes africaines les plus téméraires, elles pensent souvent au divorce. Mais, comme l'affirme Marine Ondo : « *La femme africaine songe seulement à le faire, mais n'agit pas et tous les hommes habitués à ce scénario où la femme ne met jamais à exécution ses pensées, recommencent car ils savent qu'en bout de piste, il n'y a que l'impunité*⁵⁰⁵. » Encore une résignation de plus. D'ailleurs, une femme d'Afrique peut-elle quitter son mari pour une question d'insatisfaction sexuelle ? Dans la société patriarcale, « [...] *le plaisir est un attribut de l'homme, la femme n'en a pas été dotée par la nature*⁵⁰⁶. » écrit Soumaya Naamane.

Dans *Maman a un amant* de Calixthe Beyala, cette frustration sexuelle est au cœur de l'histoire de Maryam. Dans sa relation avec son mari, la sexualité existe pour le seul plaisir de son époux. Son plaisir à elle n'a pas d'importance : « *Je me faisais légère, légère... Ou alors une petite chose qui l'écartait du besoin, le rapprochait du ciel*⁵⁰⁷. » Ce récit montre l'absence de jouissance et de satisfaction sexuelle de Maryam au sein de son couple. Il y a également, dans ces propos de Maryam, cette image de l'instrumentalisation du corps féminin au service de la satisfaction des besoins sexuels de l'homme.

Les réponses qui reviennent dans les interrogatoires de Soumaya Naamane Guessous faites à certaines femmes au Maroc montrent que très peu de femmes jouissent d'une vie sexuelle épanouie. Plusieurs éléments sont à l'origine du blocage sexuel dans la vie féminine. Premièrement, on a les tabous sexuels qui limitent la femme dans sa sexualité. Une femme qui est à l'aise pendant l'acte sexuel est une femme vulgaire. Par conséquent, même dans la sexualité, il y a une pudeur et une retenue que la société attend de la femme. « *Pour se conformer*

⁵⁰⁴ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 10.

⁵⁰⁵ Marine Ondo, « L'éducation de la femme et le mariage dans la littérature d'Afrique noire », La revue des ressources, février 2019, <https://www.larevuedesressources.org/L-education-de-la-femme-et-le-mariage-dans-la-litterature-d-Afrique-noire.html>

⁵⁰⁶ Soumaya Naamane Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Éditions Eddif, 1996, p. 253

⁵⁰⁷ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, p. 74

à l'image prédominante de l'épouse vertueuse et digne, ces femmes refoulent l'expression de leur amour : « Ma mère m'a déconseillé de me montrer excitée devant lui ou de le provoquer, car il pourrait me croire vicieuse »⁵⁰⁸. » rapporte Soumaya Naamane. Ainsi, la notion de plaisir coupable est quelque chose qui entoure l'inconscient collectif des femmes issues de ces zones machistes. La femme se doit donc de se montrer timide pendant l'acte sexuel de peur d'être traitée : « d'obsédée sexuelle⁵⁰⁹ » : un qualificatif très péjoratif et honteux s'il est attribué à une femme. Telle est l'une des conditions qui étouffent la sexualité féminine dans des sociétés patriarcales.

Le deuxième blocage qui limite la femme dans sa sexualité est l'égoïsme masculin. L'homme dans la société patriarcale a été éduqué dans une mentalité de légitimation totale de sa sexualité. Ce qui n'est pas le cas pour la femme. De ce fait, le déficit présent dans l'éducation sexuelle de la jeune fille et du jeune garçon, établit dans les mentalités la croyance selon laquelle le plaisir est masculin. C'est ce que Soumaya Naamane Guessous explique dans les phrases suivantes :

« La pudibonderie pèse sur toute l'éducation des filles, à qui l'on interdit de découvrir leur propre corps, de le toucher, et même de le voir, alors que les garçons ont tout le loisir de développer leur sensualité au contact du monde extérieur, dont l'accès ne leur est nullement défendu⁵¹⁰. »

Tout naturellement, dans le couple, la mentalité masculine est conditionnée par ces idéologies. Ainsi, l'homme pendant l'acte sexuel reste focalisé sur son plaisir, se souciant très peu, voire pas du tout du plaisir de sa compagne. « Mon mari me considère comme un vagin, sans plus, aucune autre partie de mon corps ne l'intéresse. Et si parfois il me caresse entre les cuisses, c'est juste pour s'exciter lui-même⁵¹¹ » ; « Il est rare que j'aie du plaisir, car il est avare en affection ; il me caresse que là où il veut [...] ensuite il tire son coup sans se soucier de moi⁵¹² » rapporte Soumaya Naamane des propos des femmes dont les voix se font entendre dans son ouvrage. Et dans l'intimité de ses lettres, le personnage Maryam de Calixthe Beyala, confie que l'amour est ce trésor qu'elle attend depuis cinquante ans : « Un demi-siècle à attendre l'amour, et l'amour ne venait pas⁵¹³ ». Une affirmation qui paraît étonnante d'autant plus que cette dernière est mariée à Abdou depuis plus de deux décennies. Ainsi, au-delà de la fiction, cette représentation dévoile l'intérieur morose de l'épouse dans les sociétés de

⁵⁰⁸ Soumaya Naamane Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, p. 244

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 242

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 236

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 251

⁵¹² *Ibid.*, p. 242

⁵¹³ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, L'Harmattan, 1993, p. 162

domination masculine. Le mariage apparaît donc comme une prison dans laquelle l'épanouissement de l'épouse relève de la seule volonté du mari. Si ce dernier est occupé à entretenir ses liaisons plus ou moins secrètes, l'épouse légitime devra se munir de patience en refoulant au plus profond d'elle son désir de sexualité. Soumaya Naamane explique bien cette réalité à partir de la société musulmane lorsqu'elle affirme :

« Mais pendant que le croyant consacre une grande énergie à rechercher le plaisir auprès de ses épouses et concubines, lorsqu'il en a, la femme musulmane est contrainte pour sa part de se conformer au modèle de vertu imposé par le contexte culturel ; ce modèle lui enjoint en particulier d'étouffer ses pulsions sexuelles et de maîtriser en elle toute fonction érotique⁵¹⁴. »

Cette condition féminine est aussi présente dans les sociétés d'Afrique subsaharienne non musulmanes. Car non seulement, sur ces territoires, la polygamie est légalisée par la loi, mais la société fait aussi silence sur l'infidélité de l'homme. Toutefois, l'exil apporte quelque chose de nouveau, de différent dans l'écriture de la sexualité de la femme noire. Autrement dit, l'exil vient rafraîchir les questions liées à la sexualité féminine dans les littératures africaines. Ainsi, il s'agit non seulement pour l'écrivaine de questionner ce modèle de sexualité africaine, exclusivement en faveur de l'homme, mais plus encore, de libérer les femmes de leurs frustrations sexuelles. Et comme l'écrit Ôphélia Claudel : « [...] là où la liberté sexuelle n'est plus possible, il y a la liberté textuelle. Voici la révolution ! Écrire sur le corps, oui, mais sans mutilation ni accommodation. Il faut crier ce désir qui se retient pour le laisser exploser sur la page blanche⁵¹⁵ ». C'est encore l'un des points concrets qui différencie l'écriture de l'écrivaine camerounaise qui écrit sur le territoire national de celle qui le fait à l'écart du territoire national. Finalement, cette dernière va oser. Elle va oser écrire ce que l'écrivaine camerounaise non diasporique n'ose écrire sur son territoire, peut-être par manque de courage dû au fait que certaines revendications féministes non médiatisées restent encore limitées à la seule plume de l'écrivain et de certains académiciens. Car, malgré les différents idéaux de modernité qui peuvent frapper l'Afrique, cette dernière reste malgré tout accrochée à ses différentes coutumes et traditions. Mais les questions liées à la condition féminine sont-elles des problèmes culturels ou tout simplement des questions humaines ? Quelque part, il ne s'agit pas pour ces écrivaines de vulgariser ou de défendre le droit de la femme à l'infidélité puisque légalement, l'homme ne dispose pas non plus de ce droit. Il s'agit en effet pour elle de défendre tout simplement la cause de la femme victime d'un système aux avantages masculins. Car les fondations sur lesquelles

⁵¹⁴ Soumaya Naamane Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Édition Eddif, p. 236

⁵¹⁵ Ôphélia Claudel, « Encre de chair : de l'écriture du corps au corps de la femme écrivain dans les romans de Toni Morrison, *L'œil le plus bleu* et *Sula* », *Babel*, 28 | 2013, p. 70

reposent les sociétés patriarcales sont des fondations aux racines discriminatoires, qui placent à tous les niveaux, et même sur le plan sexuel, l'homme au-dessus de la femme. De même que la connaissance n'a pas de sexe, la sexualité elle aussi ne devrait pas en avoir. Si Soumaya Naamane affirme que :

« La relation maritale est marquée par un déséquilibre profond, puisqu'elle se fonde presque exclusivement sur l'assouvissement du désir masculin et donc sur la frustration de l'épouse. L'union légale est dans notre société une vie de communauté qui met en contact l'homme et la femme, mais aussi leurs deux familles. L'acte sexuel dans ce cadre prend la forme d'un engagement contractuel : devoir pour l'épouse, droit pour le mari⁵¹⁶. »

Autrement dit, le mariage reste un espace d'inégalité. La position de l'époux est de recevoir tout le bonheur que peut procurer l'union maritale, et celle de l'épouse est non seulement de lui donner ce bonheur, mais plus encore de le créer. Si telle est donc la condition de la femme dans le couple, les revendications féministes prennent leurs sens. Car, quelque part à la base de leurs écrits, ces femmes partent d'un ensemble de questionnements qui dans leur absurdité leur donnent l'audace d'écrire. Sur quels critères juge-t-on en effet que le plaisir est masculin et le corps féminin, objet de cette satisfaction ? Au-delà de la fiction, résoudre cette injustice à leur manière semble aussi être l'une des libertés que l'exil va offrir à ces femmes de dire les choses.

L'entrée de Calixthe Beyala dans la littérature camerounaise d'expression française introduit pour la première fois le personnage de la femme infidèle. Que ce soit de Marie-Claire Matip, Thérèse Kuoh-Moukouri, Lydie Dooh Bunya, Delphine Zanga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollé en passant par Were Were Liking, aucune de ces femmes n'explore ce territoire de l'épouse infidèle. Les revendications ou les représentations restent limitées à la condition de l'épouse au sein du couple. Calixthe Beyala vient donc briser ce schéma en faisant sortir la femme du cadre marital. Dès la publication de ses premiers romans, comme à titre d'exemple *Seul le diable le savait*, le visage de la femme infidèle est déjà présent sous la plume de cette écrivaine camerounaise de l'entre deux identités. Dès lors, ce n'est plus enfermée à l'intérieur du couple que la femme revendique sa liberté. Mais cette liberté sous la plume de Calixthe Beyala est revendiquée aussi à partir de l'extérieur : l'infidélité féminine étant une action qui au-delà de la parole exprime ce mal être féminin au sein de son couple. En d'autres termes, la plume beyalienne ne s'arrête pas à la représentation du visage de la femme résignée et sexuellement non épanouie dans son couple. L'on verra dans les illustrations avec *Maman a un*

⁵¹⁶ Soumaya Naamane Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Édition Eddif, p. 254

amant que son écriture, contrairement à celle de l'écrivaine camerounaise non diasporique, va plus loin, car Beyala décide d'écrire l'appropriation sexuelle de l'épouse par le biais de l'infidélité féminine : « *Oui je recherchais l'amour, ce mal fou, permanent et sublime*⁵¹⁷ [...] ». Il faut dire que la plume de Calixthe Beyala veut aller au-delà des lois et des exigences culturelles. Par sa plume, la romancière veut légitimer l'épouse comme étant un être qui, comme l'homme, a droit au plaisir. Car dans ces sociétés patriarcales, comme l'analyse Soumaya Naamane, la jeune fille, souvent dans ses transgressions, découvre mieux que l'épouse le plaisir de la sexualité : « *Les hommes de passage*⁵¹⁸ », c'est-à-dire les copains :

« [...] sont en revanche carrément du domaine de l'illicite, car aucun but moral ne lie la jeune fille à eux ; elle se débarrasse alors de sa première personnalité, conforme aux exigences du milieu [...] et donne libre à une deuxième, libérée de toute crainte, agissant spontanément sur ses propres pulsions⁵¹⁹. »

Le mariage serait donc un arrangement, voire une conspiration contre les femmes. Car dans la société patriarcale, le mariage reste le lieu par excellence de tous les privilèges dont jouit l'homme. Muselées et enfermées dans des contraintes qui les étouffent, les épouses, ne pouvant pas aisément dans un système strictement patriarcal accéder au divorce, sont obligées de vivre de manière consciente ou inconsciente loin de leur corps et de leur sexualité. Ainsi, dans son écriture guerrière, Calixthe Beyala veut lever le voile sur ce silence fait à la sexualité féminine dans les écrits de la femme noire. De même que les problèmes tels que la sous-scolarisation de la jeune fille, les violences sexuelles et physiques, la maternité précoce... la sexualité féminine est aussi un problème qui mérite d'être évoqué dans les écrits de femmes. Dans *Maman a un amant* de Calixthe Beyala, le personnage Maryam atteinte dans son désir d'amour et de considération, va briser les tabous sociaux en s'octroyant la liberté de combler cette carence affective dans les bras d'un autre homme. « *Ce contexte de frustration permanente semble s'effacer dans une relation extraconjugale, et les quelques rares femmes qui ont un amant paraissent beaucoup satisfaites par ce lien illicite fondé en général sur le désir réciproque*⁵²⁰. » affirme encore une fois de plus Soumaya Naamane Guessous. C'est exactement cette satisfaction que vit Maryam après sa rencontre avec son amant. Elle semble plus épanouie, et surtout plus heureuse. Découvrons-le dans le texte suivant :

⁵¹⁷ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, p. 152

⁵¹⁸ Soumaya Naamane Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Édition Eddif, p. 239

⁵¹⁹ *Op. cit.*

⁵²⁰ Soumaya Naamane Guessous, *Au-delà de toute pudeur*, Édition Eddif, p. 254

« Oh ! l'Amie [...] j'ai rencontré un homme, mon amour. Un amour comme une saison tardive de fraises et de cerises, puis des confitures soigneusement préparées pour l'hiver. Cela me tient chaud, une sorte d'amour à côté. Dieu merci, cette rencontre chasse l'angoisse passée [...] La douceur d'aimer remonte, le sourire reprend sur mes lèvres. C'est un rêve, d'autres folies, une fugue peut-être. Pourtant, il tient mon visage, je suis le tracé bleu dans le ciel, je déchiffre des images, la vie revenue. Et entre mes jambes, l'herbe pousse, tendre et verte [...] J'apprends auprès de lui l'érotisme à retardement qui ne s'exprime qu'au pur moment des sentiments. Une école de l'amour⁵²¹. »

Force est de constater que l'impact premier de cette rencontre interdite entre Maryam et son amant, c'est l'épanouissement de la femme. La comparaison qui apparaît à la deuxième phrase montre de manière plus précise le caractère savoureux de cet amour qui établit le contraste avec la dure réalité conjugale de Maryam. Une réalité amère dans laquelle elle est loin de vivre cet élan d'amour passionnel. Car Maryam trouve dans les bras de son amant l'amour et la tendresse qu'elle n'a pas pu trouver dans les bras de son mari emporté vers d'autres horizons féminins. Ainsi, l'infidélité de Maryam qui d'une certaine manière est une réponse à un besoin d'épanouissement, exprime-t-elle aussi la vie insipide dans laquelle le mariage peut entraîner les femmes issues d'une société de domination masculine. Car, comme on l'a vu, les lois qui régissent ce système ne sont pas des lois propices à l'épanouissement du corps féminin. Ainsi, Calixthe Beyala ose les transgresser en situant son personnage au-delà du possible social féminin. Il faut dire que l'infidélité de Maryam, loin donc d'être un éloge à la perversion sociale, est un moyen pour Calixthe Beyala de légitimer dans la vie des femmes subsahariennes le droit au bonheur, le droit à la tendresse, le droit au respect et aussi le droit au plaisir sexuel. Car derrière les paroles de Maryam se cache aussi un hymne à l'amour vécu par une femme : « *La douceur d'aimer remonte, le sourire reprend sur mes lèvres. C'est un rêve, d'autres folies, une fugue peut-être*⁵²². » De plus, ce n'est pas seulement l'épanouissement de l'âme de Maryam qui brille dans ce texte, mais aussi celui de son corps : « *Et entre mes jambes, l'herbe pousse, tendre et verte*⁵²³ ». Ce qui découle est la réconciliation de Maryam avec son corps : corps longtemps méprisé et instrumentalisé par son époux, entre les mains de son amant, il retrouve toute sa valeur. Car il s'agit d'un amour qui, loin d'instrumentaliser ce corps féminin, lui redonne toute sa dignité et toute sa beauté. D'où cette idée de floraison qui ressort des propos de Maryam.

En outre, dans cette idylle, Maryam parle aussi de l'apprentissage : « *J'apprends auprès de lui l'érotisme à retardement qui ne s'exprime qu'au pur moment des sentiments. Une école*

⁵²¹ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, pp. 186-187

⁵²² *Op. cit.*

⁵²³ *Op. cit.*

de l'amour⁵²⁴. » Ce qui paraît étonnant d'autant plus que Maryam est mariée à Abdou depuis plus de deux décennies. Mais c'est seulement à cinquante ans qu'elle avoue être dans cette découverte de l'amour. Cette écriture de la découverte tardive de l'érotisme par Maryam montre une fois de plus le rapport que la femme entretient avec la sexualité dans la société patriarcale. Ainsi, cette représentation vient confirmer les analyses précédemment effectuées sur cette réduction du corps féminin à la maternité et au seul plaisir de l'homme. Il s'agit d'une sexualité réglementée à des fins bien définies. Ainsi, la sexualité dans son essence est-elle parfois pour ces femmes un terrain inconnu à cause de toutes les lois qui la complexifient. Et très peu de femmes, comme l'a démontré Soumaya Naamane Guessous, atteignent l'orgasme dans les sociétés de domination masculine.

Par ailleurs, dans cette relation extraconjugale, Maryam ne se berce pas d'illusions. Il y a cette appréhension, cette crainte qui ressort de ses propos, car elle reste consciente du fait qu'elle est sur le chemin de l'interdit : « *Que faire l'amie, ces voies du praticable me sont interdites*⁵²⁵. » Si donc à ce niveau du récit, Maryam vit une certaine liberté, elle est consciente qu'il « *reste encore du chemin à faire [...] pour atteindre l'indépendance*⁵²⁶ ». Et sans plus tarder, cette réalité sociale misogyne va la rattraper avec toute sa sévérité :

« Mon époux se perd. Les perspectives d'autres horizons l'effraient. Il me sermonne. Ses mots ont le poids d'un souffle. Sans voix, ses yeux demandent l'air. Il a l'instinct des rythmes essentiels. Il dit : "Une femme devrait porter son mari inscrit sur son visage ou l'annoncer à travers sa première poignée de main." Il hurle : infidèle ! salope ! [...] Pourtant je m'aperçois qu'il n'a pas tenu le compte exact de ses fautes. Orfèvre en manipulations, il oublie l'amertume et les souffrances subies, que même la morale ne saura lui pardonner. Je n'ose invoquer l'égoïsme dans lequel il s'est enfoui [...] La tribu nègre bellevilloise me surveille. Elle énumère mes fautes [...] Pourtant l'amie je me sens modeste née pour être coupable. Ultime marathonnienne, je suis coupable de trouver le relais de tendresse qu'Abdou me refusait⁵²⁷. »

Au-delà de la fiction, Calixthe Beyala fait ressortir le côté injuste de la société envers l'infidélité au féminin. Y a-t-il une différence entre l'infidélité de l'homme et celle de la femme ? N'est-ce pas le même acte qui est commis ? Pourquoi doit-on condamner la femme avec tant de véhémence et épargner en quelque sorte l'homme ? Telles semblent être les incompréhensions qui motivent la plume de Calixthe Beyala. Finalement, il s'agit d'une écriture

⁵²⁴ *Op. cit.*

⁵²⁵ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, p. 187

⁵²⁶ Marion Coste, « Pornographie et féminisme dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala », paru dans « Nouveaux Imaginaires », Nouveaux imaginaires du féminin, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665782>, p. 7

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 198

qui, au-delà de l'aspect fictionnel, représente l'absurdité du jugement que porte la société sur une même action commise par deux êtres humains. « *“Une femme devrait porter son mari inscrit sur son visage ou l'annoncer à travers sa première poignée de main.” Il hurle : infidèle ! salope⁵²⁸ !* » Une citation qui laisse sous-entendre qu'un homme en revanche, n'a pas cette obligation de porter sa femme inscrite sur son visage, car être homme c'est avoir tout simplement une liberté qui surpasse celle de la femme. Et puisque dans la mentalité patriarcale, la femme existe pour servir l'homme, son corps doit de ce fait être séquestré et contrôlé par un ensemble de lois morales pour lui permettre d'accomplir le but de son existence. C'est d'ailleurs dans ce sens que Rangira Gallimore affirme que :

« Le corps féminin est continuellement soumis à des manipulations d'ordre social. C'est à travers le corps de la femme que la société se maintient et se perpétue, ainsi le corps doit être façonné, contrôlé et marqué. Le contrôle du corps se traduit à travers les injonctions verbales concernant la façon de tenir son corps, régie par un code de bonne ou de mauvaise conduite⁵²⁹. »

Ainsi, dans son écriture, Calixthe Beyala ose libérer le corps féminin de ce contrôle par la mise en exergue du visage de la femme infidèle. Toutefois, au-delà du personnage Abdou dont la voix s'élève dans une condamnation envers sa femme, il s'agit en effet, dans le processus d'écriture de Calixthe Beyala, de mettre à nu l'illogisme de la mentalité patriarcale. Une représentation qui montre toute la violence de la domination masculine sur l'existence féminine. Car même malheureuse, une femme se doit de se soumettre à son destin de femme mariée. Écrire donc pour Calixthe Beyala c'est profaner, critiquer, interroger dans le but de mettre l'homme au même diapason que la femme. Écrire pour Calixthe Beyala, c'est donner vie à tous les silences de la femme aussi scandaleux puissent-ils paraître. À cet effet, Claire Paque Jeanine affirme : « *Écrire au féminin, au contraire, revient à sortir de l'exclusion et du silence tout ce qui était interdit et jusque-là indicible⁵³⁰* ». L'écriture reste donc pour la femme un espace de liberté, de transgression et, au-delà de tout, un espace par excellence de reconstruction identitaire. Et toujours dans ce même sillage, les mots justes de Claire Le Jeune viennent décrire l'écriture femme en ces termes : « *Dire. Proférer. Profaner. Obéir à l'ordre de dire, contre tout*

⁵²⁸ *Op. cit.*

⁵²⁹ Rangira Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, L'Harmattan, 1997, p. 15

⁵³⁰ Paque Jeannine, *Le genre éclaté ou un nouveau récit au féminin* In : *Nouvelles écritures francophones : Vers un nouveau baroque ?* [En ligne]. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001 (généré le 8 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pum/9627>>. ISBN : 9791036502118. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pum.9627>

*et contre tous et cependant pour tous*⁵³¹. » Tels sont donc les chemins que trace la plume de Beyala.

Dans cette dynamique de remise en question du regard social sur l'infidélité féminine, l'on peut aussi évoquer à côté de Beyala, une plus jeune romancière camerounaise de la diaspora à savoir Hemley Boum. Dans son roman intitulé : *Les jours viennent et passent*, publié aux éditions Gallimard en 2019, la romancière montre à quel point la société est intransigente envers l'infidélité de la femme et se montre en revanche plus souple envers celle de l'homme. Pour arriver à cette démonstration, elle part d'abord de la représentation de l'infidélité de l'homme au travers de l'adultère de son personnage Julien. Il s'agit pour la romancière de traiter dans un premier temps la problématique de la réception de l'infidélité masculine dans la société africaine. Dans les lignes suivantes, découvrons la description que le narrateur fait des émotions d'Abi lorsqu'elle est victime d'adultère par son mari Julien :

« Malgré sa douleur terrible à cette époque, le sentiment de trahison si intense qu'elle avait cru ne jamais s'en remettre, pas une seule seconde elle n'avait songé à quitter Julien. Elle avait pris au contraire la décision de lui accorder une marge de liberté⁵³². »

Dans les pages suivantes, le narrateur ajoute : « *Abi pardonna sans oublier, consciemment ou non elle ajusta ses sentiments en conséquence*⁵³³. » Au-delà de la décision du personnage de pardonner se trouve non pas l'acceptation de l'infidélité de l'homme, mais plutôt la tolérance, qui d'une certaine manière rappelle ou évoque la tolérance sociale envers l'infidélité masculine. Toutefois : « *Aujourd'hui c'était au tour de la jeune femme d'être sur le grill*⁵³⁴ [...] », relate le narrateur. C'est-à-dire qu'au fil du temps, Abi tout comme Maryam, à la recherche d'un élan d'amour passionnel qu'elle ne trouve plus dans les bras de son époux, finit par se retrouver enlacée dans les bras d'un autre homme. Comme Maryam, il s'agit de l'amant. Par cette seconde représentation, il est question pour la romancière de traiter la problématique de la réception de l'infidélité féminine dans la société. Dès lors, les questions qui se posent sont celles de savoir : Abi obtiendra-t-elle le pardon de son mari lorsque ce dernier découvrira son infidélité ? Quelle issue cette infidélité donnera-t-elle à son couple ? Abi a d'énormes regrets, elle comprend la fureur de son mari. Mais elle reste persuadée qu'il réussira à pardonner comme elle l'a fait pour lui par le passé. Mais elle oublie qu'elle est une femme :

⁵³¹ Claire Lejeune, *La geste*, Paris, José Corti, 1966. Réédition : Bruxelles, Labor, 1994

⁵³² Hemley Boum, *Les jours viennent et passent*, p. 71

⁵³³ *Ibid.*, p. 75

⁵³⁴ *Op. cit.*

« - Julien, on a déjà connu ça, tu t'en souviens ? Nous en sortirons cette fois encore.

Julien s'arrêta net

- Que veux-tu dire ? De quoi parles-tu ?

Abi le regarda incrédule, se pouvait-il qu'il ait oublié sa propre trahison ? Qu'il ne fasse aucun lien entre les deux histoires ?

- Mais de quoi..., commença Julien.

Et puis comme si la lumière se faisait soudain dans son esprit :

- Tu veux rire ? Tu compares tes parties de jambes en l'air avec une aventure que j'ai eue il y a des années et qu'au demeurant tu m'as chèrement fait payer ? Où est le rapport ? Tu es débile ma pauvre fille. Ça n'a rien à voir, rien ! Mais comment...

Sa colère montait, il haussa le ton :

- Où t'arrêteras-tu ? Tu... tu me dégoûtes, tu es répugnante. Une extraordinaire putain hypocrite.

Il hurlait. Abi était tétanisée.

- Je t'en prie Julien, le petit...

- Eh bien, lui aussi a le droit de savoir qui est la salope qui lui sert de mère. »

Malheureusement, dans la suite de l'histoire, Julien demande le divorce. Et c'est ainsi que prend fin le mariage d'Abi. Au-delà de la fiction, il s'agit d'une écriture non seulement de remise en question de cette manière déséquilibrée de traiter l'adultère humain, mais aussi d'une écriture qui recherche l'égalité entre les sexes. De plus, si dans l'histoire adultérine de Julien, l'opinion sociale n'est pas évoquée, dans celle d'Abi, en revanche, elle apparaît dans toute sa virulence. De ce fait, tout comme dans l'histoire de Maryam, il est impossible pour la société de faire silence sur l'infidélité commise par une femme, il y a donc toujours ce double regard de critique qui ressort : celui de l'époux infidèle, et celui de la société. Découvrons le second regard dans l'extrait suivant :

« Personne ne plaint la femme adultère. Elle met en danger la race, la filiation, quelque chose d'essentiel. Ces hommes et ces femmes du haut de leur union de pacotille, elle était bien placée pour le savoir, la jugeaient. Les crises de couple agissent comme un répulsif sur les unions qui fonctionnent. Tous s'éloignent craignant la contagion⁵³⁵ [...] »

Par conséquent, une femme infidèle est celle qu'on doit rejeter, elle ne mérite aucune compassion. D'ailleurs, dans les deux cas de figure, il y a le terme salope qui revient. Ainsi, une femme qui trompe son mari est traitée de salope. Toutefois, ce terme, on ne l'attribue pas à l'homme. Écrire donc pour ces écrivaines, c'est chercher à « *bâtir une citadelle équitale*⁵³⁶ ».

⁵³⁵ Hemley Boum, *Les jours viennent et passent*, Gallimard, 2019, p. 86

⁵³⁶ Dolisane-Ebossè, Cécile. « La mystique du corps féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala : la culture de l'enjeu, un défi du masculin ou un « jeu-utopie » littéraire ? ». *Labrys, Études féministes* 5 (2004), p. 2, <https://core.ac.uk/download/pdf/148058936.pdf>

Écrire pour ces femmes, c'est vouloir libérer la femme : « *asphyxiée par les structures conventionnelles taillées à la mesure du mâle*⁵³⁷ ». Pour que les femmes puissent être affranchies des oppressions liées à la domination masculine, ces romancières sont conscientes qu'elles doivent accéder aux mêmes droits que les hommes. Car une société d'inégalité en droit et en devoir est finalement une société d'oppression. C'est la raison pour laquelle la problématique de l'infidélité telle que traitée par la société trouve sa place dans l'écriture de ces femmes camerounaises en exil.

1.2- La polyandrie dans l'écriture beyalienne

« L'écriture permet de dépasser les codes. Dès que tu te laisses conduire au-delà des codes, ton corps plein de crainte et de joie, les mots s'écartent, tu n'es plus enserrée dans les plans des constructions sociales, tu ne marches plus entre les murs, les sens s'écroulent, le monde des rails explose, les airs passent, les désirs font sauter les images, les passions ne sont plus⁵³⁸. »

Dépasser audacieusement les codes, copier les attitudes exclusivement réservées au corps masculin, corps de dominance et de privilèges, telles sont les révolutions que Calixthe Beyala impose à son écriture. Il faut dire que dès son entrée dans le monde littéraire en 1987 avec son roman : *C'est le soleil qui m'a brûlée*, ce sera dorénavant une écriture chargée de surprises qui se révélera au monde. Provocante, dévastatrice, la plume beyalienne se présente dès lors comme une plume anti-patriarcale. Détruire de la manière la plus brutale l'édifice sur lequel repose la société patriarcale, telle est l'ambition de la romancière camerounaise de la diaspora. À cet effet, pour la première fois encore dans toute l'histoire de la littérature féminine camerounaise et, par extension africaine, Beyala introduit le visage de la femme polyandrique au travers de son roman *Seul le diable le savait*⁵³⁹. Introduire ce visage de femme dans ses écrits, c'est s'attaquer de manière consciente à ce qui constitue l'un des fondements des sociétés africaines, c'est-à-dire la polygamie. Hemley Boum pouvait rappeler dans *Le clan des femmes* que : « *Les femmes et les enfants appartenaient au mari, ils lui devaient respect et*

⁵³⁷ *Op. cit.*

⁵³⁸ Cixous, Hélène, *Entre l'écriture*, Paris : Des femmes, 1986, p. 61

⁵³⁹ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, *Op. cit.*

*soumission*⁵⁴⁰ ». C'est toujours sur ce modèle que se sont longtemps construites les sociétés africaines. Même dans l'Afrique contemporaine, la polygamie reste une pratique légalisée par la loi. De ce fait, les hommes pourraient clamer : quelle audace de la part d'une femme de vouloir écrire la contradiction ? C'est donc à ce niveau que se loge toute l'originalité de l'écriture beyalienne. Une écriture fracassante, qui exige une parole de femme, un monde tel que construit par une conscience féminine. Annie Leclerc pouvait le dire avec ardeur :

« Non, non, je ne demande pas l'accès à la Vérité, sachant trop combien c'est un puissant mensonge que les hommes détiennent là. Je ne demande que la parole. Vous me la donnez d'accord, mais ce n'est pas celle-là que je veux. C'est la mienne que je veux (...) Car il ne me suffit pas de parler de moi pour trouver une parole qui soit mienne. Littérature de femme : littérature féminine, bien féminine, d'une exquise sensibilité féminine. (...) Un homme parle au nom des hommes. Une femme, au nom des femmes⁵⁴¹. »

La liberté d'écrire, de rêver la femme différemment, c'est par conséquent dans cet élan de nouveauté que Calixthe Beyala n'écarte pas de sa plume l'image révolutionnaire de la femme polyandrique. Une image par laquelle elle vient contester l'institution polygamique en Afrique. Il faut dire que la polygamie est l'un des prestiges dont jouit l'homme dans la société patriarcale. « *Ses épouses et ses enfants étaient le bien le plus précieux d'un homme*⁵⁴² », raconte Hemley Boum. Et on l'a également vu dans le corpus relatif à l'écrivaine camerounaise non diasporique. Le but est que l'homme soit à l'aise, servi et nourri par plusieurs femmes, car il faut toujours cultiver et entretenir cette image de l'homme royal. Ainsi, comme les richesses matérielles et financières, les femmes sont aussi considérées comme une source de richesse pour un homme. Ce rapprochement entre la richesse matérielle, financière et le corps féminin peut aussi laisser libre cours à des analyses pour justifier l'idée d'instrumentalisation du corps féminin, qui n'est pas considéré dans sa dimension humaine, mais plutôt dans une dimension de services et d'enrichissement. « *Les femmes et les enfants formaient une main-d'œuvre gratuite et toujours à la portée de la main*⁵⁴³ », raconte Muriel Ijere. De même, Sami Tchak dans *La sexualité féminine en Afrique*, revient sur ce côté avantageux de la polygamie pour l'homme : « *Dans les villages par exemple, il est généralement utile que l'homme épouse au moins deux femmes. Celles-ci constituent une main-d'œuvre indispensable. Elles représentent donc des*

⁵⁴⁰ Hemley Boum, *Le clan des femmes*, L'Harmattan, 2010, p. 18

⁵⁴¹ Annie Leclerc, *Parole de femme*, Paris, Grasset, 1974, pp. 11-12

⁵⁴² Hemley Boum, *Le clan des femmes*, L'Harmattan, 2010, p. 40

⁵⁴³ Muriel Ijere, *Sembene Ousmane et l'institution polygamique*, in ÉTHIOPIQUES, n° 1-2 1988, <https://fondationsenghor.org/sembene-ousmane-et-linstitution-polygamique/>

*productrices*⁵⁴⁴. » C'est la raison pour laquelle la polygamie est une institution à laquelle la tradition patriarcale refuse de se soustraire. Il est conscient du profit qu'il en tire. Et les femmes, sans force dans un système où elles sont minorisées et marginalisées, n'ont pas d'autres solutions que de se soumettre. C'est d'ailleurs ce qu'affirme encore Muriel Ijere en ces termes : « [...] la femme africaine sait qu'elle doit accepter la polygamie et elle se montre généralement résignée⁵⁴⁵. » En outre, en dehors de la polygamie comme source de richesse pour l'homme, il y a également cette importance de soi que l'homme se donne au travers de la polygamie. Autrement dit, la polygamie est aussi une institution qui flatte l'ego de l'homme et infériorise les femmes. Ainsi, par la représentation du visage de la femme polyandrique, Calixthe Beyala vient s'inscrire contre cette institution. Ainsi regardons de plus près dans *Seul le diable le savait*, ce visage de femme qui vient contredire la norme :

« Ma mère, une Bantoue aux seins aussi pointus que ses ambitions et à l'aplomb de ceux qui savent dire à chacun que chacun est charmant et qui ne veulent d'histoires avec personne, a réduit les voix en chuchotements en décrétant que, espèce unique, j'étais l'œuvre de deux hommes⁵⁴⁶ [...] »

Dès l'ouverture du roman, l'auteure met en exergue, au travers de ce récit, une figure féminine imposante qui s'affirme. Elle clame tout haut, sans honte ni appréhension, que des deux hommes qui partagent sa vie, elle ignore l'identité du véritable géniteur de sa fille Mégri. Dans la société patriarcale, cette forme de liberté dont fait preuve Bertha est en quelque sorte une liberté suicidaire. Car un être féminin qui ose transcender les lois, au point d'assumer la confusion identitaire sur la paternité de sa fille, attire sur elle, impitoyablement, les foudres de la société patriarcale. Il s'agit en effet d'une esthétique de l'excès, qui apparaît sous la plume de Calixthe Beyala, car elle veut, à la différence de ses prédécesseurs, pousser plus loin la liberté féminine. Elle veut donner des coups à l'endroit où il y aura le plus de douleur. Puisque l'homme dans son orgueil et dans sa fierté ne supporte pas l'infidélité féminine, à plus forte raison, supporterait-il une femme qui le partage avec un autre homme. Il s'agit en effet d'une écriture de l'anéantissement de la figure masculine. Ce que Dolisane Ebossè appelle : « *la castration ou l'éradication du pouvoir masculin*⁵⁴⁷ ». Cette castration de l'homme apparaît justement par cette description explicite de la vie de deux masculinités, aux pieds d'une

⁵⁴⁴ Sami Tchak, *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 29

⁵⁴⁵ *Op. cit.*

⁵⁴⁶ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, pp. 10-11

⁵⁴⁷ Dolisane-Ebossè, Cécile. « La mystique du corps féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala : la culture de l'enjeu, un défi du masculin ou un "jeu-utopie" littéraire ? ». *Labrys, Études féministes* 5 (2004), p. 2, <https://core.ac.uk/download/pdf/148058936.pdf>

féminité. Car cette plume de Calixthe Beyala, en quelque sorte terroriste, met en exergue, une destruction de la force et de l'orgueil masculins.

« - Viens dans les bras de papa, ma puce.
- Fais donc un bisou à papa bon Blanc.
- Tu ne trouves pas qu'elle me ressemble ?
- Elle a les yeux de ma pauvre mère.
- Tout mon caractère, je te dis.
Lui. Lui. Eux, mes pères.
Elle, Dame mère.
Moi, leur fille.
Éclosion de l'impossible⁵⁴⁸. »

Cet extrait de texte représente deux hommes qui se disputent la paternité d'une enfant. Ainsi, ils sont conscients qu'ils partagent une même femme. Il y a donc un retournement de situation qui apparaît sous la plume de Beyala. Car, dans la normalité patriarcale, ce sont des femmes qui doivent partager un homme, et pas le contraire. Ainsi, Calixthe Beyala donne à la femme le pouvoir d'assujettir et de contrôler l'homme. Bertha les fait gémir, trembler. C'est elle qui commande et décide de ses mouvements. Il y a une écriture de mépris de l'homme qui ressort sous la plume de Calixthe Beyala :

« - Espèces de porcs ! grommela Dame maman entre ses dents. Vous ne comprenez rien, vous ne comprendrez jamais rien [...] Elle s'en alla chez le chef, sans qu'aucun des deux hommes réagisse, comme si une force souterraine avait miné leur volonté. Ils restèrent là. Muets. Désorientés. Je ne crois pas me tromper en disant qu'ils avaient peur [...] peur que Dame ma mère, soudain lassée, ne les abandonne, les laissant dans l'ombre envahissant des souvenirs⁵⁴⁹. »

Force est de constater que l'homme apparaît vulnérable, languissant après l'amour d'une femme qui n'éprouve pour lui que dédain. C'est d'ailleurs ce qui apparaîtra dans la suite du texte, puisqu'elle va encore tromper ses deux maris avec d'autres hommes. Il faut dire que la sexualité féminine est totalement libérée et assumée sous la plume de Calixthe Beyala. En outre, derrière l'image de la femme polyandrique, il y a une autre lecture qui permet de faire ressortir un autre côté sombre de la polygamie. Il s'agit de la polygamie comme un poison pour la solidarité féminine. Car il y a tout naturellement entre les deux hommes qui partagent la vie de Bertha une atmosphère conflictuelle. Chacun veut avoir Bertha pour lui, ce qui engendre des

⁵⁴⁸ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, Le Pré aux Clercs, 1990, p. 11

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 16

rivalités et des disputes. Tel est donc le sort des femmes dans la polygamie. Elles se haïssent, se détestent et parfois même se souhaitent la mort. La polygamie de ce fait fragilise les relations entre femmes. C'est d'ailleurs l'une des représentations qui est au cœur de la nouvelle pièce romanesque de la Camerounaise Djâïli Amal. La romancière montre au travers de l'histoire de Safira, comment la polygamie a réussi à vider cette dernière de tous sentiments d'humanité. Elle qui jadis ne pensait faire du mal à personne, du moment où son mari a pris une seconde épouse, elle n'a pu voir en cette dernière qu'une rivale. Et dès lors, sa seule ambition a été de la détruire, qu'elle parte ou « *qu'elle meure*⁵⁵⁰ ». Malgré la tristesse que Safira peut percevoir dans le regard de sa jeune coépouse Ramla, elle n'a de considération que pour la jalousie et la colère qui la rongent. À cet effet, elle affirme :

« Je n'ai pas choisi d'en arriver là. On ne m'en laisse pas le choix. Je me défends tout simplement. Je l'aimais. J'ai fait de mon mieux pour le satisfaire. J'ai été une bonne épouse. Une excellente mère. Je lui ai donné des enfants intelligents, en bonne santé, des deux sexes. Je l'ai réconforté, et je l'ai aimé de tout mon cœur, de toute mon âme. Que voulait-il de plus ? Je ne suis pas méchante. On m'oblige à l'être. Je n'ai pas choisi de faire cette guerre. Mais m'en laisse-t-on le choix⁵⁵¹ ? »

Force est de constater que pour le sujet féminin, il y a une réalité déshumanisante qui accompagne la polygamie. Si Safira avait rencontré cette jeune fille dans d'autres circonstances, peut-être l'aurait-elle aimée. Ainsi, pour l'unité des femmes, la polygamie reste donc un ennemi à abattre. Il y a deux stratégies de combat contre la polygamie qui ressortent sous la plume de Calixthe Beyala. Premièrement, l'on a cette représentation du visage de la femme polyandrique, qui est déjà en soi une écriture de la transgression. Deuxièmement, il y a cette volonté d'exposer les difficultés que vivent les femmes dans un contexte de polygamie au travers justement de cette mise en scène de deux hommes qui visiblement se battent pour l'amour d'une femme.

1.3- La représentation de l'acte et du plaisir sexuels au féminin

Le déni sexuel féminin construit de manière consciente ou inconsciente dans les mentalités, à cause d'une sexualité féminine mystifiée et codifiée, est aussi considéré par la femme écrivaine comme une autre forme d'injustice présente dans la vie intime féminine. Comme l'écrit Annick Ghislaine :

⁵⁵⁰ Djâïli Amal, *Les impatientes*, Emmanuelle Collas, septembre 2020, p. 182

⁵⁵¹ *Ibid.*, pp. 185-186

« Parmi les fonctions naturelles de l'être humain, la sexualité est celle qui est la plus assujettie aux prescriptions, interdictions et conventions sociales si bien que toute action ou comportement se rapportant au sexe, y compris sa banalisation, se heurte aux boucliers du tabou et du hors norme⁵⁵². »

Cette sexualité est encore plus conventionnelle lorsqu'il s'agit de la sexualité féminine. De manière générale comme l'écrit Abir Dib dans sa thèse de doctorat, en prenant appui sur deux théoriciens :

« La littérature africaine a connu une longue période de pudeur en matière de sexualité ; depuis *Batouala* de René Maran jusqu'au *Devoir de violence* de Yambo Ouologuem, les œuvres qui comportent des scènes érotiques sont peu nombreuses. La raison de cette pudeur selon Daniel Delas⁵⁵³ réside en premier lieu dans la censure subie par les œuvres publiées entre 1921 et 1968⁵⁵⁴. La deuxième raison est la tradition, car comme le signale Thérèse Kuoh-Moukouri : « Traditionnellement, l'Africain est pudique ; l'amour se fait silencieusement. Mais si, chez l'homme, les crispations viennent normalement trahir son plaisir, pour la femme, le rapport sexuel se limite le plus souvent aux exigences de la procréation⁵⁵⁵. » »

Après ces périodes, vient la négritude⁵⁵⁶, qui comme le classicisme, recherche une certaine perfection ou dirait-on plutôt une certaine noblesse dans la création littéraire tant au niveau du fond que de la forme. Dans ce sillage, tout ce qui peut être considéré comme choquant ou vulgaire est à bannir dans l'écriture. Car il s'agit pour la négritude de célébrer avec finesse l'historicité du peuple noir : « [...] revendiquer pour l'Afrique un passé glorieux de culture et d'histoire. Et pour cela, il fallait maîtriser une langue française à la perfection et se maintenir au plus haut de l'inspiration poétique pour donner de l'Afrique une représentation positive⁵⁵⁷ ». Telle est l'ambition de la négritude dès sa genèse. Toutefois, en ce qui concerne l'Afrique subsaharienne, ce n'est pas dans les textes de femmes que débute l'écriture du dévoilement sexuel. Ainsi, bien avant Calixthe Beyala, les romanciers africains ont commencé à sortir des limites d'une écriture contraignante imposée par la négritude, pour s'appropriier l'écriture de la sexualité. C'est le cas du Malien Yambo Ouologuem avec *Désir de violence* publié en 1968. Il s'agit d'un roman de transition, qui rompt avec cette culture de la pudeur sexuelle présente sous

⁵⁵² Annick Ghislaine Ondobo Ngondo, L'esthétique de la liberté sexuelle dans *Silikani* d'Eugène Ébodé,

⁵⁵³ Daniel Delas, « *Décrire la relation : de l'implicite au cru* » In Notre Librairie, Sexualité et écriture, juillet-septembre 2003

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 25

⁵⁵⁵ Kuoh-Moukouri ajoute : « je reste persuadée que beaucoup d'Africains n'ont jamais vu réellement le sexe de leur femme, qui ne s'est jamais non plus laissé voir ; en cinquante ans de mariage ils ne sont jamais vus nus. », cité par Daniel Delas, *Ibid.*

⁵⁵⁶ « La négritude est un courant littéraire et politique, créé durant l'entre-deux-guerres, rassemblant des écrivains francophones noirs, comme Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Jacques Rabemananjara, Léon-Gontran Damas, Guy Tirolien, Birago Diop et René Depestre ».

⁵⁵⁷ Abir Dib, Étude comparée sur l'écriture du corps chez Calixthe Beyala et Ahlam Mosteghanemi, Thèse de doctorat soutenue en 2015, sous la direction de Jean-Pierre Dubost, p. 221

la plume des écrivains de la négritude. Ensuite, Sony Labou Tansi vient agrandir cet espace avec son roman *La vie et demie* publié en 1979. En revanche, en ce qui concerne particulièrement le Cameroun, une femme a le mérite d'être la pionnière de l'écriture d'une sexualité dévoilée et exacerbée. Il s'agit de Calixthe Beyala. Que ce soient les premiers écrivains camerounais tels que Isaac Moumé Etia, Jean-Louis Njemba Medu, Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Benjamin Matip, Francis Bebey, René Philombé, Rémy Medou Mvomo, Guillaume Oyônô Mbia, Charly Gabriel Mbock, Yodi Karone, tous ces écrivains masculins qui viennent avant Calixthe Beyala ont traité de la sexualité avec pudeur et réserve. Il est vrai que par la suite quelques-uns de ces écrivains, à l'instar de Mongo Beti, se sont rapprochés de l'écriture de la sexualité telle que traitée par Calixthe Beyala. On peut citer à cet effet ses trois derniers romans à savoir : *l'Histoire du fou*⁵⁵⁸, *Trop de soleil tue l'amour*⁵⁵⁹ et *Branle-bas en noir et blanc*⁵⁶⁰. Ainsi, l'écriture de Calixthe Beyala vient en quelque sorte imposer le renouveau d'une écriture de la sexualité dans la littérature camerounaise. Elle échange cette plume pudique contre une plume audacieuse et revendique d'une manière blasphématoire au travers de ses personnages féminins la part de sexualité qui revient à la femme. C'est partant de ce renouveau littéraire que Jacques Chevrier affirme :

« Consciemment ou non, les écrivains appartenant à la nouvelle génération entendent en effet échapper au déterminisme qui pesait sur leurs aînés, condamnés soit au roman social, soit au reportage ethnographique, et ils estiment à juste titre avoir acquis le droit à la plus totale liberté d'expression⁵⁶¹. »

Calixthe Beyala est la première femme de l'histoire de la littérature camerounaise, non seulement à ouvrir un espace de discussion sur les questions de la sexualité féminine, mais aussi à les aborder avec tant de transparence et surtout avec beaucoup d'audace. En ce qui concerne spécifiquement la littérature féminine, avant Beyala, c'est une écriture de victimisation du personnage féminin qui est mise en avant. C'est par exemple une Flo, qui, dans *Rencontres essentielles*⁵⁶², pleure sur sa stérilité dans une société où est maudite toute femme dont les entrailles n'arrivent pas à donner la vie. C'est aussi une Dang dans *Vies de femmes*⁵⁶³ dont la vie est marquée par des souffrances aux multiples facettes. Ou encore une Mina dans *Sous la cendre le feu* victime de folie, à cause de l'inceste de sa fille... Ainsi, écrire pour Calixthe Beyala, c'est représenter non plus la femme qui subit, mais plutôt celle qui se bat pour arracher

⁵⁵⁸ Mongo Beti, *L'Histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994

⁵⁵⁹ Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999

⁵⁶⁰ Mongo Beti, *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Julliard, 2000

⁵⁶¹ Jacques Chevrier, *Anthologie africaine. Le roman et la nouvelle*, p. 13

⁵⁶² Thérèse Kuoh-Moukouri, *Rencontres essentielles*

⁵⁶³ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes, Op.cit.*

sa liberté. L'écriture pour cette dernière, comme d'ailleurs pour la majorité des écrivaines, est en quelque sorte « *un pèlerinage vers des lieux interdits*⁵⁶⁴ », comme le dit Sélom Komlan. Dès la publication de son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlée*, le lecteur découvre déjà des pages épicées de sexe. Pour mieux faire ressortir les différences et les révolutions de l'écriture de la sexualité chez l'écrivaine camerounaise de manière générale, considérons dans un premier temps la sexualité telle qu'elle apparaît chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'origine.

Lorsque l'on se penche sur le corpus de l'écrivaine camerounaise non diasporique de cette recherche, l'on constate que la sexualité est en même temps omniprésente et absente. Elle est omniprésente par la visibilité des répercussions qu'elle entraîne. Elle est absente au travers d'un langage de voilement ou de camouflage de l'acte sexuel en lui-même. Il faut dire que la description de l'acte sexuel se fait avec beaucoup de précaution et de délicatesse. Dans *Vies de femmes*, Kazo s'approche de Dang, l'embrasse, cette dernière faiblit dans sa volonté et cède. Il n'y a plus d'autres informations qui sont livrées. Dans *Sous la cendre le feu*, Mina évoque dès les débuts l'amour qu'elle éprouve pour un jeune étudiant en médecine. Toutefois, « [...] *cela faisait deux semaines que j'attendais mes règles avec angoisse*⁵⁶⁵ [...] », raconte-t-elle. Et par la suite, elle confirme au lecteur son état de grossesse. C'est donc de cette manière que le lecteur découvre qu'il y a eu une relation intime entre Mina et Joël. Ces écrivaines ne font pas de l'acte sexuel une trame narrative. De même, dans *La mémoire amputée*, la sexualité est grandement métaphorisée : « [...] *une partie de lui s'est plantée en moi comme une rude racine vivante et vibre quelque part dans mon ventre*⁵⁶⁶. » raconte Halla dans le contexte de son inceste. Il y a donc ce flou, ces non-dits qui entourent la sexualité dans le texte de Were Were Liking. Il s'agit par conséquent d'une écriture qui refuse d'appeler les choses par leur nom. C'est donc avec raison que Joseph N'DA affirme que : « *Si la question de la sexualité a toujours été présente dans les littératures africaines, elle était abordée [...] avec délicatesse, pudeur et circonspection.*⁵⁶⁷ »

En outre, il faut dire que dans sa généralité, la sexualité dans le corpus de l'écrivaine camerounaise non diasporique reste quelque chose de dangereux et de douloureux pour la femme. Dangereux, parce que toutes les héroïnes du corpus qui ont de manière volontaire ou

⁵⁶⁴ Sélom Komlan, « Femmes et créations littéraires en Afrique : défis et enjeux d'un combat », Palabres, Revue d'Études Africaines, Vol. III, n° 1, 2000, p. 22.

⁵⁶⁵ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, p. 14

⁵⁶⁶ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Op. cit.

⁵⁶⁷ Pierre N'DA, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », Éthiopique, Revue Negro africaine de littérature et de philosophie, n° 86, <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1759>

involontaire touché à la sexualité, se retrouvent dans une prison sans issue : celle de la maternité précoce. Une sexualité douloureuse parce qu'elle est utilisée contre les femmes qui la subissent d'une manière imposée, dans une grande déchirure et la peine qui accompagnent les actes de violences sexuelles. C'est le cas premièrement de l'héroïne de Djhamidi Bond, après son mariage avec Karim, sa première nuit de noces se change finalement en un viol :

« Ce qu'il prenait pour un jeu de l'amour était pour moi une véritable souffrance mentale. Ce qu'il prenait pour les caresses était en réalité un tourment [...] Allongée sur le dos, je sentis le précieux attribut de mon mari chercher en moi sa voie. Je ressentis du dégoût [...] sa main se faufila plus bas dans mes cuisses. Dans un sursaut, je les refermai si brutalement que ses ongles pénétrèrent dans ma chair. Mon cœur s'emballa. Prise de panique, je voulus me relever, mais Karim, d'une main, me maintint allongée. Il se mit à me susurrer de vilaines choses que je ne comprenais pas : je le suppliais, en pleurant d'arrêter son exploration, mais rien. Karim semblait ne pas réaliser le mal qu'il me faisait [...] je me débattais vainement pour me défaire de son étreinte, mais d'un geste rapide, il avait bloqué mes mains au-dessus de ma tête et était parvenu à immobiliser ma jambe gauche au-dessus de son épaule droite. D'un bras, il avait très vite relevé sa djellaba et, sans que je ne le vis venir, son membre dur me pénétra. Une violente douleur parcourut tout mon corps. Il me sembla que je criai dans le vide⁵⁶⁸. »

L'on est donc face à une sexualité forcée, qui brutalise et violente le corps féminin. C'est l'expression non seulement de l'égoïsme masculin qui ressort, mais aussi celle de la misère sexuelle féminine. Il n'y a pas de dialogue, pas de communication entre les deux époux. D'ailleurs, l'on voit très bien dans le texte que Karim n'est pas à l'écoute de la souffrance de sa femme. Il l'écrase, la domine et la viole. N'apparaît nulle part dans le texte la notion du plaisir sexuel au féminin. D'ailleurs, comme l'écrit Yolande Batia : « *La société traditionnelle interdit à la femme d'avoir du plaisir et même de chercher à l'obtenir*⁵⁶⁹. » Ainsi, la souffrance mentale, le tourment, le dégoût, la panique, la douleur violente, les cris, les pleurs... tels sont autant de mots qui caractérisent l'acte sexuel vécu par la jeune fille lors de sa nuit de noces. Et cela n'interpelle pas la société, il n'y a pas de violence ni de viol. C'est normal, « *D'ailleurs, qui a osé évoquer le mot "viol" ? Le viol n'existe pas dans le mariage*⁵⁷⁰. » écrit Djaili Amal dans les *Impatientes*. Pourtant, il s'agit finalement d'un traumatisme sexuel qui représente non seulement le machisme, mais aussi le corps et la sexualité féminine volés. En outre, la description d'une sexualité odieuse pour la femme est aussi présente sous la plume de Were Were Liking au travers de l'extrait de texte suivant :

⁵⁶⁸ Djhamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2015, pp. 104-105

⁵⁶⁹ Yolande Batia, *Écriture du non-voilement chez les romancières francophones de l'Afrique au sud du Sahara*, Thèse de doctorat, soutenue en 2018, à l'université d'Ontario, sous la direction de Late Lawson-Hellu

⁵⁷⁰ Djaili Amal, *Les impatientes*, Emmanuelle Collas, 2020, p. 95

« Nous nous démenons comme des enragés et j'ai comme une déchirure qui m'arrache un cri. Je le supplie d'arrêter, mais il est pris d'une folle frénésie. Il a dû attraper une crise de je ne sais quelle subite épilepsie. Je tremble d'une sensation indéfinissable entre la douleur et le plaisir et pleure de plus belle [...] ma jupe est couverte de sang⁵⁷¹. »

Il s'agit donc d'une sexualité qui, loin de donner envie à la femme, la terrorise. Tout comme dans le cas de l'héroïne de Bond, il y a toujours à un moment donné ces absences de consentement de la jeune fille et de l'écoute de l'homme. Ce qui, bien évidemment, transforme, une fois de plus, cet acte sexuel en un acte subi par la jeune fille et imposé par son partenaire. Dans *Vies de femmes*, ce même schéma revient :

« Kazo était venu me rendre visite. J'étais toute seule dans ma chambre. Il s'approcha de moi, je cherchai à l'éviter. Il insista, me prit par le bras, m'attira à lui, m'embrassa avec force. Une étrange chaleur m'envahit. Ma volonté faiblit puis fondit [...] Je cédaï⁵⁷². »

Au regard de tous ces extraits de textes, écrits à différentes époques (de 1985 à 2016), l'on se rend compte qu'il y a une unicité dans la représentation de la condition sexuelle de la femme au Cameroun et même, par extension, en Afrique noire. La sexualité de la femme camerounaise semble encore souffrir de beaucoup d'injustices et de silences. En somme, il s'agit donc des écritures qui se chargent de faire la peinture sexuelle de la femme dans un système de domination masculine. Le corps féminin, corps convoité et corps d'obsessions masculines, apparaît finalement dans le récit de ces femmes comme un objet sexuel, puisqu'il est manipulé sans la volonté des propriétaires, pour assouvir les besoins de l'homme. Ce qui reste une tragédie féminine qui détruit en profondeur la vie féminine, et surtout entraîne le rejet de sa féminité. C'est d'ailleurs ce que Kangni Alemdjrodo affirme lorsqu'il écrit : « *Pas étonnant que les femmes en viennent à avoir honte de leurs corps, surtout lorsque l'autorité burlesque du mâle s'y exerce sans finesse*⁵⁷³ [...] ». Et chez l'épouse, comme dans le cas de l'héroïne de Bond, cette brutalité et cet égoïsme masculins installent une solitude sexuelle chez la femme. D'autant plus que comme on l'a vu précédemment, le corps féminin est réduit à deux fonctions. Tout comme Soumaya Naamane Guessous dans *Au-delà de la pudeur*, Bouhdjiba rappelle aussi ces fonctions :

« L'étude de la sexualité dans les sociétés arabo-musulmanes révèle que la déréalisation du statut féminin a fini pratiquement, et à quelques exceptions près, par enfermer la femme dans un double rôle :

⁵⁷¹ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p 204.

⁵⁷² Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, *Op. cit.*

⁵⁷³ Kangni Alemdjrodo, « Le corps du sexe. Sexualité et textualité dans trois romans de Rachid Boudjedra », In *Revue Culturelle Africaine*, p 130.

d'objet de jouissance et de génitrice. Dans un cas comme dans l'autre nous avons affaire à une femme-objet⁵⁷⁴. »

Bien qu'il s'agisse d'une société musulmane, il faut dire qu'elle n'est pas différente de la société que représentent les écrivaines camerounaises non diasporiques de ce corpus. Force est de constater que le plaisir sexuel ne trouve pas sa place sous la plume de ces dernières. L'on est plutôt dans l'écriture d'une sexualité féminine volée et détruite par la violence masculine. Par conséquent, la sexualité est utilisée sans excès dans sa description pour dénoncer une fois de plus les actes injustes posés contre le corps féminin. En revanche, si dans les textes de l'écrivaine camerounaise non diasporique, il y a cette volonté de parler d'une sexualité féminine endommagée, sans toutefois choquer, dans les textes de l'écrivaine camerounaise en exil, c'est tout le contraire. Car, cette figure d'écrivaine veut en quelque sorte présenter la sexualité féminine dans tout son rayonnement et dans toute sa transparence. Le but est en effet d'afficher cette sexualité, dans l'optique non seulement de réconcilier la femme avec son corps, mais plus encore de restaurer à la femme la dimension sexuelle de son existence. Une sexualité qui dès lors devient non plus subie, mais choisie, assumée et surtout jouissive. Dès lors, ces écrivaines en exil appellent les choses par leur nom, elles bousculent les lois de la morale, affichent l'acte sexuel tel qu'il s'opère, sans simulacre ni occultation. Parlant de ces sexualités libérées et exhibées, Annick Ghislaine pouvait écrire qu'il s'agit d'une sexualité qui : « [...] se découvre dans la liberté d'être soi-même ; elle s'évade des grandes tours monolithiques érigées par les idées préconçues, les stéréotypes et le tabou⁵⁷⁵ [...] ». De ce fait, l'écriture du corps, la représentation de l'acte sexuel et du plaisir sexuel féminin, sont autant de thématiques qui dans leur épanouissement marquent cette soif avide de la femme noire de légitimer son droit au plaisir. Il s'agit donc d'une écriture sans fard qui se poétise sexuellement en faisant pénétrer dans ses structures la nudité et le plaisir féminin. La femme apprécie non seulement son corps, mais aussi l'acte sexuel. Il y a cette écriture de la jouissance qui sautille, dansote et enflamme la plume de l'écrivaine camerounaise en exil. Ainsi, que ce soit Calixthe Beyala, Léonora Miano ou encore Élisabeth Tchoungui, à un moment donné de leur écriture, elles donnent à la sexualité féminine non plus une dimension douloureuse, mais plutôt une dimension plaisante.

Commençons par *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano. La sexualité est très présente dans les différents récits qui le construisent. D'ailleurs, à une question posée à cette dernière sur la genèse de son roman, elle affirme que *Crépuscule du tourment* est né :

⁵⁷⁴ Bouhdiba, *La sexualité en islam*, Paris PUF, 1975, p. 261

⁵⁷⁵ Annick Ghislaine Ondobo Ngondo, L'esthétique de la liberté sexuelle dans *Silikani* d'Eugène Ébodé, p. 122

« *d'obsessions intimes*⁵⁷⁶ ». Cette réponse explique le dévoilement de l'intimité féminine située au cœur de son œuvre romanesque. Souad Atoui-Labidi a donc raison lorsqu'elle affirme que :

« Le glissement vers l'intérieur de l'être, au cœur des sensations les plus profondes et intimes, est souvent associé à l'"écriture femme"⁵⁷⁷ (Didier 1981), expression qui renvoie non seulement à une fiction écrite par une femme, mais à la traduction dans cette fiction de tous ses désirs refoulés et/ou extériorisés⁵⁷⁸. »

Par conséquent, regardons de plus près l'une de ces obsessions intimes qui apparaît sous la plume de Léonora Miano au travers de *Crépuscule du tourment*. L'on va de ce fait s'intéresser au personnage d'Amandla avec qui Léonora Miano avoue avoir des similitudes : « *Pour Amandla, je dirais que, de ce que nous pouvons avoir en commun, est plus en rapport avec son idéal en matière de relation amoureuse*⁵⁷⁹ ». En effet, Amandla est l'image de la femme indépendante et libre qui dispose de son corps et de sa sexualité. Il est vrai qu'elle a aimé un homme, celui à qui elle adresse sa lettre. Mais il s'agit d'un amour qui au fil du temps n'a pas pu résister aux épreuves de la vie. Dorénavant, Amandla vit une sexualité libre et épanouie avec Misipo, l'oncle d'une de ses élèves. D'ailleurs, dès leur première rencontre, ils se livrent l'un à l'autre dans une sexualité torride sans jamais s'être vus auparavant :

« J'ai fait entrer Misipo. Refermé la porte derrière lui. Indiqué un fauteuil en rotin sur lequel il pouvait s'asseoir. À l'instant où je lui proposais un siège nos regards se sont croisés. Ferrés l'un dans l'autre. Nous avons commencé à nous déshabiller sans rien nous dire et sans fébrilité. C'était normal. Nous ne nous sommes pas embrassés sur la bouche. Je n'aime pas commercer avec ça. Lui non plus. Nous ignorions encore ce point commun, mais tous les autres étaient évidents. Nos caresses furent d'emblée très intimes. Nous nous étions débarrassés de nos vêtements. Il s'est approché de moi et m'a ouvert les jambes d'un geste assuré. Sans brutalité. J'étais debout. Les yeux profondément plongés dans les siens. Le souffle déjà mêlé au sien. Il s'est accroupi entre mes cuisses. Sa langue s'est mise à me tapoter le clitoris [...] Me retenir de crier pour préserver l'intensité de mon plaisir. Il s'est redressé. M'a serré contre lui puis soulevé le bassin d'un mouvement précis des reins. Mes jambes se sont enroulées toutes seules autour de lui. Nous nous sommes emboîtés sans effort [...] Nous avons fait l'amour plusieurs fois sans dire un mot. Avec une vigueur méthodique. Une puissante douceur⁵⁸⁰. »

⁵⁷⁶ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*. Volume 1, interview : librairie Mollat, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=N01v5Tm7pZE&t=356s>

⁵⁷⁷ Béatrice Didier, *L'Écriture femme*, Paris, PUF, 1981

⁵⁷⁸ Souad Atoui-Labidi, « Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 11 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/revss/285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.285>

⁵⁷⁹ Léonora Miano, *La rentrée de transfuge* – 38^e édition du livre sur la place, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=rcRVpL7tPW0&t=799s>

⁵⁸⁰ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Grasset, 2016, pp. 95-96

Ce récit offre plusieurs niveaux d'interprétation. Premièrement, on a une femme qui assume son corps et sa sexualité. La honte et la pudeur sur lesquelles se construit la sexualité de la jeune fille dans la société patriarcale sont complètement ôtées sous la plume de Léonora Miano. « *C'était normal* », dit la narratrice. Une phrase qui montre que le personnage s'approprie et légitime sa sexualité. Il n'y a pas d'opprobre à cela. Par cette écriture, la romancière est en train de détruire la culpabilité, où, devrait-on plutôt dire, cet inconscient plaisir coupable dont souffrent les jeunes filles et qui affecte grandement leur vie sexuelle. À l'anormalité du plaisir sexuel féminin, véhiculée par la société patriarcale, la romancière oppose par son écriture la normalité du plaisir sexuel féminin. L'on est donc dans une écriture de déconstruction des stéréotypes sexuels féminins. C'est une écriture qui parle d'elle-même de la libération du corps féminin.

Le deuxième élément pertinent qui ressort de cette description est une sexualité libérée des carcans que la société impose à la sexualité de la femme. Entre Amandla et Misipo, il n'y a pas d'amour. D'ailleurs ce n'est pas important. Qui a dit qu'une femme devrait aimer ? Dans la société patriarcale, l'amour n'est pas un ingrédient nécessaire pour une femme. « *L'amour n'existe pas avant le mariage*⁵⁸¹ », une réponse que Ramla reçoit de sa mère après avoir manifesté son désamour pour l'homme que son père l'oblige à épouser. En revanche, le mariage est une condition nécessaire à la sexualité d'une femme. Mais, de prime abord, Amandla et Misipo ne s'étaient jamais rencontrés. Il s'agit donc dans ce récit, d'une sexualité féminine libérée et située en dehors de toute contrainte amoureuse et maritale. Des contraintes amoureuses, parce qu'Amandla n'a pas pu trouver dans les bras de l'homme qu'elle a aimé un épanouissement sexuel. Et aimer peut aussi se révéler comme une source de faiblesse. C'est dans ce sillage qu'elle s'adresse à cet amoureux : « *Je ne l'aime pas comme je t'ai aimé, mais il me donne ce que tu m'as toujours refusé. Ce que ton corps retenait. Ce qu'il me faut par-dessus tout. Je peux l'avouer aujourd'hui. Je suis une femme avec lui*⁵⁸². »

L'on est donc face à une écriture qui fait l'éloge non seulement de la jouissance sexuelle féminine, mais aussi de l'union libre : « *[...] les romancières algériennes, ont été emmenées à célébrer donc le corps de la femme et l'amour libre non seulement pour manifester leur désir de liberté, mais aussi afin de narguer l'étouffoir intégriste, la sérieuse menace du pesant*⁵⁸³. »

⁵⁸¹ Djaïli Amal, *Les impatientes*, Emmanuelle Collas, 2020, p. 43

⁵⁸² Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, p. 98

⁵⁸³ Bouguerra, Mohamed Ridha. *Sexe et sexualité dans le roman maghrébin francophone* In : *La scène érotique sous le regard* [en ligne]. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2014 (généré le 23 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pur/52984>>. ISBN : 9782753557857. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.52984>.

comme pouvait l'écrire Bouguerra. Cette citation rejoint parfaitement l'intention de l'écriture de Léonora Miano. D'ailleurs, son personnage ne manque pas de le souligner concernant Misipo : « *Je ne veux pas l'avoir à moi seule. L'enchaîner à moi. Le posséder. Je sais qu'il ne me fera pas défaut si j'ai besoin de lui. Cela me suffit*⁵⁸⁴. » Il s'agit donc d'une écriture qui brise les chaînes des exigences qui définissent la sexualité féminine. Le corps féminin veut exister et savourer la vie sans aucune contrainte.

Un troisième élément qui apparaît dans le premier récit d'Amandla, c'est le bonheur et la douceur qui accompagnent l'acte sexuel qu'elle vit : « *Il s'est approché de moi et m'a ouvert les jambes d'un geste assuré. Sans brutalité* ». Une description qui établit le contraste avec celle de l'acte sexuel tel que vécu par le personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise non diasporique. Ici, le corps féminin est respecté et considéré. Il n'y a ni contrainte ni violence. Juste de l'affection et de la satisfaction : « *Nous avons fait l'amour plusieurs fois sans dire un mot. Avec une vigueur méthodique. Une puissante douceur.* » Si telle est la représentation de l'acte et du plaisir sexuels au féminin chez Léonora Miano, qu'en est-il exactement chez Calixthe Beyala ?

À la différence de Léonora Miano, la sexualité chez Calixthe intègre deux dimensions. Avant de parler de ces deux dimensions, l'on tient à souligner que, dans cette thèse, l'on veut approcher les textes de Calixthe Beyala en ce qui concerne les thématiques du corps et de la sexualité féminine, en y posant un regard différent. Plusieurs critiques se sont accordés pour taxer l'écriture beyalienne de perverse, et de pornographique, c'est le cas d'Ambroise Kom :

« Beyala ne répugne à aucun stéréotype, si infamant soit-il, pour dénoncer les perfidies de la femme et pour montrer comment elle se fit prendre au piège du mâle (...) et l'on peut comprendre que les critiques n'hésitent pas à accuser Beyala de s'adonner passionnément à une écriture pornographique, technique destinée à accrocher un public en quête d'érotisme et d'exotisme bon marché⁵⁸⁵. »

Contrairement à ces critiques qui réduisent l'écriture beyalienne à sa partie physique ou matérielle, il s'agira pour nous d'aller au-delà des représentations pour comprendre les raisons d'une telle écriture. Au-delà des représentations aussi choquantes qu'elles puissent paraître, se cache le cri d'un cœur féminin en souffrance. Calixthe Beyala veut utiliser le langage le plus cru, les images les plus violentes pour construire une description qui essaie de se rapprocher des douleurs inextricables que les femmes depuis des millénaires ont endurées en silence dans une société de règne masculin. Mais cette description, elle veut la faire non pas en

⁵⁸⁴ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, p. 98

⁵⁸⁵ Ambroise Kom, Notre Librairie n° 125, « Cinq ans de littératures, 1991-1995 », p. 69. *Op. cit.*

épousant ce langage de violences faites aux femmes, mais elle veut la faire dans un autre langage : ce langage de subversion, d'excès, qui pousse la liberté féminine aussi loin qu'ont été poussés son emprisonnement et ses souffrances.

Toutefois, pour revenir à ces deux dimensions sexuelles féminines, la première est la sexualité qui réconcilie la femme avec son corps. Une nouvelle dimension dans le roman camerounais initié par Calixthe Beyala, à laquelle Léonora Miano vient greffer son écriture de la sexualité féminine. La deuxième dimension est une sexualité bestiale qui caractérise la dégradation des mœurs dans la société africaine postcoloniale. Mais celle qui intéresse ici est la première. Alors pour poursuivre le fil des idées, l'on va s'intéresser à la manière dont l'acte et le plaisir sexuels féminins sont représentés sous la plume beyalienne au travers de *Seul le diable le savait*.

Si Marion Coste propose la lecture de *Femme nue, et femme noire* de Calixthe Beyala : « [...] comme une réappropriation par la femme de sa sensualité, faisant de la sexualité une arme féminine contre une société misogyne⁵⁸⁶ », cela n'est en effet qu'une pérennisation de l'écriture que la romancière a commencée dès la publication de son premier roman. Il faut dire que l'œuvre de Calixthe Beyala dans son ensemble accorde une importance particulière à la sexualité et à l'érotisme féminins. D'ailleurs, les articles publiés autour des livres de la romancière camerounaise de l'exil portent souvent au sein de leur titre les mots tels que : pornographie⁵⁸⁷, esthétique du sexe⁵⁸⁸, écriture-sexe, écriture du corps⁵⁸⁹, discours blasphématoire⁵⁹⁰, etc., révélant ainsi l'univers sexuel qui tient une place prépondérante sous la plume de la romancière. Et Guilioh Merlain va jusqu'à rapprocher l'écriture de Calixthe Beyala de « porno-littérature » lorsqu'il affirme que :

⁵⁸⁶ Marion Coste, « Pornographie et féminisme dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala », paru dans « Nouveaux Imaginaires », Nouveaux imaginaires du féminin, 2017, p. 3, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665782>

⁵⁸⁷ *Op. cit.*

⁵⁸⁸ Innocent Bekale Nguema, *Sexualité et littérature subsaharienne : de la poésie de la pudeur à l'esthétique du sexe*, thèse, soutenue le 26 novembre 2019, sous la direction de Jean-Christophe Delmeule

⁵⁸⁹ Guilioh Merlain, « L'esthétique de la transgression chez Calixthe Beyala : entre écriture-sexe et écriture du corps », In *La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones*, Les Cahiers du GRELCEF, 2019, pp. 51-66

⁵⁹⁰ Augustine H. Asaah, « Calixthe Beyala ou le discours blasphématoire au propre », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 181 | 2006, mis en ligne le 1^{er} janvier 2008, consulté le 30 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafrcaines/15166> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafrcaines.15166>

« Dans sa volonté à “écrire la sexualité”, Calixthe Beyala convoque le sexe comme matière d’écriture. Son œuvre peut donc être assimilée à une “porno littérature” ou à une littérature pornographique parce qu’elle est particulièrement centrée sur l’écriture de la sexualité⁵⁹¹. »

Toutefois, au-delà de cette sexualité luxuriante qui caractérise l’œuvre beyalienne, il faut dire qu’elle n’écrit pas du sexe juste pour du sexe. Et comme pouvait le dire Annick Ghislaine concernant *Silikani* d’Eugène Ébodé : « [...] *plus qu’une écriture du sexe et de la sexualité, il s’agit en réalité d’une écriture de l’érotisme, de la liberté d’être authentique sur le plan sexuel*⁵⁹² [...] ». On peut aussi appliquer cette citation à l’œuvre de Calixthe Beyala. Car en dépassant le texte dans sa dimension matérielle, l’on voit que la romancière propose aussi une lecture d’une sexualité qui intègre cette liberté d’être soi-même. Être soi-même dans le but de réconcilier la femme avec son corps. Et il faut dire que cette volonté de réconcilier la femme avec son corps et sa sexualité passe par une sexualité dépourvue de violence et surtout jouissive. Étayons mieux ces arguments au travers du texte suivant extrait de *Seul le diable le savait* de Calixthe Beyala :

« Il m’embrasse les joues, les lèvres. Sa langue à la saveur de mangue de tabac me fait défaillir. Lentement, ses lèvres descendent, dessinent des arabesques sur mes seins, sur mon ventre. Encouragé par mon trouble, il saisit mes jambes, l’une après l’autre, les porte sur ses épaules et s’enfonce en moi. Le contact de son membre dans ma chair m’arrache un léger cri. Honteux, mais souriant, il me demande s’il m’a fait mal. Comment lui expliquer ce désir d’une intensité incommensurable qui me prend jusqu’à la douleur dont l’effet persiste alors qu’il se trouve comblé ? Lentement, il m’éduque, il me disloque, il me réinvente. Sur nos corps, la sueur. De l’index, il déplace une goutte, sourit. Nos hanches s’épousent, s’élèvent, synchronisées, langoureuses, flottantes comme pour arrêter l’espace et le temps. Le temps qui s’efface. L’espace aussi. La proximité du plaisir accélère nos mouvements, encense la nuit d’un doux bruissement de voix qui, bientôt, débouche sur une plage de cris et de râles. Il s’écroule sur moi tel un chêne abattu. Saisie des braises de merveille, je ferme les yeux pour relire les moments déjà perdus, presque invisibles⁵⁹³. »

Derrière cette représentation, il y a une revendication, tout se passe comme si, pour l’écrivaine camerounaise en exil, le langage n’était pas suffisant pour revendiquer la liberté sexuelle à laquelle le corps féminin aspire. Roland Barthes pouvait écrire que : « [...] *ce que cache mon langage, mon corps le dit. Mon corps est un enfant entêté, mon langage est un adulte très civilisé*⁵⁹⁴. » C’est sans doute la raison pour laquelle il y a une urgence pour ces écrivaines

⁵⁹¹ Guilioh Merlain Vokeng Ngnintedem, *L’Esthétique de la transgression chez Calixthe Beyala : entre écriture-sexe et écriture du corps*, *Op.cit.* p 58.

⁵⁹² Annick Ghislaine Ondobo Ngondo, *L’esthétique de la liberté sexuelle dans Silikani d’Eugène Ébodé*, p. 128

⁵⁹³ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux clercs, 1990, p. 90

⁵⁹⁴ Roland Barthes, *Fragments d’un discours amoureux*, p. 15

camerounaises en exil de dépasser le langage pour mettre en écriture le corps féminin en plein acte sexuel dans un langage clair et précis. D'ailleurs, comme l'écrit Jeanine Paque : « *Elle (l'écrivaine) utilise le langage du corps et celui du désir pour démythifier les droits d'appropriation, de répulsion ou de rejet*⁵⁹⁵. » L'on peut constater que cette mise en écriture du corps dévoile les zones érogènes féminines : « *Il m'embrasse les joues, les lèvres.* », « *mes seins* », « *mon ventre* », « *mes jambes* », « *en moi* », « *nos hanches* » ... Il s'agit d'un discours au travers duquel la femme s'approprie non seulement ce corps, mais elle le ressent et l'habite. C'est partant de ce désir de ressentir son corps que Léonora Miano écrit au travers de son personnage Amandla : « *C'est important pour moi. Être touchée. Habiter ma chair. La sentir vibrer. Ce qui se passe entre deux personnes qui s'abandonnent totalement l'une à l'autre au-delà de la chair*⁵⁹⁶. » Il y a donc la quête d'une liberté sexuelle individuelle au travers de l'autre qui apparaît sous la plume de ces deux écrivaines camerounaises de la diaspora. Car si dans les textes de l'écrivaine camerounaise non diasporique, le corps féminin est habité par l'homme au travers d'une jouissance à sens unique, c'est tout le contraire qui apparaît chez cette seconde figure d'écrivaines camerounaises qui célèbre le réveil du corps féminin par le plaisir sexuel qui se dégage de leurs différents récits. Tout comme Amandla, on peut aussi voir Mégri qui savoure l'acte sexuel. Elle est comme emportée par un tourbillon de passion, « *un désir d'une intensité incommensurable* » qui s'achève sur une « *plage de râle et de cris* ». Ce que Jean-Paul Sartre appelle désir « *chute*⁵⁹⁷ », qui se vit « *[...] dans la complicité avec le corps*⁵⁹⁸ ». Et pour définir ce désir chute, Souad Atoui-Labidi dira que :

« Le désir est chute dans la mesure où il entraîne le corps dans un univers de plaisirs et de fantasmes qui se réalisent dans une fusion avec le corps de l'autre. C'est une chute "joyeuse" car elle permet à l'être de s'épanouir. La femme trouve ce qu'elle cherche et retrouve également dans cet amour / désir / chute une forme de réalisation de soi et de son corps⁵⁹⁹. »

Il faut dire qu'au-delà de la fiction, ces écritures montrent le besoin de la femme de découvrir et d'explorer le monde du plaisir. Un monde qui lui a été fermé par un certain nombre de principes et institutions parmi lesquels la polygamie. Si l'on a évoqué précédemment la

⁵⁹⁵ Paque, Jeannine. *Le genre éclaté ou un nouveau récit au féminin* In : *Nouvelles écritures francophones : Vers un nouveau baroque ?* [En ligne]. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2001 (généré le 8 octobre 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pum/9627>>. ISBN : 9791036502118. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pum.9627>

⁵⁹⁶ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 98

⁵⁹⁷ Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, p. 428

⁵⁹⁸ *Op. cit.*

⁵⁹⁹ Souad Atoui-Labidi, « Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 11 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/revss/285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.285>

polygamie comme une institution qui nourrit la suprématie masculine, elle est aussi au-delà de ce facteur, un territoire de frustrations sexuelles féminines. Samy Tchak le démontre bien dans son ouvrage *La sexualité féminine en Afrique* lorsqu'il écrit :

« Chaque épouse a le même homme pour mari, mais aucune ne l'a en réalité. L'espace et le temps de la rencontre intime sont trop réglés. Lorsque le mari ne traite pas ses épouses équitablement, comme cela arrive très souvent, les épouses négligées sont contraintes à une semi-abstinence. Elles ne bénéficient pas toujours à leurs tours de lit. Même la préférée ne peut être totalement heureuse sur ce plan, car de temps en temps le mari accomplit son devoir auprès des autres femmes. Finalement ce système devient frustrant pour l'ensemble des femmes⁶⁰⁰. »

Cette réalité est aussi présente chez Ken Bugul, qui démontre aussi, comme Sami Tchak, la misère sexuelle féminine au sein d'un foyer polygamique, plus précisément dans son ouvrage intitulé *Riwan ou le chemin de sable*. De ce fait, parlant des épouses du Serigne, la narratrice relate :

« [...] dans la chambre où elles dormaient à huit ou douze parfois, il arrivait la nuit que quand les appartements du Serigne étaient fermés et que l'obscurité semblait tout recouvrir sauf les démons d'Éros qui les taquinaient, qu'elles s'adonnassent à des danses plus vicieuses que celles de Bousso Niang le jour. Il faut dire ces femmes souvent oubliées par le corps de leur époux, n'avaient pu assouvir depuis plusieurs mois, voire plusieurs années, leur envie de passer de l'autre côté du rideau⁶⁰¹. »

Au regard de ce qui précède, l'on voit que pour libérer la femme de ses frustrations sexuelles, Léonora Miano comme Calixthe Beyala situent la sexualité de leur personnage en dehors du cadre marital. Car, tout comme Amanda, Mégri vit sa sexualité dans une union libre avec l'Étranger. Par conséquent, les barrières érigées par la société qui contrôlent et limitent la sexualité féminine, sont encore une fois de plus détruites dans la représentation qu'offre Calixthe Beyala. Par ailleurs, tout comme dans le récit d'Amanda, il y a aussi dans le récit de Mégri, une douceur, et surtout un échange qui apparaît dans le rapport sexuel entre L'Étranger et Mégri : « *Honteux, mais souriant, il me demande s'il m'a fait mal.* » Cette écriture vient une fois de plus montrer la différence qui existe entre l'écriture de la sexualité chez les deux figures d'écrivaines camerounaises de cette recherche. Car l'homme n'est pas dans une consommation d'un plaisir égocentrique, il se soucie aussi du bien-être de sa partenaire, ce qui détache le corps féminin de cette dimension d'objet sexuel.

⁶⁰⁰ Sami Tchak, *La sexualité féminine en Afrique*, L'Harmattan, p. 39

⁶⁰¹ Ken Bugul, *Riwan ou le chemin de sable*, Présence africaine, 1999, p. 88

En somme, au travers du corps de l'autre, le corps féminin existe, il y a justement cette « *réalisation de soi et de son corps* » dont parle Souad Atoui-Labidi, puisque le corps féminin sous la plume de l'écrivaine camerounaise de l'entre-deux-identités parvient à exister pour lui-même, pour son propre plaisir, mais dans une dimension de partage. D'ailleurs Chebel présente le partage comme un élément indispensable à toute relation sexuelle épanouie lorsqu'il déclare : « *Le principe de partage est exigé et se présente comme incontournable dans toute liaison amoureuse qui dépasse le simple besoin du corps et finit dans un échange sensuel entre aimés et aimants/amants*⁶⁰². »

En outre, Élisabeth Tchoungui continue de perpétuer et surtout de célébrer cette jouissance sexuelle féminine dans *Je vous souhaite la pluie*. « *Une sexualité sans contrainte et pleine d'érotisme*⁶⁰³ », telle est aussi la quête de liberté sexuelle dans laquelle s'inscrit le texte d'Élisabeth Tchoungui. Selon la trajectoire sexuelle traumatisante de Ngazan, l'écrivaine utilise cette même sexualité qui autrefois avait détruit le personnage par la violence dont elle était empreinte comme un outil de réconciliation de l'héroïne avec elle-même. Dès lors, la question qui se pose est celle de savoir comment s'opère cette transition.

En effet, l'amour que Ngazan vit au travers de sa relation avec Alexandre se change finalement en un amour thérapeutique. Car, avant que Ngazan ne le rencontre, elle souffre d'un traumatisme sexuel qui fait d'elle une misandre. Toutefois, elle trouve dans sa relation avec Alexandre, la confiance et la sécurité qui lui permettent de s'ouvrir pour la première fois de manière volontaire à l'acte d'amour. Mais cette première fois se solde par un échec, car elle fait remonter à la mémoire de la jeune femme le souvenir de cette violence sexuelle qui l'arrache aux bras de son compagnon :

« Ngazan pleure de tout son corps, pleure son hymen déchiré dans la violence, pleure de ne pas pouvoir surmonter ce traumatisme [...] Entre deux sanglots, elle dévoile son viol. C'est la première fois qu'elle a le courage d'ouvrir cette blessure grossièrement suturée par le silence de l'oubli, et sa parole jaillit d'un torrent de larmes⁶⁰⁴. »

Il y a un besoin pour l'écrivaine de revenir sur les blessures du passé, pour exorciser la douleur de son héroïne au travers premièrement de la tendresse. En effet, Ngazan a besoin de s'accomplir dans sa sexualité féminine au travers de l'autre. Si Chebel considère le désir

⁶⁰² Chebel, *Du désir*, Paris, Payot et Rivages, 2003

⁶⁰³ Annick Ghislaine Ondobo Ngondo, *L'esthétique de la liberté sexuelle dans Silikani d'Eugène Ébodé*, p. 121

⁶⁰⁴ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Paris, Plon, 2005, p. 78

comme : « [...] *l'accomplissement de soi au travers de l'autre*⁶⁰⁵ » alors Ngazan a trouvé cet autre en Alexandre. Car ce dernier a su par sa tendresse et son amour accéder aux blessures secrètes de sa bien-aimée. Dès lors, Alexandre trouve des mots et des actions pour la consoler :

« [...] il la distraitait la divertissait l'enveloppait de ses paroles et de ses regards, mais ne la touchait pas. Jusqu'au soir où alors qu'ils étaient allongés sur le lit immaculé au terme d'une énième histoire [...] Alexandre avisa le flacon de monoï qui traînait sur sa commode, près de ses lunettes de piscine, et lui proposa un massage [...] Entre les paumes bienveillantes d'Alexandre, Ngazan se laissait envahir par la torpeur de l'émotion. Était-il possible qu'après sa mère, quelqu'un d'autre songeât à prendre soin d'elle ? Étaient-ce bien des frissons de plaisir qui montaient des tréfonds de son corps lorsque Alexandre lui massait le creux de l'épaule, remontant le long de sa nuque pour déployer les dix doigts sur son crâne en mouvement circulaire et chamboulatoires ? Des tresses, les mains d'Alexandre descendirent sur ses fesses, il entreprit de les pétrir, s'égara dans son entrejambe, effleurement, feulement, doucement, infiniment doucement, il lui écarta les cuisses, et se coula en elle. Cette nuit-là, les vieux démons quittèrent le corps de Ngazan⁶⁰⁶. »

La lecture de ce passage montre qu'il y a non seulement une progression dans les actions d'Alexandre, mais aussi une progression dans la guérison intérieure du personnage. Tout se passe avec douceur, dans une absence totale de violence. Il faut dire que la restauration intérieure du personnage commence par la tendresse, le respect de son corps et, au-delà de tout, par la patience dont peut faire preuve Alexandre : « [...] *il la distraitait la divertissait l'enveloppait de ses paroles et de ses regards, mais ne la touchait pas*⁶⁰⁷. » Donc, malgré le désir que ce dernier peut avoir de Ngazan, il ne le lui impose pas. Ce qui montre la valorisation et surtout, la liberté accordée au corps féminin, qui n'est plus représenté comme un corps objet ou un objet sexuel. Alexandre instaure un climat de confiance qui lui permet de prime abord de conquérir le cœur de Ngazan avant d'avoir accès à son corps. Et finalement, Ngazan se laisse convaincre et se retrouve entre les mains d'Alexandre emportée par le plaisir. Il y a donc encore une fois de plus une sexualité de réconciliation du corps féminin avec sa propre sexualité qui jaillit sous la plume d'Élizabeth Tchoungui. Comme le dit l'extrait de texte : « [...] *Ngazan se laissait envahir par la torpeur de l'émotion [...] Étaient-ce bien des frissons de plaisir qui montaient des tréfonds de son corps lorsque Alexandre lui massait le creux de l'épaule*⁶⁰⁸ [...] ? » Ces interrogations montrent la distance qui était présente entre le personnage et sa sexualité. L'on est donc face à l'écriture d'une sexualité qui est en train de se libérer. Guérir du

⁶⁰⁵ Chebel, *Du désir*, Paris, Payot et Rivages, 2003

⁶⁰⁶ Élizabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Paris, Plon, 2005, pp. 80-81

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 80

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 81

sexe par le sexe, ou bien guérir de l'interdit par l'interdit, est donc le chemin que l'écrivaine emprunte pour permettre à son héroïne de retrouver sa sexualité. Car, tout comme Amandla et Mégri, la sexualité entre Ngazan et Alexandre se situe en dehors du cadre marital : ce qui relève de l'interdit. Le corps féminin est donc libéré de cette contrainte sociale pour s'inscrire dans une union libre qui semble être un territoire propice à l'épanouissement de la sexualité féminine sous la plume de ces écrivaines camerounaises en exil. C'est dans ce sillage qu'en parlant du discours féminin sur la sexualité, Souad Atoui-Labidi affirme que : « *C'est un discours érotisé qui traduit aussi un corps arraché à la norme sociale pour le convertir en corps désirant et libre. Ce corps triomphe et célèbre charnellement ce moment de bonheur "volé" malgré tous les traumatismes*⁶⁰⁹ [...] ». Cette citation illustre parfaitement la liberté sexuelle que vit chacune des héroïnes de ce corpus dans leur différente trajectoire. Car chacune d'elles dans leur acte d'amour connaît le sommet du plaisir. Il s'agit en quelque sorte d'un plaisir-libération qui intègre non seulement une libération corporelle, mais aussi émotionnelle et psychologique.

Pour conclure cette partie sur l'œuvre d'Élizabeth Tchoungui, l'on dira que le désir sexuel réveillé et assouvi de la bonne manière devient, comme l'affirme encore une fois Souad Atoui-Labidi, « [...] *le baume qui soulage les blessures même les plus profondes, et est une thérapie pour l'être qui souffre*⁶¹⁰ ». C'est d'ailleurs sous cette délivrance que s'achève l'acte d'amour entre Ngazan et Alexandre : « *Cette nuit-là, les vieux démons quittèrent le corps de Ngazan*⁶¹¹. »

En définitive, en rapprochant l'écriture de la sexualité féminine de l'écrivaine camerounaise non diasporique et celle de l'écrivaine camerounaise diasporique, la distance se fait voir d'elle-même. La clarté et l'aisance avec laquelle Calixthe Beyala, Léonora Miano, et Élizabeth Tchoungui, décrivent l'acte sexuel diffèrent complètement des écrivaines du premier corpus de cette étude. Au discours du voilement sexuel s'oppose le discours du dévoilement sexuel. Au discours d'une sexualité douloureuse, s'oppose une sexualité plaisante, au discours d'une sexualité brutale s'oppose une sexualité douce. Des résultats qui nous permettent de dire que l'exil permet à la seconde figure d'écrivaine camerounaise de repenser et surtout de réinventer la sexualité féminine au-delà des normes sociales. Concernant les écrivaines du

⁶⁰⁹ Souad Atoui-Labidi, « Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2018, p. 20. URL : <http://journals.openedition.org/revss/285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.285>

⁶¹⁰ Souad Atoui-Labidi, « Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2018, p. 20. URL : <http://journals.openedition.org/revss/285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.285>

⁶¹¹ Élizabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, p. 81

Maghreb telles que : Wahiba Khiari, Malika Allel, Maïssa Bey, Nina Bouraoui, Malika Mokeddem... Souad Atoui-Labidi pouvait écrire que :

« Le dévoilement du corps dans les textes écrits par ces femmes subvertit les règles sociales ainsi que les codes esthétiques propres à l'écriture avant les années quatre-vingt-dix. C'est une transgression qui s'exprime par les différents procédés mis en œuvre en vue de braver les tabous et d'aller au-delà de toute pudeur⁶¹². »

Cette citation s'applique aussi aux écrivaines de l'Afrique subsaharienne, en particulier les écrivaines camerounaises diasporiques dont les textes sont mis en étude dans cette thèse. Écrire le corps et la jouissance féminine pour s'affranchir des interdits, écrire le corps féminin pour s'affranchir de la honte et, au-delà de tout, écrire le corps et la jouissance féminine pour se posséder soi-même. En effet, le sentiment grisant de jouissance sexuelle est une trace indélébile que l'écrivaine camerounaise en exil laisse au travers de sa plume, pour légitimer de manière définitive son discours sur la sexualité féminine.

2. La sexualité marginale

Des transgressions sexuelles ne cessent d'agiter la plume des écrivaines camerounaises en exil de ce corpus. Ainsi, comme on l'a démontré tout au long de cette partie, le plaisir sexuel féminin a été conditionné par la présence d'un homme. Pas n'importe quel homme, mais le mari. Donc, le fait déjà pour l'écrivaine africaine de célébrer textuellement l'union libre, est une manière de libérer la femme noire de cette contrainte dans laquelle elle ne trouve pas forcément un épanouissement sexuel. Toutefois, la romancière camerounaise en exil semble avoir une soif avide et sans limites d'écrire la femme noire au-delà de tous les interdits. Si Georges Bataille affirme que : « [...] nous sommes [...] fondés à penser que dès l'origine, la liberté sexuelle dut recevoir une limite à laquelle nous devons donner le nom d'interdit⁶¹³. » Alors, dans cet élan de reconstruction de l'identité féminine, la romancière camerounaise explore au travers de ses personnages féminins toutes les possibilités qu'offre la sexualité. Elle explose les limites de son écriture et impose à sa plume de toucher aux interdits par la représentation de la sexualité marginale, notamment le lesbianisme et la masturbation féminine. Si Mariama Bâ affirme que :

⁶¹² Souad Atoui-Labidi, « Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Revue des sciences sociales* [En ligne], 58 | 2017, mis en ligne le 10 juillet 2018, consulté le 11 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/revss/285> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.285>

⁶¹³ Bataille, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Gallimard [1957] 1980, p. 57

« C'est à nous, femmes [...] de prendre notre destin en main pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et de ne point le subir. Nous devons user comme les hommes de cette arme, pacifique certes, mais sûre, qu'est l'écriture⁶¹⁴. »

Cependant, cette prise en main par la femme noire de son destin semble se faire, sous la plume de l'écrivaine camerounaise en exil, de la manière la plus brutale possible, transcendant ce pacifisme qu'évoque Mariama Bâ. Toutefois, comment s'effectuent ces représentations hors normes dans les écrits des femmes camerounaises en exil ?

2.1- Le lesbianisme

De manière générale, l'homosexualité est une pratique rejetée par l'Afrique. Si certains pays d'Afrique subsaharienne ont légalisé l'homosexualité, à l'instar du Botswana, de l'Angola, du Mozambique, des Seychelles, de la Côte d'Ivoire, du Mali, de la République démocratique du Congo, du Lesotho, et plus récemment (juin 2020) du Gabon, il faut dire que la majeure partie de l'Afrique reste fermée à cette pratique. Ce rejet prépondérant de l'homosexualité influence tout naturellement la création littéraire féminine qui n'ose pas dans sa généralité s'aventurer sur ce territoire de l'interdit. Et comme l'explique Boniface Mongo-Mboussa :

« [...] ce déni s'explique par le rejet d'un Occident supposé décadent, comparativement à une Afrique saine, même si les travaux des anthropologues démontrent, essai après essai, la prégnance de cette pratique sexuelle dans nos sociétés précoloniales. Ce présupposé explique en partie la rareté de l'homosexualité dans la littérature africaine francophone⁶¹⁵. »

Cette rareté est d'autant plus visible lorsque l'on observe la littérature féminine camerounaise non diasporique dans sa globalité. En effet, jusqu'ici, il n'existe aucun texte de femmes camerounaises écrit dans le lieu d'appartenance qui aborde la thématique de l'homosexualité. Tous les textes qui ont osé franchir cet espace se situent au-delà de la frontière. À cet effet, trois figures d'écrivaines camerounaises de la diaspora s'inscrivent dans ce courant en essor de littérature homosexuelle ou lesbienne. Il s'agit premièrement de Calixthe Beyala avec *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) et *Femme nue, femme noire*⁶¹⁶ (2003) : « [...] qualifié par Albin Michel de "premier roman érotique africain"⁶¹⁷ ». Ensuite, nous avons la romancière

⁶¹⁴ Mariama Bâ, « La fonction politique des littératures africaines écrites », *Écriture africaine dans le monde*, n° 3, 1981, p. 7

⁶¹⁵ Boniface Mongo-Mboussa, « Homosexualité et Écriture en Afrique », *La revue Africulture*, 2014, <http://africultures.com/homosexualite-et-ecriture-en-afrique-francophone-11973/>

⁶¹⁶ Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003

⁶¹⁷ Marion Coste, « Pornographie et féminisme dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala », paru dans « Nouveaux Imaginaires, Nouveaux imaginaires du féminin, 2017, p. 3, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665782>

Frieda Ekotto ; professeure à l'université du Michigan. Les deux romans qu'elle a publiés jusqu'ici, à savoir *Chuchote pas trop*⁶¹⁸ (2005), *Portrait d'une jeune fille de Bona Mbella*⁶¹⁹ (2010) mettent au cœur du récit la thématique du lesbianisme. Dans un de ses entretiens avec Naminata Diabate, Frieda Ekotto précise au sujet de son premier roman « [...] que le contenu du roman, première représentation positive de l'amour entre des femmes dans un contexte africain, a rendu difficile la recherche d'un éditeur sur le continent africain⁶²⁰ ». Une affirmation qui montre une fois de plus l'hostilité de l'Afrique face à des sujets liés à l'homosexualité. En outre, la dernière romancière camerounaise qui s'associe aux deux précédentes est Léonora Miano avec *Crépuscule du tourment* (2016). Dès lors, pour parler de la thématique du lesbianisme, l'on va s'intéresser à deux principaux romans à savoir : *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala et *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano. Ainsi, comment cette écriture du lesbianisme s'exprime-t-elle dans ces deux romans ?

Si l'on commence par *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala, l'on dira que la diabolisation de la figure masculine est au cœur du récit. Il y a en effet un ton accusateur qui porte le récit du début jusqu'à la fin. L'héroïne accuse le corps masculin de vouloir soumettre le corps féminin par son sexe :

« Il l'oblige à se baisser, à s'accroupir. La tête dans les odeurs de l'homme, la bouche contre son sexe [...] À genoux, le visage levé vers le ciel... la position de femme futive depuis la nuit des temps... assise. Accroupie. À genoux... Ainsi le veulent la lune, le soleil, les étoiles⁶²¹... »

Elle accuse l'homme de violence, elle accuse l'homme de la souffrance féminine : « *Je puis dire sans attenter à la vérité que c'est sa faute... Tout est sa faute*⁶²²... » Il n'y a pas de négociation sous la plume beyalienne, le ton est péremptoire. Ainsi, tout au long de l'histoire, il existe un certain tumulte dans la relation homme/femme. Tout se passe comme si Calixthe Beyala voulait peindre le paroxysme du côté sombre de l'homme fabriqué par la société patriarcale. Tchhoffogeu écrit dans l'analyse qu'il fait de *C'est le soleil qui m'a brûlée* à partir de la critique mythologique :

⁶¹⁸ Frieda Ekotto, *Chuchote pas trop*, Paris, Édition L'Harmattan, 2005

⁶¹⁹ Frieda Ekotto, *Portrait d'une jeune fille de Bona Mbella*, Paris, Édition L'Harmattan, 2010

⁶²⁰ Naminata Diabate, « From Women Loving Women in Africa to Jean Genet and Race: A Conversation with Frieda Ekotto », *Journal of the African Literature Association*, vol. 4, t. 1, 2010, pp. 181-202

⁶²¹ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 45

⁶²² *Ibid.*, p. 12

« Calixthe Beyala illustre une confrontation punitive où l'homme apparaît d'emblée comme le monstre, le Minotaure du mythe, et la femme sa victime, sa proie sacrificielle qu'il traque et torture jusqu'à la mort dans un espace qui s'assimile à bien des égards au labyrinthe mythique⁶²³. »

De ce fait, Ateba est animée de la haine vis-à-vis de ces hommes dont l'unique ambition est d'humilier le corps féminin : « *Elle lit dans ses yeux le désir de la soumettre un jour ou l'autre pour le seul plaisir de l'humilier*⁶²⁴. » Par le terme « *soumettre* », Calixthe Beyala évoque l'idée pour Jean de posséder sexuellement Ateba. De ce fait, la sexualité entre un homme et une femme apparaît non seulement comme un lieu de domination masculine, mais aussi un lieu funeste pour la femme. D'ailleurs, tous les hommes qui se sont glissés dans la lignée d'Ateba sont des hommes qui n'ont apporté que malheurs dans la vie des femmes. Il s'agit en quelque sorte d'hommes maudits, irresponsables, monstrueux, incapables de rendre heureuse leur femme, et que la mort a précocement emportés pour mettre fin à leur existence inutile. Ainsi, lorsque Ateba remonte à sa généalogie à partir de sa grand-mère, le lecteur constate qu'elle a épousé un homme irresponsable et avec qui elle n'a connu que des malheurs : « *Elle le soignait, elle le nourrissait, elle le méprisait [...] il lui avait donné neuf enfants qui moururent pour la plupart à l'âge tendre [...] Seules Ada et Betty échappèrent au massacre*⁶²⁵ ». Force est de constater que parmi tous les enfants issus de cette union, seules deux filles ont pu survivre, Betty, la mère d'Ateba et Ada sa tante. Un choix qui n'est pas fortuit et trahit l'importance que l'écrivaine accorde à la figure féminine. Il y a en quelque sorte une forme de masculinicide qui apparaît sous cette plume de Calixthe Beyala. En outre, par la suite, Ada va épouser Samba, un homme aussi inutile que le mari de sa mère : « *[...] un vendeur de palmes qui en buvait plus qu'il n'en vendait. Il fut retrouvé un jour dans un caniveau et rendu à la poussière sans torrent de souffrance*⁶²⁶. » Et quant à la mère d'Ateba, le souvenir que cette dernière garde d'elle, c'est une femme plongée dans la prostitution, avec des hommes aux portraits sinistres. Outre ces femmes liées par le sang à Ateba, qui sont toutes victimes de la cruauté masculine, les amies d'Ateba elles aussi ne sont pas épargnées par la monstruosité de l'homme. Ekassi, après s'être prostituée pour sortir celui qu'elle aime de prison, se voit abandonnée par ce dernier après sa sortie de prison. Elle ne s'en remettra jamais et sombre dans une vie de dissolution jusqu'à sa mort. De même, Irène décède après avoir avorté sous le conseil d'Ateba. Cet avortement qui apparaît sous la plume beyalienne peut être considéré comme une

⁶²³ Emmanuel Tchhoffogueu, « Le mythe du Minotaure et son appropriation dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala », *Interfrancophonie*, n° 5, 2012, pp. 3-4

⁶²⁴ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 44

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 36

⁶²⁶ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, pp. 36-37

révolte contre le corps féminin réduit à la maternité. C'est dans ce sens qu'Aloïse Brière affirme :

« La femme ne peut alors se réaliser qu'en niant son potentiel vital de transmetteuse de vie, en annulant sa fonction biologique. Refuser la maternité c'est se révolter contre tout ce qui rend la femme esclave⁶²⁷. »

Force est de constater que l'homme constitue en quelque sorte le malheur de la femme. Emmanuel Tchhoffogou a donc raison lorsqu'il affirme dans son analyse que :

« Les figures masculines de l'œuvre de l'étude se confortent au fil des situations actantielles dans une animalité qui rappelle toute la monstruosité du Minotaure. Il est significatif de lire chez Calixthe Beyala cette constante dans la représentation des hommes dont les discours phallogocentriques précèdent presque toujours une violence physique des plus inouïes. Cette monstruosité est perceptible dans les portraits physiques des personnages masculins lorsqu'ils rencontrent ou s'adressent aux femmes⁶²⁸. »

Ainsi, Ateba, tout naturellement, développe-t-elle une haine profonde envers les hommes. Toutefois, elle est prise d'une grande empathie pour la femme en proie à la barbarie masculine. Ateba aime la femme qui est le sujet central de son activité épistolaire :

« Ces temps derniers, elle a multiplié ses messages [...] À toutes les femmes qui peuplent son imaginaire et lui volent ses nuits [...] Pas une fois, elle n'a écrit à un homme, cette idée même n'a jamais effleuré son esprit⁶²⁹... »

L'on peut lire au travers de ces phrases l'hostilité d'Ateba envers le sexe opposé. Cependant, cet amour qu'Ateba ressent pour la femme semble être, au fur et à mesure de la narration, un amour qui dépasse le simple cadre de l'amour fraternel, pour se situer dans une dimension érotique. Il faut dire que la rupture intérieure d'Ateba avec l'homme la rapproche de la femme non pas uniquement sur le plan émotionnel, mais aussi sur le plan charnel. Pour Ateba, l'amour homme/femme n'est qu'un échec, car pour l'héroïne, il reste un espace d'oppressions féminines, où l'homme est le bourreau et la femme la victime. « *Quelquefois je t'ai reproché ton désir de l'homme*⁶³⁰ », écrit-elle dans sa lettre à la femme. Finalement, selon le regard de l'héroïne, ce désir finit par se retourner contre le corps féminin qui, dans son élan d'ouverture, veut juste satisfaire un besoin d'amour. Dès lors, Ateba croit en un possible bonheur entre

⁶²⁷ Eloïse A. Brière, « Le retour des mères dévorantes, in *Écritures Féminines : 1-La parole aux femmes* », In Notre Librairie, N° 117, 1994, p. 68

⁶²⁸ Emmanuel Tchhoffogou, « Le mythe du Minotaure et son appropriation dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala », Interfrancophonie, n° 5, 2012, p. 6

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 43

⁶³⁰ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 67

femmes. Ces dernières n'étant pas, comme les hommes, assoiffées d'assujettir et de dominer. C'est dans ce sillage qu'elle s'adresse dans sa lettre à la femme :

« Femme. Tu combles mon besoin d'amour. À toi seule je peux dire certaines choses, n'être plus moi, me fondre en toi, car je te les dis mieux à toi qu'à moi-même. J'aime t'imaginer à mes côtés, guidant mes pas et mes rêves, mes désirs enfouis dans le désert de ce monde incohérent⁶³¹. »

Cette expression du cœur d'Ateba dans sa lettre semble montrer que pour cette dernière, il n'y a que la femme pour aimer la femme, et qu'il n'y a que la femme pour comprendre la femme. Mais, comme on l'a dit plus haut, l'affection qu'Ateba ressent pour la femme semble cacher un autre sentiment qui dans son essence touche à l'interdit. Néanmoins, ce sentiment amoureux est voilé dans un langage brouillé. Car Ateba n'ose pas l'avouer de manière claire. En effet, l'écriture lesbienne est présente dans ce roman de Beyala, mais, elle se montre très subtile, embarquée dans des tournures langagières. Autrement dit, la plume beyalienne fait preuve de beaucoup de prudence et de timidité dans la représentation de l'amour entre femmes. D'ailleurs, il n'existe pas de représentation, au sens littéral du terme, de l'amour lesbien dans ce premier roman de Beyala. À cet effet, Nathalie Etoké affirme, concernant ce premier roman de Calixthe Beyala :

« Dans un contexte social où l'homosexualité est taboue et passible de prison, son écriture littéraire ébranle l'ordre existant et les valeurs établies. [...] Tout en dévoilant l'idée d'un désir lesbien, l'omniprésence du fantasme homosexuel comme motif littéraire fondamental circonscrit néanmoins l'amour entre deux individus de même sexe dans la sphère du tabou vu qu'il demeure concrètement irréalisable⁶³². »

Ainsi, l'amour lesbien reste un amour-convoitise qui habite l'esprit de l'héroïne. C'est dans ce sillage que la narratrice transpose dans le texte les fantasmes d'Ateba à la vue de son amie Irène :

« Elle voit ses sandales de tresse noire, ses jambes fines qui s'échappent de sa jupe rose fendue sur les côtés, ses seins moulés dans un tee-shirt blanc, son cou, sa bouche. Elle veut lui donner un baiser profond, un baiser de reine qu'elle enfermera dans sa couronne pour la mettre à l'abri des erreurs de rencontre. Elle avance une main, elle veut la poser sur le genou d'Irène, elle tremble, son corps lui dit qu'elle pêche, son sang lui dit qu'elle pêche, tout son être dit qu'elle pêche. Et elle reste le corps tremblant, essayant d'écraser cette chose intérieure qui la dévore. La femme et la femme. Nul ne l'a

⁶³¹ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 66

⁶³² Nathalie Etoké, *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, L'Harmattan, Paris, 2010 p. 130

écrit ; nul ne l'a dit. Aucune prévision. Elle pêche et rien ni personne n'explique pourquoi elle pêche⁶³³. »

Ce récit montre non seulement la distance que le corps féminin entretient avec son désir, mais aussi la lutte intérieure avec ce désir impétueux. On lit la bouche qui veut embrasser, la main qui désire toucher. Toutefois, ce désir reste pris au piège de l'interdit. Ce dernier étant plus que jamais présent et oppressant. Et cette oppression se manifeste par la condamnation qui déjà pèse sur l'héroïne : « *tout son être dit qu'elle pêche.* » Derrière cette représentation, il y a tout naturellement une remise en question de l'interdit qui pèse sur l'homosexualité. Néanmoins, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, étant le premier roman initiateur aux questions de lesbianisme dans un espace de littérature francophone au féminin, la remise en question ou la satire de l'interdit reste tempérée. Dans le récit que fait la narratrice, l'on n'est pas dans une stratégie de l'action, l'auteur plonge plutôt le lecteur dans l'univers intérieur du personnage. De ce fait, l'écriture devient finalement pour la romancière un lieu de transparence, où elle peut dévoiler l'intérieur de ces femmes captives d'un amour qu'elles ne peuvent pas exprimer. Par ailleurs, ce désir d'écrire le lesbianisme est en soi une révolte contre l'amour hétérosexuel tel que configuré par la société. Car l'on voit très bien dans la progression du texte que l'amour pour la femme naît dans le cœur de l'héroïne à partir des observations qu'elle fait de la condition désastreuse des femmes qui l'entourent dans leurs relations avec l'homme. Dans la légende qu'Ateba raconte concernant la trahison de l'homme envers la femme, elle conclut que ce sont les larmes de la femme qui : « [...] *formèrent la mer, les rivières, les marigots et les lacs*⁶³⁴ ... ». D'où cette nécessité pour elle de se rapprocher de la femme plutôt que de l'homme qu'elle déteste.

En somme, l'amour lesbien cherche à se frayer timidement une place dans ce premier roman de Calixthe Beyala afin de fixer ses repères. Toutefois, dans *Femme nue, femme noire*, cette écriture lesbienne se libère totalement de ce revêtement de timidité dans une explosion qui engendre même d'autres représentations et transgressions sexuelles à savoir : « *sexe dans un bordel, sexe des vieillards, double pénétration, fellation, scène d'homosexualité, zoophilie*⁶³⁵ », comme l'a étudié Yolande Batia dans sa thèse de doctorat. C'est ainsi que dès le début de son

⁶³³ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 158

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 167

⁶³⁵ Yolande Batia, « L'écriture du non-voilement chez les romancières francophones de l'Afrique au Sud du Sahara », Thèse de doctorat, soutenue en 2018, à The University of Western Ontario, sous la supervision de Late Lawson-Hellu, pp. 225-229

roman *Femme nue femme noire*, Calixthe Beyala s'oppose à la conception senghorienne de la femme :

« “Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté...” Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route⁶³⁶... »

Ainsi le lecteur va découvrir sous cette plume audacieuse de Calixthe Beyala des représentations sans fard qui mettent en lumière les actes qui se pratiquent à l'ombre dans la société. Autrement dit, l'écriture devient une lumière qui éclaire les zones cachées de la société. Portée par une femme, elle devient une écriture-révolution. Cependant, comment est représentée l'écriture du lesbianisme dans ce roman de Calixthe Beyala ? Quelle interprétation pouvons-nous donner de cette représentation ? Observons le passage suivant :

« [...] je la plaque contre un mur, fais mine de l'étrangler. L'angoisse fait trembler ses paupières, et l'énigme qu'est sa vie tressaute. J'écrase ma bouche sur ses lèvres tandis que mon pouce glisse entre ses cuisses avant de s'enfoncer dans son sexe. La surprise la fait se cambrer, m'ouvrant un univers large, accueillant comme un flan tiède [...] Elle se détend, elle s'étale et, du plus profond de son gosier, s'expulsent les agacements des sens. Et pendant que dans les airs partent quelques prières nasales, je fais jaillir un sein. Je le mordille. Ses vêtements tombent avec la délicatesse des feuilles arrachées aux arbres par le vent. Elle a la nudité de l'être à l'aube du premier jour⁶³⁷. »

Ce récit représente l'acte sexuel entre l'héroïne Irène et Fatou, la femme d'Ousmane. Contrairement à Ateba et Irène dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, le langage utilisé ici par Calixthe Beyala est clair et lucide. C'est en effet une sexualité exhibée et débridée qui organise cette œuvre de Calixthe Beyala. La parole est libérée et assumée, ce qui témoigne non seulement d'une évolution dans la liberté littéraire de Calixthe Beyala, mais aussi d'une évolution dans sa liberté en tant que femme noire. Dans la présentation de son livre *Femme nue femme noire*, la romancière franco-camerounaise affirme : « *J'ai voulu me libérer de moi-même*⁶³⁸ », ce qui donne à lire une sexualité qui était auparavant étouffée. Il est vrai que l'écriture donne le pouvoir à Calixthe Beyala, mais le territoire encore plus. Ainsi, elle sort des limites imposées par la société. Elle met à mort la femme pudique créée par la société pour réinventer une autre femme au-delà des lois. C'est dans cette même quête de liberté sexuelle

⁶³⁶ Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003, p. 11

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 35

⁶³⁸ Calixthe Beyala, « *Femme nue femme noire* », Interview par Laurent Baffie, INA Arditube, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=oiEDBkoNS8>

que Léonora Miano vient situer l'écriture de *Crépuscule du tourment*. Regardons de plus près la représentation faite par Léonora Miano.

La première voix de femme qui ouvre le roman de Léonora Miano, à savoir celle de Madame, est cette voix qui transporte cette écriture du lesbianisme. En effet, comme on l'a vu dans la première partie de cette thèse, Madame, en plus d'être une mère et une épouse, est aussi une femme riche et puissante. Mais elle reste une femme malheureuse, qui ne jouit pas de la tendresse et de l'amour de son mari. D'ailleurs elle affirme : « *S'agissant de notre couple, j'admettais enfin que l'amour ne lui viendrait pas par accoutumance. S'il l'avait jamais éprouvé, le sentiment avait fait long feu après notre mariage*⁶³⁹. » C'est dans cette atmosphère de frustration et de solitude que Madame mène sa vie d'épouse. Il y a en effet une dualité qui caractérise l'identité féminine de Madame. En même temps qu'elle incarne la femme autonome, indépendante par ses possessions matérielles et financières, elle incarne aussi la femme prisonnière dans ses émotions et dans sa sexualité. Au travers de ce second visage de femme, Léonora Miano veut montrer la trajectoire d'une femme, d'un emprisonnement sexuel à la quête individuelle d'une liberté sexuelle. Pour y arriver, il est donc important pour la romancière de faire un flash-back sur la condition sexuelle de Madame, en utilisant la voix de sa fille Tiki. Ainsi, dans le récit que rapporte cette dernière, de ce qu'elle a ressenti et entendu de l'acte sexuel entre son père et sa mère lorsqu'elle passait devant la porte de leur chambre, elle affirme :

« Il m'apparut que l'acte était imposé à Madame, le coït n'avait d'ailleurs aucune raison d'être, compte tenu de la nature de leurs rapports [...] Ce jour-là dans le couloir, alors que chaque cellule de mon corps se figeait, je sus combien l'amour pouvait se révéler abrasif et sale, s'infliger plus que se donner. Il était question d'une mesure punitive. Baiser pour détruire, y laisser soi-même sa peau, forcément. Une profanation⁶⁴⁰. »

Ainsi, ce récit montre que Madame vit une sexualité douloureuse, une sexualité qu'elle subit. L'on voit très bien qu'entre Madame et son mari, il n'y a pas de complicité. Madame semble être dans une position où elle accomplit son devoir conjugal, et son mari dans une position où il satisfait ses désirs sexuels à partir du corps de sa femme. Il y a donc cette notion du corps féminin objet qui ressort de ce récit de Tiki. Ce qui fera en sorte que Madame, dans sa trajectoire, sera inconsciemment à la quête d'une liberté sexuelle. Toutefois, elle reste prisonnière des principes moraux et de l'interdit qui la maintiennent captive dans son désert sexuel. Cependant, l'exil – et le détachement qu'il entraîne – va permettre à Madame

⁶³⁹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 71

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p. 223

d'expérimenter autre chose, de toucher à l'interdit en sortant de ses limites. De ce fait, en parlant de son séjour de vacances à l'étranger, plus précisément en Europe avec ses enfants, elle raconte :

« [...] j'ai rencontré quelqu'un. Tous mes verrous ont cédé en douceur, sous l'effet émollient d'un timbre de voix, d'un balancement d'un corps, la chaleur d'un regard. Une porte s'est ouverte en moi, dévoilant un espace dont j'ignorais l'existence [...] J'étais libre. Tout était possible⁶⁴¹. »

Le mot « *rencontre* » qui apparaît dans ce récit de Madame sera d'une très grande profondeur dans l'analyse que l'on fera de cet extrait de texte. Effectivement, l'exil génère des rencontres, mais pas n'importe lesquelles. Des rencontres différentes de celles déjà connues. Des rencontres qui impliquent des sensibilités nouvelles. Des rencontres qui engendrent des expériences insolites. Alors, ce « *quelqu'un* » que Madame a rencontré est une femme, mais une femme différente. Cela présuppose que, là-bas, dans le subsaharien où vit Madame, la majorité des femmes sont pareilles ; liées par les mêmes peurs, les mêmes fardeaux, les mêmes silences, les mêmes soupirs douloureux, des désirs conscients ou inconscients inassouvis. Toutefois, là-bas, de l'autre côté de l'océan Atlantique, une rencontre vient briser les limites intérieures de Madame, elle vient ôter la force de l'impossible culturel : « *Tous mes verrous ont cédé en douceur, sous l'effet émollient d'un timbre de voix, d'un balancement d'un corps, la chaleur d'un regard* ». Il faut révéler sans tarder que Madame s'éprend d'amour pour une femme. Une réalité à laquelle elle ne pouvait jamais se livrer sur sa terre d'origine. Elle confesse : « [...] *la peur, la honte. La peur d'avoir honte, de faire honte, encore et toujours cela, ma muselière, ma chaîne. Que dirait-on ? Que vous dirais-je à vous, mes enfants*⁶⁴² ? » Cependant, sur cette nouvelle terre, elle affirme : « *J'étais libre* ». Libre de quoi ? pourrait-on se demander. D'aimer. Mais pas d'aimer n'importe qui : une femme. Ainsi, comme elle le dit, « *Tout était possible* ». Effectivement, l'ailleurs se présente pour Madame comme le lieu de toutes les possibilités, ce lieu qui lui offre la liberté de faire corps à corps avec l'interdit. Dans son écriture, Léonora Miano, au travers de son personnage, ne prive pas le lecteur de la description de cet amour dès sa genèse :

« Au point du jour, bien avant la chaleur, une de nos voisines descendait dans la cour [...] La première fois que je l'ai vue faire cela, je n'avais rien prémédité. Puis, l'observer de loin est devenu une habitude, sans que je ne sache ce qui m'attirait tant, ce qui me faisait me lever moi aussi avant le soleil, pour m'assurer de ne rien manquer. Je me cachais dans l'angle, derrière les plis du voile qui tenait lieu de rideau en cette saison. Un matin je ne l'ai pas vue. J'ai attendu. Le cœur battant, le souffle court. Une

⁶⁴¹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 223, p. 71

⁶⁴² *Ibid.*, p. 71

espèce de panique s'est emparée de moi. Cela ne se traduisait pas par de la fébrilité. C'était tout l'inverse une forme de paralysie⁶⁴³. »

Ce récit s'attarde sur les caractéristiques du sentiment amoureux qui a fait irruption dans le cœur de Madame : le désir de regarder, le cœur qui bat, le souffle court, l'on peut aussi parler de la peur et du manque créés par l'absence. Par cette écriture, Léonora Miano est dans un processus de légitimation du discours afro-féminin, sur le possible amour entre femmes. La représentation est déjà en soi une transgression, car elle dit le sacrilège : « *Eshe et moi. On ne peut pas tout écrire, tout dire. Raconter l'amour tient un peu du blasphème. Les mots révèlent leur étroitesse, leur incapacité à circonscrire, leur pouvoir de nuisance, de dégradation*⁶⁴⁴ », raconte le personnage de Miano. Malgré le désir pour la romancière d'écrire l'amour entre femmes, il reste tout de même une hantise, une crainte de mettre les mots sur certaines choses. Car il s'agit d'un sujet délicat, qui reste frappé par le sceau de l'interdit culturel et religieux en Afrique. Ainsi, pour parler de l'intimité entre Madame et Eshe, Miano va utiliser un langage codé :

« Dès que nous pouvions nous échapper, vous laisser seuls ta sœur et toi, nous partions à la redécouverte de ce que les siècles avaient cru nous dérober. La royauté. J'ai su pourquoi les membres de certaines sociétés de femmes, accusées de sorcellerie, étaient jadis amputées du clitoris⁶⁴⁵. »

Il y a une certaine ambiguïté au niveau de cet extrait de texte. Les choses ne sont pas dites de manière claire. Le discours est assez voilé. « [...] *ce que les siècles avaient cru nous dérober* », l'on suppose qu'il s'agit du plaisir ou de la jouissance sexuelle entre ces deux femmes. En effet, il existe dans le langage un grand écart entre la description qui est faite de l'acte sexuel entre Amandla et Misipo et de l'acte sexuel entre Madame et Eshe. Dans le premier cas, l'on a vu ressortir au niveau du langage la clarté et la précision dans la représentation. Alors que dans le deuxième cas, le langage utilisé fait preuve de prudence. C'est donc avec raison que Serhane Abdelhak écrit : « [...] *le poids du tabou sexuel est incontestablement le plus insurmontable même au niveau du discours*⁶⁴⁶ ». Contrairement à Léonora Miano, Frieda Ekotto essaie d'être un peu plus explicite dans son écriture. Ses personnages féminins assument leurs choix : « [...] *c'est ma femme et je l'adore [...] Ma jouissance est au plus haut point quand je fais l'amour avec elle. Les garçons, c'est fini ! Basta on évolue*⁶⁴⁷ ! » En plus de l'affirmation

⁶⁴³ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 223, p. 72

⁶⁴⁴ Ibid., p. 223, p. 74

⁶⁴⁵ Ibid., p. 75

⁶⁴⁶ Serhane Abdelhak, *L'amour circoncis*, Casablanca, Eddif, 1995, p. 25

⁶⁴⁷ Frieda Ekotto, *Portrait d'une jeune artiste de Bona Mbella*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 20-21

de soi qui ressort dans ce passage, il y a une forte volonté pour l'écrivaine de libérer le plaisir féminin de la seule dépendance à l'homme, puisque cette seule dépendance sexuelle à l'homme est restée depuis des millénaires la voie par excellence des oppressions féminines. Alors, la femme estime que si elle réussit à disposer de son corps et de sa sexualité, elle pourra facilement s'affranchir de la domination masculine. C'est dans cette logique que Frieda Ekotto vient aussi par sa plume briser les barrières érigées autour de la sexualité féminine, non pas en reléguant l'homme au second plan, mais par sa mise à mort : « *Les garçons, c'est fini ! Basta on évolue !* » ce qui donne une certaine radicalité à sa plume, contrairement à Léonora Miano, qui se montre plus conciliante en situant sa vision de l'amour dans une dimension inclusive :

« Je compris que j'étais de celles pour qui l'équilibre affectif ne pourrait exister que dans des sociétés leur permettant d'aimer une femme, et de porter les enfants d'un homme. D'aimer un homme, et de recevoir le plaisir de la part d'une femme. D'aimer une femme et un homme, corps âme, sans avoir à choisir. Pas l'un après l'autre, pas l'un à l'insu de l'autre. Les deux autres. En même temps. Au grand jour. Jusqu'à la fin. Dans ce monde idéal, il n'y aurait pas de justification à trouver, on aimerait chacun pour ce que l'on partageait avec lui d'essentiel et d'unique. On donnerait à chacun ce que lui seul pouvait recevoir. Ainsi, nous serions plus proches de la complétude, quand nous ne pensons la trouver que dans l'alliance avec l'autre sexe⁶⁴⁸. »

Ainsi, Léonora Miano situe sa vision du monde dans une transcendance des interdits sexuels. Faisant ainsi la promotion d'un monde où ce n'est plus la société qui va décider des orientations sexuelles de l'individu, mais l'individu lui-même. Il faut dire qu'il y a une double revendication qui apparaît sous la plume de Léonora Miano. Premièrement, l'on a la revendication de la liberté liée à la condition sexuelle féminine en Afrique, car, l'écriture de l'union libre comme l'écriture du lesbianisme naît de manière générale des frustrations sexuelles de la femme à cause d'une sexualité féminine codifiée au détriment du mari. Au travers du visage de Madame, Miano touche la figure la plus sensible, celle de la mère. Car comme l'affirme Sanae El Ouardirhi concernant *Le Rouge du tarbouche*⁶⁴⁹ d'Abdellah Taïa : « [...] il y a aussi d'autres corps à la recherche de liberté. Ce sont ceux des femmes, des corps absents, des corps sans liberté, des corps muets, comme celui de la mère⁶⁵⁰ [...] ». De ce fait, la quête du bonheur ou de l'épanouissement sexuel féminin passe donc par toutes les formes de déviances pour permettre à la femme d'exister au-delà de toute impossibilité. Tout se passe

⁶⁴⁸ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 77

⁶⁴⁹ Abdellah Taïa, *Le rouge du tarbouche*, Séguier, 2004

⁶⁵⁰ Sanae El Ouardirhi, Abdellah Taïa : « Corps (dé) voilé, corps fantasmé, corps écrit », « in », *Abdellah Taïa : poétique et politique de l'écriture*, Revue de critique et de théorie littéraire analyses, « dir. » par Arnaud Guenon, 2016, p. 29

comme si dans les textes de ces femmes camerounaises en exil, le bonheur de la femme se trouvait dans l'interdit. D'ailleurs, Madame est heureuse dans cet amour interdit : « *N'être que moi. Ne me soucier que de mon bien-être, je n'ose dire mon bonheur*⁶⁵¹ [...] ». Pourtant, le discours que Madame tient sur sa relation avec son époux est un discours morne, dénué de tout sentiment de bonheur.

En outre, la seconde revendication de Miano est la revendication de la liberté sexuelle qui dépasse le cadre sexuel féminin, pour toucher à la liberté sexuelle humaine dans sa globalité. Ainsi, selon Léonora Miano, les hommes comme les femmes devraient avoir cette possibilité de choisir en amour qui ils doivent aimer, quel que soit le sexe. De ce point de vue, Léonora Miano ne se pose plus juste en défenseur des femmes, mais elle se pose aussi en défenseur des minorités sexuelles d'un point de vue général. Rejoignant ainsi les écrivains africains de la diaspora tels que le Togolais Samy Tchak avec son roman *La fête des masques*, le Camerounais Max Lobé avec son roman, *39 rue de Berne*, et le Congolais Vietnamien Bertrand Nguyen Matoko dans avec *Le Flamant noir* dans leur invitation à méditer sur l'homosexualité.

2.2- Le plaisir solitaire

Dans cette poétique de la révolte féminine portée par l'écrivaine camerounaise en exil, l'on constate qu'il existe plusieurs schémas anticlassiques qui inscrivent cette écrivaine dans une double transgression. La première est une infraction à la morale politique, sociale et culturelle... Car l'homosexualité ou encore l'infidélité restent des pratiques hors-la-loi au Cameroun. La seconde transgression est celle liée au sexe, parce qu'elles sont des femmes qui osent écrire et de surcroît sur des sujets qui dérangent. Pourtant, en tant que femmes, elles ne le devraient pas, comme le précise Rangira Béatrice Gallimore :

« Quand la femme écrit, elle force son entrée dans un locatif qui lui était préalablement interdit [...] Par ce mouvement subversif, elle enfreint les règles préétablies par la tradition et la coutume et se marginalise inéluctablement [...] L'écriture féminine africaine est donc par essence une écriture marginale, une écriture qui s'effectue en dehors de l'univers muet et silencieux où les normes veulent la maintenir⁶⁵². »

Toutefois, la parole arrachée, ces femmes choisissent de faire de l'interdit une force pour s'émanciper de la domination masculine. C'est dans ce sens qu'elles ajoutent à leurs thématiques de résistance le plaisir sexuel solitaire. Si la masturbation féminine est une

⁶⁵¹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, p. 76

⁶⁵² Rangira Béatrice Gallimore, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*, p. 15

thématique qui rapproche encore une fois les écrits de l'écrivaine camerounaise en exil, il faut dire également que son absence rapproche les textes de l'écrivaine camerounaise qui écrit sur le territoire d'appartenance. D'ailleurs, tout comme la thématique du lesbianisme, la masturbation est une question qui n'a jamais été abordée dans les textes de l'écrivaine camerounaise non diasporique. Si Simon affirme que : « *Quand on est trop près de sa famille, on ne peut pas penser : c'est elle qui vous domine* » (Simon, 2011) alors le décentrement donne l'audace aux écrivaines camerounaises, car elle leur permet de créer de nouveaux discours, des discours insolites qui libèrent la parole de la femme noire de la manière la plus brutale possible. Cependant, comment se manifeste cette écriture du plaisir sexuel solitaire au féminin chez l'écrivaine camerounaise non diasporique ?

« [...] créatrice d'histoires, initiatrice de discours et utilisatrice du langage⁶⁵³. »

Calixthe Beyala est la première écrivaine de l'Afrique subsaharienne à donner une voix au plaisir solitaire au féminin dans la littérature camerounaise et, par extension, africaine. Si dans *Maman a un amant* et dans *Seul le diable le savait*, on ne rencontre pas cette forme de sexualité marginale, elle apparaît chez Calixthe Beyala dès la publication de son premier roman, à savoir *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Alors, Calixthe Beyala plonge son héroïne dans ce territoire de jouissance solitaire. Toutefois, quel sens donner à la masturbation féminine dans les textes écrits par les femmes ? La masturbation est-elle un moyen pour l'écrivaine de donner vie à la solitude pesante de son héroïne ? Telle est aussi la question que se pose Daniel Maira dans son étude de *Délie* de Maurice Scève lorsque le poète qui se sent délaissé par son amante affirme : « *Couvert d'ennui je me vultre en l'Ortie*⁶⁵⁴ » Daniel Maira en vient à la conclusion que :

« L'«Ortie» pourrait dès lors être comprise comme une métaphore de l'irritation brûlante et du vif désir qui renvoie aux souffrances de l'amant qui ne peut pas tenir sa bien-aimée entre ses bras, et à l'ennui de savoir qu'elle enlace un rival. Cette plante herbacée exprimerait ainsi une démangeaison irritante qui ne peut être allégée que par un frottement à la fois irrépressible et lénifiant⁶⁵⁵. »

Alors, si le plaisir solitaire du poète vient du vide ou du manque laissé par l'être féminin, chez l'écrivaine camerounaise en exil, la jouissance solitaire vient de l'ardent désir pour la femme de s'emparer d'elle-même. En d'autres termes, si le plaisir solitaire du poète vient de sa dépendance au corps de son amante, chez l'écrivaine camerounaise en exil, la jouissance

⁶⁵³ Augustine Asaah, « Entre *Femme noire* de Senghor et *Femme nue, femme noire* de Beyala : Réseau intertextuel de subversion et d'échos. » French Forum, Volume 32, no 3, Fall (2007), p. 115

⁶⁵⁴ Maurice Scève, *Délie objet de plus haute vertu*, éd. Gérard Defaux, Genève, Droz, 2004, p. dizain 161

⁶⁵⁵ Maira Daniel, « Les molleses endurcies dans *Délie* de Maurice Scève », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, 2015/2 (N° 81), p. 151. DOI : 10.3917/rhren.081.0129. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-reforme-humanisme-rennaissance-2015-2-page-129.htm>

solitaire vient du désir de la femme de s'affranchir du corps de l'homme. À cet effet, la narratrice omnisciente de *C'est le soleil qui m'a brûlée* raconte :

« Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir. Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de ses gestes, de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double⁶⁵⁶. »

L'on peut subdiviser cette citation en deux parties. La première partie est justement cette recherche du plaisir sexuel par l'héroïne. Car cette dernière se livre à elle-même, elle s'explore elle-même. Le corps féminin est séparé du corps masculin et plongé dans « [...] un espace féminin qui échappe aux hommes⁶⁵⁷ » pour reprendre les termes d'Audrey Gilles-Chikhaoui. Et c'est exactement cette échappatoire que recherchent ces femmes issues des sociétés phallogocentriques. Le cheminement que suivent leurs héroïnes montre, au travers de la sexualité marginale, que le corps féminin est finalement un refuge pour la femme. Mais au-delà de tout, si dans la société patriarcale la femme a été considérée comme un être incomplet qui ne trouve sa complétude et par là, le but de son existence, que dans son union avec l'homme, par le biais de la masturbation, Calixthe Beyala brise ce cliché et montre que le corps de la femme peut se suffire à lui-même.

En outre, la deuxième partie de ce récit revient sur le corps féminin objet de jouissances masculines, et le corps féminin objet de reproduction. « *Socialement construite par son sexe, la femme devient un "corps-producteur" ou alors un "corps-produit", objet de la société*⁶⁵⁸ [...] », pouvait écrire Saddul Yushna. Finalement, le corps féminin appartient à la société. Et Ateba en est consciente. Et c'est cette réalité qu'elle déteste du haut de sa virginité. Dès lors, la lutte d'Ateba consistera à échapper à cette fatalité, et le plaisir solitaire est l'une des expressions de cette lutte.

Par ailleurs, lorsque l'on se tourne vers *Je vous souhaite la pluie* d'Élizabeth Tchoungui, la masturbation, en plus d'être ce refuge pour la femme, est l'expression de la toute-puissance

⁶⁵⁶ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p. 30

⁶⁵⁷ Audrey Gilles-Chikhaoui, « D'une voix l'autre : plaisirs féminins dans la littérature française de la renaissance », Thèse de doctorat soutenue en 2014, sous la direction de Mawly Bouchardet Daniel Martin, p. 233

⁶⁵⁸ Saddul Yushna, « Corps traître : la schizophrénie féminine chez les romancières francophones Calixthe Beyala, Amanda Devi et Malika Mokeddem », Thèse de doctorat soutenue en 2015, sous la supervision d'Alexie Tcheuyap, p. 46

sexuelle féminine. L'on utilise l'expression toute-puissance sexuelle, parce qu'il y a une autonomie, une suffisance qui affranchit la femme de la puissance masculine.

« Depuis ce jour putride où sa vie de femme a basculé, elle n'en a cultivé que deux (attitudes) à l'égard des hommes : la distance ou l'agressivité [...] depuis qu'elle a découvert l'autosuffisance sexuelle, dans la moiteur de son lit, lors de ses multiples insomnies, elle s'est mise en jachère définitivement, reléguant les hommes loin, très loin derrière une clôture de barbelés⁶⁵⁹. »

La première phrase, évoque le corps adolescent de l'héroïne arraché de force par le viol. Toutefois, avant de rencontrer celui que son cœur va aimer, le plaisir solitaire va venir se présenter comme ce moyen par lequel Ngazan se réapproprie son corps et sa sexualité, car elle n'aura pas besoin de l'homme pour connaître le plaisir. Ce qui rejoint l'intention de Francesca Caiazzo lorsqu'elle affirme : « [...] *la masturbation féminine n'est pas un simple acte préliminaire, une forme inaboutie de sexualité ou un geste d'exhibition visant l'excitation masculine*⁶⁶⁰. » Présente dans les écrits des femmes, elle devient une voie de libération du corps féminin de l'oppression masculine. Et c'est cette liberté que Ngazan vit dans sa chair. Toutefois, le plus grand succès de Ngazan est surtout de faire languir les hommes, car leur refuser son corps est sa plus grande fierté et l'ultime pouvoir qu'elle possède. C'est alors qu'elle contemple la faiblesse de l'homme devant une femme qui se refuse. Ils la supplient, se font tout petits, mais Ngazan savoure sa victoire : « *Oui aujourd'hui Ngazan a le pouvoir de refuser les hommes et c'est sa victoire contre l'adversité. Quelques années plus tôt au village, elle n'avait pu rien faire contre les assauts d'un oncle de passage*⁶⁶¹. » Par cette écriture, Élisabeth Tchoungui montre que le sexe a été la voie par excellence de l'oppression et de l'assujettissement du corps féminin. La plus grande liberté que peut avoir une femme est la possibilité de disposer de son corps et de décider de sa sexualité. Au travers de l'histoire de Ngazan, la romancière montre qu'une femme qui a le libre arbitre de refuser son corps est une femme éligible pour le vrai amour, parce qu'elle aura dès lors le mérite du choix. Elle pourra aimer par choix et non par contraintes sociales. Et c'est cette possibilité de choisir qui a donné naissance à la belle histoire d'amour entre Ngazan et Alexandre : « *Depuis qu'Alexandre a posé le regard sur elle, jamais elle ne s'est sentie aussi vivante*⁶⁶². » Elle s'est sentie vivante parce qu'elle a choisi d'aimer.

⁶⁵⁹ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Paris, Plon, 2006, p. 56

⁶⁶⁰ Francesca Caiazzo, « Gloire à l'amour solitaire. La masturbation féminine en littérature », 2^e congrès international du Gis Institut du genre, 2019, p 90.

⁶⁶¹ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, *Op. cit.* p. 51

⁶⁶² *Ibid.*, p. 63

2.3- Sodomiser l'homme comme un moyen de s'affranchir de sa domination dans *Crépuscule du tourment*

C'est au travers de la voix de son quatrième personnage, notamment Tiki, que Léonora Miano va introduire dans son roman une autre forme de sexualité. Il s'agit de la sodomie. Toutefois, avant d'arriver à l'exploration de cette thématique, situons d'abord le contexte textuel de son émergence. En effet, les premiers contacts que Tiki a avec la sexualité au travers de la pornographie commencent à lui donner une image sombre de la relation intime entre un homme et une femme qui comme chez Ateba, chez Maryam dans sa relation avec son mari, ou encore chez Ngazan avant sa rencontre avec Alexandre, reste un territoire de domination masculine. C'est partant de cette remarque que le personnage de Miano affirme :

« [...] c'est parcourue de frissons que je regardais, voyant dans ces corps-à-corps une lutte d'où les femmes ne sortaient pas victorieuses. Leur plaisir dépendait de celui d'hommes qui n'étaient pas des partenaires, mais des donneurs d'ordres, des rouleaux compresseurs. Je ne voyais là rien qui ressemblât à l'amour, le sexe ne se pratiquant d'ailleurs, dans ces films, qu'entre des personnes sans attaches affectives⁶⁶³. »

À ce niveau, l'image négative que Tiki commence à avoir vis-à-vis de la sexualité reste limitée, parce qu'il s'agit tout de même d'une réalisation cinématographique et, comme elle le dit dans la dernière phrase : « [...] le sexe ne se pratiquant d'ailleurs, dans ces films, qu'entre des personnes sans attaches affectives ». En effet, le rapport sexuel que Tiki découvre entre son père et sa mère s'apparente à celui découvert par le personnage dans les films pornographiques ; sans complicité, sans affection, juste un territoire d'humiliation du corps-femme, mais de suprématie et de jouissance masculine :

« On n'entendait pas la voix d'Amos, il n'y avait que celle étouffée de sa femme, les souffles, les silences, les craquements du lit, soudain plus rapides, plus rapides, plus rapides, il jouit sans un murmure, dans la sécheresse. Quelqu'un descendit du lit, les ressorts grincèrent. Je songeai que c'était lui. La porte de la salle de bains attenante à la chambre claqua. Il n'eut plus un bruit, comme plus de vie⁶⁶⁴. »

Déjà le mot « *étouffée* » parle de la souffrance de Madame qui vit ce moment de rapport sexuel comme un supplice. Le mot « *jouit* » également est utilisé pour parler de la jouissance de l'homme. Celle de la femme semble absente. Et la narratrice évoque « *la sécheresse* » qui traduit la douleur que Madame peut ressentir pendant l'acte sexuel. Le corps féminin est donc

⁶⁶³ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 220

⁶⁶⁴ *Ibid.*, p. 223

violenté, car il n'y a pas d'excitation sexuelle, mais la consommation d'un plaisir à sens unique. Il s'agit d'une découverte qui a en quelque sorte terrorisé le personnage. Découvrons cela dans le récit suivant :

« La rigidité qui s'était emparée de moi ne se dissipait pas, je crevais de trouille à l'idée d'être découverte là, une statue, le pied gauche projeté en avant, le talon du droit levé, les bras en suspension, pour combien de temps... Je ne parvenais pas à déglutir, la salive s'accumulait à faire mal. Pendant ce temps, mon cœur battait au ralenti, mais avec la force d'un gong, sa vibration menaçant de me faire exploser la poitrine. C'est toi (son grand frère Dio) qui m'as tirée de cette paralysie⁶⁶⁵. »

À partir de cette découverte, il commence à s'inscrire à l'intérieur du personnage une « *mémoire traumatique du sexe*⁶⁶⁶ » qui sera le point de départ d'une construction identitaire sexuelle brisée. Car dès lors, le cœur de Tiki sera en proie aux sentiments d'angoisse, de dégoût et de haine vis-à-vis du sexe opposé. Ce qui va pousser la jeune fille dans sa vie sexuelle à adopter un certain nombre de comportements pour ne jamais avoir à subir ce que vit sa mère dans sa sexualité. La première loi que s'impose la jeune fille est celle de ne jamais coucher avec un homme dont elle est éprise. Lorsqu'elle tombe amoureuse pour la première fois, elle intériorise cet amour et le garde à jamais secret :

« Qu'il me parle de ses lectures, se démène pour me faire rire ou plaisir m'attendrissait, mais je n'en laissais rien paraître. L'idée qu'il pose la main sur moi était une source de terreur, si bien que je ne lui laissai pas la moindre ouverture⁶⁶⁷. »

L'on peut déjà voir de manière très claire les répercussions de ce traumatisme sexuel sur l'attitude de Tiki. Ses actions sont en effet motivées par cette mémoire traumatique. Et lorsque Tiki va commencer à avoir une vie sexuelle active, ce sera sans attachement émotionnel : « *Pour atteindre l'orgasme, je devais prendre et garder le contrôle. Jamais je n'éprouvai de sentiment amoureux pour mes amants, les garçons auxquels je tenais ne pouvaient me toucher, ce qui m'attrista parfois*⁶⁶⁸. », raconte-t-elle. L'on voit donc le combat acharné que mène la jeune fille pour ne jamais être dominée par un homme. Pour y arriver, elle se prive aussi de ce territoire sensible qu'est l'amour, car elle est consciente que sur ce territoire, elle ne pourra jamais avoir le pouvoir. Au-delà de cette apparence de femme forte, Tiki reste dans son être intérieur une femme en souffrance, une femme intérieurement fragilisée par les distorsions des lois sociales inhérentes à une société de domination masculine. Elle essaie à sa

⁶⁶⁵ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, pp. 123-124

⁶⁶⁶ Fabiana Fianco, « La chair linguistique des femmes. Quand le texte se fait corps et sexe », *Il Tolomeo*, Vol. 21 Décembre 2019, p. 181

⁶⁶⁷ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 226

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 228

manière de se protéger de la violence psychologique, émotionnelle et même physique que vivent les femmes dans ces sociétés, en particulier de son modèle le plus proche qui est sa mère. Ainsi, en plus de se priver de l'amour, Tiki va également s'affranchir du plaisir féminin comme dépendant de la pénétration de l'homme :

« J'ai par ailleurs des amants, un seul ces temps-ci. Nos pratiques sexuelles ne nécessitent pas que je prenne un contraceptif, je n'en ai pas besoin. Mon amant du moment est une perle rare, le seul à qui je n'aie pas raconté pour qu'il consente à ne pas me pénétrer⁶⁶⁹. »

Au travers de cette description, l'on constate que Tiki vit une sexualité sans pénétration. L'on peut se demander le pourquoi de ce refus d'être pénétrée. En effet, derrière la notion de pénétration, Tiki voit l'idée d'un plaisir féminin dépendant de l'homme. Plus encore, elle voit derrière cette action la soumission du corps féminin, et encore une fois de plus la domination masculine. On comprend pourquoi Pierre Bourdieu dans *La domination masculine* affirme : « *Il n'est pas besoin d'être un adepte de "la lecture symptomale" pour apercevoir derrière [...] "l'attraper", la naïve fierté virile devant le geste de la soumission féminine pour se saisir de l'attribut convoité et non, tout simplement désiré*⁶⁷⁰. » C'est la raison pour laquelle Tiki refuse d'être pénétrée par un homme. Cependant, s'il y a une chose dont Tiki semble vraiment se réjouir, c'est le fait d'avoir réussi à sodomiser un homme :

« Je m'étendis sur le dos de l'homme pour lui mordre le cou, lui chuchoter aussi que je préférerais le regarder dans les yeux. Il sut quoi faire, le fit, leva la jambe, s'ouvrit, je crus jouir avant d'enfourner la verge de bois avec une infinie douceur, lui pétrissant les testicules de l'autre main [...] Il voulait être un certain genre d'amant, mais pour une femme. Je voulais être un certain genre d'amante, mais pour un homme. Nous n'avions pas besoin de nommer ce désir, ce plaisir⁶⁷¹. »

Ainsi cette sexualité qui s'écarte de la voie traditionnelle où c'est l'homme qui pénètre la femme, s'inscrit également dans cette poétique de la révolte féminine. En effet, la sexualité implique pour la femme, « [...] *le fait de se mettre dessous, de se soumettre, de s'incliner, de s'abaisser, de se courber*⁶⁷², etc. », comme l'explique Pierre Bourdieu. Des positions qui mettent la femme aux pieds de l'homme. C'est d'ailleurs dans ce sillage que Calixthe Beyala affirme au travers de son personnage Maryam : « *La femme est née à genoux aux pieds de*

⁶⁶⁹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, p. 281

⁶⁷⁰ Bourdieu Pierre, « La domination masculine », In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 84, septembre 1990, Masculin/féminin-2, p. 4

⁶⁷¹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Op. cit. p. 282

⁶⁷² Bourdieu Pierre, « La domination masculine », In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 84, septembre 1990, Masculin/féminin-2, p. 20

*l'homme*⁶⁷³ », une affirmation qui semble résonner comme un fatalisme. Mais, tout le combat de la femme écrivaine est de montrer le contraire afin de bousculer cette construction sociale qui met un sexe au-dessus de l'autre. Ainsi, la représentation que Léonora Miano offre au travers de Tiki est une stratégie que cette dernière utilise pour s'affranchir de la domination masculine à sa manière. Ce qui est entouré de plusieurs symboliques dont le plus important est de repenser au sein de la société africaine le territoire intime entre un homme et une femme. Si cette écriture est en soi une subversion qui change l'ordre des choses pour affirmer d'une certaine manière la prise du pouvoir par la femme, plus encore il s'agit d'une invitation à reconfigurer la sexualité.

Toutefois, il y a quelque chose de triste qui ressort de l'histoire de Tiki. Puisque l'on se rend compte que du début jusqu'à la fin de son histoire, il y a cette mémoire traumatique du sexe qui est au cœur de son intimité et qui conditionne ses choix sexuels. L'amour que le personnage fuit n'est-il pas le seul moyen par lequel il peut guérir de ce traumatisme ? Chez Élisabeth Tchoungui dans *Je vous souhaite la pluie*, l'on a étudié le même cas. Tout comme Tiki, Ngazan a connu un traumatisme par le viol, et ce traumatisme a longtemps affecté sa vie sexuelle jusqu'à ce qu'elle rencontre l'amour. Seules la force et l'authenticité de l'amour ont pu réconcilier Ngazan avec sa sexualité. L'on voit que cette guérison sexuelle vient de l'ouverture dont a fait preuve le personnage. Ce qui est tout le contraire chez Tiki, puisqu'elle est plutôt dans la fuite de l'amour : « [...] *je ne couche pas avec les hommes dont je m'éprends. Notre relation est cérébrale, je ne veux pas qu'il me touche*⁶⁷⁴. » Cette affirmation montre que le traumatisme est bien présent et actif dans la vie de Tiki. En d'autres termes, le refus d'aimer et d'être aimée est révélateur de la blessure intérieure qui ronge Tiki. Et le personnage reste le même jusqu'à la fin de l'histoire. Il échange l'amour contre une sexualité libre sans émotion. C'est la raison pour laquelle elle préfère s'exiler :

« Je suis venue vivre ici, non pour appartenir à ce lieu qui ne sait rien de moi, mais pour ne gêner personne, n'être pas dérangée. M'envoyer en l'air sans alimenter les bavardages de Radio-trottoir [...]»⁶⁷⁵.

De ce fait, l'exil s'offre comme une liberté, une possibilité pour Tiki de vivre sa vie à sa manière et selon son bon plaisir.

⁶⁷³ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Op. cit. p. 21

⁶⁷⁴ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Op. cit. p. 281

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p. 280

3. Se réappropriier son utérus

L'une des ambitions de la domination masculine est aussi d'étendre son pouvoir afin de s'emparer du « ventre » des femmes. C'est la raison pour laquelle une femme stérile n'a pas de valeur aux yeux de la société. Les hommes veulent de la femme cette seule chose qu'elle possède, son utérus. Ils le convoitent, car finalement c'est un énorme pouvoir qu'elle détient. Le pouvoir de la vie. Alors, la seule manière pour l'homme de déposséder la femme de ce pouvoir est de la soumettre. Comme le dit Françoise Héritier :

« Les femmes [...] sont un matériau, ou bien une sorte de marmite dans laquelle les hommes, par le coït, mettent les enfants. [...] Les femmes sont devenues [...] une ressource à gérer, une matière première extrêmement précieuse qu'il ne fallait surtout pas laisser filer. [...] Les femmes sont devenues une monnaie d'échange pour faire les enfants et, surtout, les fils que les hommes ne pouvaient pas faire par eux-mêmes. Pour cela, il fallait qu'elles appartiennent aux hommes⁶⁷⁶ [...]. »

Le combat de l'écrivaine implique également le désir de restituer à la femme cet utérus qui lui appartient. Faire des enfants quand elle le veut. Ou tout simplement décider de ne pas en faire. Telle est l'une des libertés confisquées que la femme veut par son écriture aller arracher entre les mains de l'homme. C'est la raison pour laquelle, dans *Crépuscule du tourment*, Léonora Miano situe au cœur des histoires qui traversent la vie de Tiki la question de l'avortement. C'est ainsi que Tiki raconte concernant son avortement :

« J'aurais pu mettre au monde l'enfant, le laisser à son père qui s'en serait chargé, puisqu'il ne savait pas jouer. Oui, mais pour cela il aurait fallu [...] être enceinte de neuf mois. J'aurais pu mettre au monde l'enfant, former un couple avec l'amant qui l'aurait adopté, les droits de l'autre père eussent été respectés, ceux des grands-parents aussi. Oui mais encore une fois cela serait passé par mon corps, par ma personne entière, au-delà de la chair⁶⁷⁷. »

Au-delà de l'histoire, il s'agit de l'écriture d'une liberté. Une réappropriation, non pas seulement de la sexualité, mais de l'utérus. L'écrivaine veut présenter la maternité comme étant un choix et non une contrainte sociale, comme cela a toujours été le cas dans les sociétés de domination masculine. D'ailleurs, dans le corpus de cette thèse qui regroupe les écrivaines camerounaises non diasporiques, la maternité reste non consentie pour les héroïnes. Le corps féminin demeure pris au piège des normes sociales et ne peut échapper à la maternité. Pour Halla, l'avortement n'est même pas nommé dans le texte, puisque, dans sa naïveté, elle se rend compte de son état de grossesse très tardivement. En ce qui concerne l'héroïne de Bond, le mot

⁶⁷⁶ Françoise Héritier, *La différence des sexes*, Paris, Bayard Jeunesse, pp. 64-68

⁶⁷⁷ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, *Op. cit.* p. 287

avortement n'apparaît pas non plus dans le texte, ce qui montre que c'est une possibilité non envisageable pour la mère de l'héroïne. Quant à Dang et Mina, l'avortement représente pour elles une source d'effroi, c'est ainsi que Dang raconte : « *Les camarades que j'interrogeais m'indiquaient en secret des produits qui provoquent l'avortement. J'avais peur de mourir. Une de mes camarades avait perdu la vie pour avoir tenté de se faire avorter*⁶⁷⁸. » C'est dans cette même logique que Mina raconte :

« [...] l'avortement. Mais ce mot avait pour plusieurs d'entre nous, la résonnance funèbre du glas [...] J'avais encore en tête l'image d'une voisine de mon âge morte pendant les grandes vacances dernières ; je la revoyais étendue sur son lit de mort, le visage figé dans une expression indescriptible de souffrance, l'abdomen distendu, et les parents qui ne voulaient pas montrer leur peine, qui se forçaient à convaincre les amis et parents venus les assister que leur fille n'avait eu que ce qu'elle méritait... et tous les parents qui nous regardaient, nous ses amies venues la pleurer, comme si nous étions toutes des coupables condamnées en sursis... Le comble c'était le sermon du pasteur venu célébrer son enterrement ! Il avait fallu, au préalable, une journée entière d'interminables négociations avant que le saint homme daignât accepter de conduire cet enterrement. Et lorsqu'il l'avait fait, son sermon était tellement âpre et marqué par l'indignation, que je m'étais longtemps interrogée sur le devoir de tolérance et la loi du pardon qu'enseignait l'Église⁶⁷⁹. »

Ce qui lie ces deux récits, c'est la peur située au cœur de l'avortement. Au Cameroun, l'avortement reste une pratique illicite. C'est la raison pour laquelle les jeunes filles, pour le faire, choisissent généralement des voies non recommandables qui mettent leur vie en danger. C'est dans ce contexte d'interdit que se situe la création littéraire de Delphine Zanga Tsogo et celle d'Évelyne Mpoudi Ngollé. Jusqu'à nos jours, la loi sur l'avortement n'a pas changé au Cameroun :

« Les seules justifications admises dans le domaine de l'IVG sont l'avortement thérapeutique prévu simultanément par les articles 339 du Code pénal et 29 alinéa 2 du Code de déontologie des médecins lorsque la poursuite de la grossesse peut mettre en péril la vie de la femme, et l'avortement résultant d'un viol⁶⁸⁰. »

Au travers de ce rapprochement, l'on voit une fois de plus les différences qui ressortent entre les deux figures d'écrivaines camerounaises au cœur de cette recherche. Dans le récit de Mina, l'on constate également que l'avortement crée non seulement un sentiment de honte, mais un rejet et une condamnation de la part des proches. En revanche, l'exil offre à Tiki la

⁶⁷⁸ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Op. cit.

⁶⁷⁹ Évelyne Mpoudi Ngollé, *La mémoire amputée*, Op. cit. p. 39

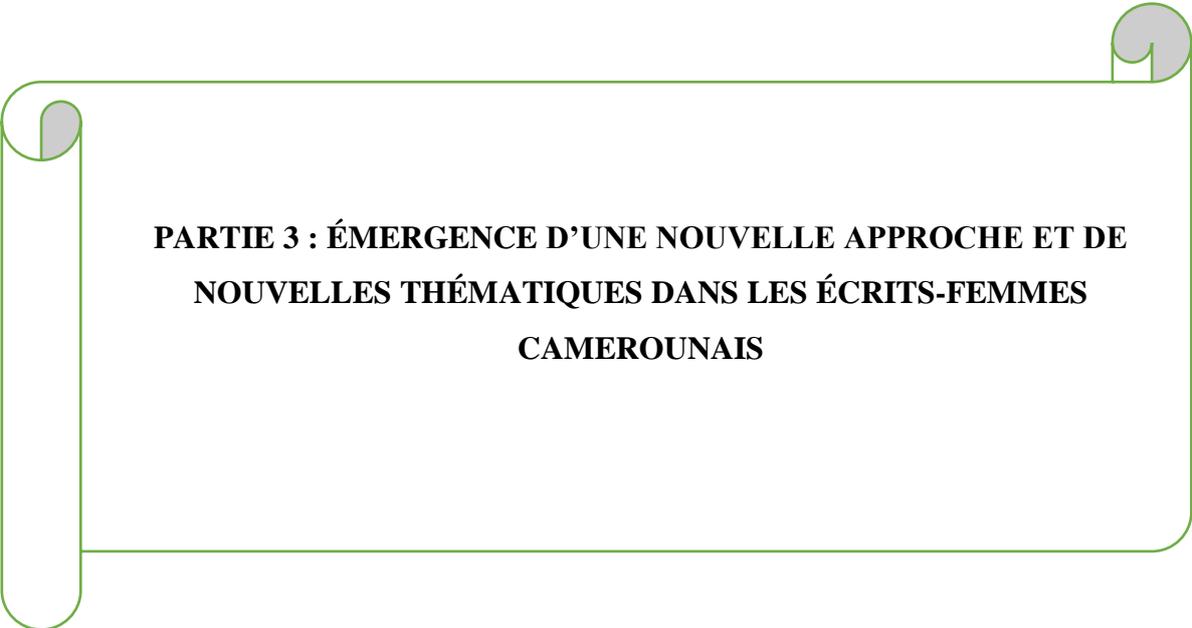
⁶⁸⁰ Francis Ampère Simo, « L'irruption non volontaire des grossesses en droit camerounais », Le blog de Francis Ampère Simo, 2009, <http://framsiko.over-blog.com/article-28047486.html>

liberté que Dang et Mina ne peuvent avoir. La thématique de l'avortement s'inscrit parfaitement dans la poétique de la révolte féminine portée par l'écrivaine camerounaise en exil. Au-delà de l'écriture, ce sont deux territoires, deux idéologies, deux visions du monde qui se rencontrent. Ce qui élargit l'espace littéraire animé par les écrivaines camerounaises.

Conclusion

L'exil peut donner beaucoup d'audace, le goût de la transgression et surtout la possibilité de dire ce qui est indicible sur un autre territoire. Sous la plume de l'écrivaine camerounaise en exil, le corps féminin africain se présente sans limites. Le voile sur la sexualité féminine est levé, les silences se font paroles. Au-delà de la parole les silences se font actions. Écrire le corps féminin, mettre en écriture l'acte d'amour, écrire le plaisir solitaire au féminin, écrire l'amour entre femmes... Telles sont autant de thématiques qui montrent l'audace du corps féminin africain au-delà de la frontière. L'interdit se fait lieu de liberté, l'interdit se fait source de créativité, transcendant par-là les puissantes lois africaines. Ainsi l'écrivaine camerounaise en exil, vient repousser les limites d'une écriture femme faite sur le lieu d'appartenance. Par leurs littératures ces écrivaines de la diaspora montrent que pour les femmes issues des sociétés de domination masculine, l'exil est bien plus qu'une rupture, il est une liberté, car il ouvre la porte sur une existence à soi. On comprend pourquoi sur son nouveau territoire, loin de ses proches Tiki affirme : « *Adolescente, je me suis assez cachée. Je veux maintenant hurler tout mon soûl les nuits de pleine lune, je l'ai bien mérité*⁶⁸¹. » Toutefois, plus qu'une liberté individuelle conquise, écrire en terre d'accueil est une invitation faite aux siens. Une invitation à repenser la société d'où l'on vient. Toutefois, si jusqu'ici, dans l'évolution de cette thèse l'on s'est focalisé sur l'évolution du corps féminin au sein d'une société patriarcale, il est temps pour nous de sortir de cette société pour étudier le corps féminin camerounais en rapport avec la société postcoloniale.

⁶⁸¹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, p 280.

A decorative scroll frame with a green border and grey scroll tabs at the corners. The text is centered within the frame.

**PARTIE 3 : ÉMERGENCE D'UNE NOUVELLE APPROCHE ET DE
NOUVELLES THÉMATIQUES DANS LES ÉCRITS-FEMMES
CAMEROUNAIS**

Introduction

« L’interstice clair-obscur où se situent les exilés, les nomades et les apatrides représente l’humus indispensable pour la création d’un monde plus démocratique et moins sectaire⁶⁸². »

Cette thèse s’est proposée dès le départ d’explorer la littérature féminine camerounaise dans sa confrontation avec l’altérité. L’on est parti d’une démarche qui consistait à analyser cette littérature en considérant premièrement celle qui est issue du pays d’origine (Cameroun), pour ensuite la rapprocher de celle qui s’inscrit dans un contexte d’exil (France). Il s’agit donc d’une étude qui a permis de découvrir les particularités de chacune de ces littératures. Quand d’un côté le corps féminin est confiné dans des espaces qui l’empêchent de s’épanouir, d’un autre il pose progressivement les pieds sur les marches de la liberté. Quand d’un côté, la révolte du corps féminin passe par la parole, la violence, la résilience... d’un autre côté la poétique de la révolte s’inscrit dans une mise en écriture du corps et de la sexualité féminine. Une sexualité transgressive qui inscrit dans le champ littéraire africain les visages de la femme infidèle, lesbienne, polyandrique... Force est de constater que l’exil renforce un peu plus la libération du corps féminin subsaharien. Cependant, quelle interprétation pouvons-nous dégager de ces résultats obtenus ? Par ailleurs, pour mieux découvrir la littérature féminine camerounaise, d’autres questionnements semblent importants à soulever. Ils sont ceux de savoir si le discours littéraire porté par les femmes au Cameroun se limite uniquement à l’univers féminin et à ses préoccupations. Au-delà de la femme, quelles autres sensibilités ou autres thématiques se développent dans l’écriture féminine camerounaise ? Premièrement, dans un rapprochement avec la figure de l’écrivaine camerounaise du terroir, l’objectif de cette partie consistera à démontrer sur la base de plusieurs arguments comment l’exil donne la possibilité à l’écrivaine subsaharienne d’écrire la femme d’une manière nouvelle. Dans un second temps, il s’agira de montrer que l’exil enrichit les prises de parole des femmes camerounaises en ouvrant des pistes de réflexion autres que celles liées aux identités féminines.

⁶⁸² Claudia Mansueto, « La problématique de l’exil dans la littérature maghrébine féminine : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari », Les Cahiers du GRELCEF, 2013, p. 43

I. Émergence d'une nouvelle approche en exil

1. Écrire le corps afro-féminin avec plus de liberté

« À la différence de l'émigré qui est en quête d'un "avoir", la femme qui opte pour l'exil est en quête d'un "être". C'est la recherche d'elle-même qui constitue l'objet de sa quête, l'affirmation de son être, sa réalisation en tant que femme. Son "faire" se situe donc dans une autre sphère que celle de l'homme⁶⁸³. »

Le corps féminin qui se libère en exil inscrit dans les écrits-femmes camerounais une nouvelle approche de la condition féminine subsaharienne. Une approche améliorée qui étend un peu plus la liberté de la femme africaine. Qu'est-ce qui justifie cette libération et cette nouvelle approche ? Dans *La diversité du monde...* Tanella Boni écrit : « *Si le voyage peut s'effectuer d'un lieu à l'autre, il désigne aussi le passage d'un savoir à l'autre, d'une discipline à l'autre, d'un sujet à l'autre, d'un projet à l'autre*⁶⁸⁴. » Autrement dit, si le principe de la différence, de l'altérité est ce qui caractérise le monde, alors la mobilité est associée aux concepts d'évolution, de changement, de modification des comportements et des façons de penser... Dans le cadre de cette recherche où l'on observe le corps féminin africain qui se déplace vers un pays de l'Europe, le parcours, l'idéologie, l'affirmation du personnage féminin connaissent une révolution explosive. Ceci se justifie premièrement par la culture patriarcale qui est assumée et affirmée en Afrique, ce qui n'est pas le cas dans les pays de l'Europe. En parlant de l'Occident, la philosophe Geneviève Fraisse affirme : « [...] nous ne sommes plus dans le patriarcat. [...] le patriarcat peut rester dans nos têtes, mais il n'y a plus de chef de famille », autrement dit « [...] il y a encore des comportements qui relèvent du patriarcat ; mais ce n'est pas légal⁶⁸⁵ ». Ce positionnement juridique dans la société occidentale engendre de prime abord une nette amélioration du statut des femmes, puisque le mariage dès lors n'est plus un territoire de suprématie d'un sexe sur l'autre, mais un lieu d'égalité. Ainsi, il existe une étendue appréciable de la liberté des femmes. Elles ont droit à la parole. En revanche, lorsque

⁶⁸³ Amel Fakhfakh, « Corps de femmes en exil dans les œuvres de Fawzia », Universidade do Porto Faculdade de Letras N° 2, p. 89

⁶⁸⁴ Tanella Boni, *La diversité du monde. Réflexions sur l'écriture de notre temps*, L'Harmattan, p. 10

⁶⁸⁵ Geneviève Fraisse, « Nous ne sommes plus dans le patriarcat, même si... ». Entretien avec Geneviève Fraisse, *Réfractations*, n° 24, 2010, p. 78

l'on se tourne vers l'Afrique, dans le Code civil malien par exemple, l'article 316 stipule que : « *Dans la limite des droits et des devoirs respectifs des époux consacrés par le présent Code, la femme doit obéissance à son mari et le mari, protection à sa femme*⁶⁸⁶. », ce qui se rapproche du Code civil camerounais, article 373, que l'on a évoqué dans la première partie de cette thèse en rapport avec « *la toute-puissance paternelle* ». Il faut dire que ces articles du Code civil, à la base, ne sont pas propres aux Africains, ils sont le résultat de la colonisation. À cet effet, Michel Grimaldi écrit dans son article intitulé « L'exportation du Code civil » : « *En Afrique, dans les royaumes ou vastes territoires qui formèrent l'Empire colonial français, le Code civil (Napoléon) fut introduit*⁶⁸⁷ [...] ». Cependant, la loi du 4 juin 1970 supprime le statut de chef de famille dans le Code civil français. À la notion de puissance paternelle, elle substitue l'autorité parentale qui est commune aux deux parents.

Toutefois, l'Afrique continue de perpétuer ces lois qui écrasent et asservissent la femme. Autrement dit, alors que les sociétés occidentales se détachent des lois jugées néfastes pour l'épanouissement des femmes, l'Afrique continue de faire corps avec elles. Il faut donc dire que dans des sociétés marquées par ces différences, la liberté du corps féminin ne saurait être la même, puisque le patriarcat touche presque tous les domaines de la vie féminine : la manière dont est éduquée une femme, sa sexualité, la problématique de son insertion dans des espaces de pouvoir... C'est toujours dans cette même dynamique que Josette Nguebou Toukam, en ce qui concerne l'Afrique, affirme : « [...] *les règles juridiques favorables à l'homme chef de famille, les traditions, les mœurs, l'éducation dispensée à la jeune fille, etc. Cet environnement juridique et social semble peser et ralentir la promotion du statut de la femme dans la famille*⁶⁸⁸. » Les propos de Josette Toukam sont clairs et montrent que, contrairement aux hommes, la loi ne favorise pas l'émancipation des femmes.

Par ailleurs, si en décrivant l'écrivain, Tanella Boni peut dire : « *Veilleur infatigable, l'écrivain ouvre l'œil sur une parcelle de l'univers [...] son regard peut se poser sur la société, celle qui l'empêche de dormir*⁶⁸⁹. » Alors, c'est ce tourment qui caractérise la plume de l'écrivaine camerounaise en terre d'appartenance dans cette étude. Une écriture qui se calque sur les souffrances des femmes que lui renvoie sa société. C'est ce qui justifie, comme nous les avons étudiées, les trajectoires similaires des héroïnes de Delphine Zanga Tsogo, Were Were

⁶⁸⁶ Constitution malienne, Article 316

⁶⁸⁷ Grimaldi Michel, « L'exportation du Code civil », *Pouvoirs*, 2003/4 (n° 107), p. 82. DOI : 10.3917/pouv.107.0080. URL : <https://www.cairn.info/revue-pouvoirs-2003-4-page-80.htm>

⁶⁸⁸ Josette Nguebou Toukam, « Les droits de femmes dans les pays de tradition juridique française », *Presse universitaire de France*, 2003/1 vol. 53, p. 90

⁶⁸⁹ Tanella Boni, *La diversité du monde. Réflexions sur l'écriture de notre temps*, L'Harmattan, p. 15

Liking, Évelyne Mpoudi Ngollé. Grossesses précoces, inceste, sous-scolarisation, mariages précoces, violences psychologiques et physiques...

Déjà, le corps écrivant est un corps de femme. Il n'est pas un corps libre. Peu importe son statut social, il n'est pas à l'abri du poids culturel. On comprend encore pourquoi Josette Toukam écrit : « [...] même si une certaine évolution est remarquée dans leur vie active, celle-ci est occultée par leur statut dans la famille ; sous l'angle de leurs droits familiaux, on constate une certaine stagnation⁶⁹⁰ ». Une fois de plus, le mariage apparaît comme un territoire qui freine l'accomplissement des femmes. Par conséquent, écrire à partir de l'Afrique pour les écrivaines, c'est de manière générale être soumises à la représentation de la condition féminine. Le personnage féminin se caractérise par l'excès de larmes, la tristesse, la peine. Il est violé et brutalisé. La révolte est présente, cependant, la plume qui l'écrit reste minée, de manière consciente ou inconsciente, par la peur. Elle choisit ses mots, ses angles de révolte, ceux qui sont moins choquants : prise de parole, résilience, refus du mariage précoce... Des éléments qui, bien qu'étant des défis à relever au cœur d'une culture rigide, sont moins blasphémateurs. Dans l'acte d'écrire, le conservatisme culturel pèse plus lourd que les revendications qui agitent les écrivaines, c'est ce qui justifie les propos de Madeleine Wayack et Nathalie Sawadogo :

« Les femmes elles-mêmes, bien qu'elles reconnaissent les pesanteurs des discriminations dont elles font l'objet, rechignent à adopter des postures explicitement contestataires, par crainte de trahir leur culture et de mettre à mal la cohésion familiale et sociale, ou par peur d'être soupçonnées d'une occidentalisation des mœurs qui est associée à la perversion⁶⁹¹. »

L'écriture féminine est donc faite d'hésitations et de timidité. Plus encore, il y a une impossibilité à repousser ses limites, puisqu'elle reste conditionnée par la société. Faut-il donc partir pour véritablement se rendre compte des limites de sa liberté ? Faut-il donc partir pour réaliser qu'il est possible de vivre une vie différente ? Ce sont en réalité les questionnements qui surgissent avec la notion d'exil. En effet, l'exil emporte loin du connu. C'est un lieu de découverte, de prise de conscience. Le corps écrivant évolue dans une culture nouvelle. Dès lors, deux cultures s'affrontent. Ainsi s'installe dans l'acte d'écrire un jeu entre rapprochement et éloignement. Rapprochement parce que Calixthe Beyala, Léonora Miano, ou encore Hemley Boum, inscrivent le parcours de leurs héroïnes dans des espaces qui rappellent leur première

⁶⁹⁰ Josette Nguebou Toukam, « Les droits de femmes dans les pays de tradition juridique française », Presse universitaire de France, vol. 53, 2003, p. 4

⁶⁹¹ Madeleine Wayack, et Nathalie Sawadogo, Dépasser le patriarcat pour mieux définir les féminismes africains, *Travail, genre et sociétés*, 2017/2 (n° 38), p. 190. DOI : 10.3917/tgs.038.0187. URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2017-2-page-187.htm>

origine ; le pays, les villes, les mets culturels, le métissage linguistique... Il reste une intimité forte avec le territoire laissé derrière soi. C'est d'ailleurs ce qui justifie les propos de Ngalasso Mwatha : « *Il est intéressant de constater que la plupart des œuvres d'auteurs africains exilés demeurent enracinées en terre africaine où elles puisent thématiques, personnages et cadres de l'action*⁶⁹² [...] ». Mais en même temps un éloignement est visible, parce que le nouveau territoire offre la possibilité d'une analyse et d'une remise en question de son identité première dans un rapprochement avec sa culture seconde. Puisque l'écrivaine n'est plus cloisonnée dans une culture singulière, il y a une ouverture au monde qui lui permet de découvrir autre chose que le familier.

Par ailleurs, pour revenir à l'idée que l'on veut développer dans cette partie, citons Amel Fakhfakh qui écrit dans son article intitulé « Corps de femmes en exil dans les œuvres de Zouari Fawzia » que : « *La femme doit donc tenter l'expérience de se penser sans l'homme, indépendamment de l'homme ; de se pencher sur son être propre, de considérer ce qui constitue sa spécificité, ce qui la distingue de l'homme*⁶⁹³. » Pour la femme afro-subaharienne, cette initiative ne peut réellement être possible que dans une distanciation avec sa culture d'origine, car comment la femme, peut-elle se réinventer quand les géants de la tradition l'entourent ? C'est la raison pour laquelle l'exil vient chambouler la manière d'écrire de la femme dans la littérature africaine. Selon Jacques Mounier, « [...] *pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et par conséquent, échange, confrontation*⁶⁹⁴ ». Par conséquent, cette confrontation introduit le personnage féminin dans un espace de reconstruction. Car il s'agit d'une nouvelle liberté qui lui donne la possibilité d'identifier d'un côté ce qui sublime sa culture et d'un autre côté ce qui met mal à l'aise. Ainsi, le corps afro-féminin qui se déplace vers un pays développé s'inscrit dans une liberté plus large : la possibilité de retenir ce qui émeut et de laisser partir ce qui blesse.

Alors que dans son pays d'origine : « *Malgré l'évolution des mœurs, elles (les femmes) demeurent enfermées dans des rôles d'épouse et de mère et sont éduquées comme telles*⁶⁹⁵. » En revanche, l'exil favorise la libération du corps féminin. Effectivement, sur la terre d'accueil, en France, les femmes sont plus indépendantes. Le devenir d'une femme n'est plus forcément lié à celui d'un homme. L'écrivaine évolue donc dans cette nouvelle société qui

⁶⁹² Musanji Ngalasso, Mwatha. *L'exil dans la littérature africaine écrite en français* In : *Écritures de l'exil* Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 7, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.39997>

⁶⁹³ Amel Fakhfakh, « Corps de femmes en exil dans les œuvres de Fawzia », p. 90

⁶⁹⁴ Mounier Jacques, *Exil et littérature*, Grenoble, Éd. Ellug, 1996, p. 293

⁶⁹⁵ Josette Nguebou Toukam, « Les droits de femmes dans les pays de tradition juridique française », *Presse universitaire de France*, 2003/1 vol. 53, p. 91

progressivement brise la culture de la peur et de la dépendance à l'homme. Comme le dit Tanella Boni : « [...] la mobilité est une manière d'apprendre les réalités du monde⁶⁹⁶ [...] ». L'écriture est donc impactée par les différentes transformations que peuvent vivre les romancières au quotidien. La littérature africaine s'enrichit, elle accueille de nouvelles idéologies. De nouveaux personnages féminins voient le jour. C'est le cas des héroïnes de l'écrivaine camerounaise en exil. Que ce soit Maryam dans *Maman a un amant* de Calixthe Beyala, Madame, Amandla, Tiki dans *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano, Ngazan dans *Je vous souhaite la pluie* d'Élizabeth Tchoungui, elles incarnent le nouveau, la transgression, l'impossible, le sacrilège. À cinquante ans, le déracinement offre à Maryam l'amour et l'éducation. Elle raconte : « [...] j'ai dû franchir la barrière. Accepter cette préférence d'apprendre à lire et à écrire. Je sais que c'est un scandale qui efface chacune de mes complicités avec la communauté nègre. Un privilège déporté sur l'éloignement culturel [...] J'ai osé⁶⁹⁷. » Elle trouve une possibilité de se réaliser dans la culture de l'autre. Partir pour mieux vivre. On comprend pourquoi Amel Fakhfakh affirme : « La fuite n'est donc pas assimilable à une attitude de repli ; bien au contraire, elle est [...] une brèche inespérée qui laisse deviner l'ombre enivrante de la liberté ; elle est déflagration féconde, promesse d'un renouveau⁶⁹⁸. » La culture nouvelle, le territoire nouveau, comme le confirment les analyses précédentes, permettent aux héroïnes de se découvrir, d'exister sans être jugées, de choisir sans avoir à justifier, de parler sans avoir à s'excuser. Ce qui rejoint la pensée de Linhartová Věra lorsqu'elle présente l'exil comme : « [...] un lieu privilégié [...] un lieu idéal et sans pareil⁶⁹⁹ ». En outre, dans le pays d'origine, l'écrivaine ne peut parler de liberté sexuelle féminine. C'est trop osé. Son écriture doit se montrer prudente sur cette question. On doit taire la sexualité, car elle heurte la morale traditionnelle. C'est la raison pour laquelle, l'on a vu dans les textes de l'écrivaine camerounaise en terre d'appartenance, que la sexualité est évoquée dans l'optique de dénoncer les violences faites aux femmes. La lecture montre qu'il n'est pas encore possible de penser une véritable écriture de libération du corps féminin par la sexualité sur le continent noir. Comme l'affirment Madeleine Wayack et Nathalie Sawadogo :

« [...] la planification familiale n'est pas invoquée pour le contrôle de leur fécondité par les femmes, et surtout pas pour une plus grande liberté sexuelle, mais plutôt sous l'angle du contrôle des naissances pour une meilleure santé de la mère et de l'enfant. Une autre crainte non avouée est que la perversion

⁶⁹⁶ Tanella Boni, *La diversité du monde : réflexion sur l'écriture et les questions de notre temps*, L'Harmattan, 2010, p. 9

⁶⁹⁷ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 208

⁶⁹⁸ Amel Fakhfakh, « Corps de femmes en exil dans les œuvres de Fawzia », p. 89

⁶⁹⁹ Linhartová Vera, *L'Atelier du roman*, « Pour une ontologie de l'exil », Paris, Arléa, 1994, p. 128

des mœurs qu'apporterait l'acceptation de revendications féministes ne s'arrête pas aux seules femmes et contamine la société entière par une généralisation de l'homosexualité⁷⁰⁰. »

Le mot féminisme suscite des controverses dans la culture africaine. Les femmes qui se revendiquent féministes sont pour la plupart considérées comme des femmes rebelles, insoumises et non épousables. Et parfois, pour ne pas finir leur vie célibataire, elles sont obligées dans une société qui ne les soutiendra jamais de faire taire leur prise de position. La femme est finalement comme le dit Fadimatou Bello une « [...] *spectatrice impuissante dans un monde qui ne la considère pas*⁷⁰¹ ». Vivre étouffées, muettes reste l'ultime recours. Les propos de Mwatha Ngalasso viennent étayer cette pensée : « *Les écrivains qui n'ont pas "réussi à partir" vivent, dans leur pays, toutes sortes de frustrations et de multiples formes d'exil "de l'intérieur"*⁷⁰² ». C'est pourquoi, Madeleine Wayack et Nathalie Sawadogo affirment encore dans les phrases suivantes :

« Être féministe attire donc encore l'opprobre y compris dans les cercles académiques où il n'est toujours pas possible d'avoir franchement des débats sur ces questions. C'est d'ailleurs par la substitution à la terminologie féministe du mot "genre", moins négativement connoté et dont l'acception courante est perçue comme moins contestataire et moins centrée sur les femmes, qu'un champ de recherche sur les questions féministes fait timidement son entrée dans les universités africaines francophones⁷⁰³. »

Par conséquent, la plume féminine influencée par des exigences culturelles ne peut atteindre un certain niveau de liberté, puisque ce n'est pas prudent pour l'écriture d'aborder certaines thématiques. D'ailleurs, elle est maudite la plume qui ose parler liberté sexuelle. En revanche, l'exil reste encore une fois de plus le lieu du possible. Il élargit l'espace psychologique, culturel du sujet et lui permet de fouler de nouveaux territoires. C'est exclusivement en exil que naît chez l'écrivaine camerounaise l'audace d'explorer toutes les dimensions de la sexualité féminine. Émile Ollivier pouvait écrire que : « [...] *l'exil, dans sa bivalence, est l'occasion d'une profonde révision de soi. L'exil n'est pas que malheur et malédiction, il est aussi espace de liberté, élargissement de l'horizon mental ; il met en*

⁷⁰⁰ Madeleine Wayack et Nathalie Sawadogo, Dépasser le patriarcat pour mieux définir les féminismes africains, *Travail, genre et sociétés*, 2017/2 (n° 38), p. 190. DOI : 10.3917/tgs.038.0187. URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2017-2-page-187.htm>

⁷⁰¹ Fadimatou Bello, *Tilmiido*, Ifrikiya, 2018, p. 11

⁷⁰² Musanji Ngalasso, Mwatha. *L'exil dans la littérature africaine écrite en français* In : *Écritures de l'exil* Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 7, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.39997>

⁷⁰³ *Op. cit.*

modernité⁷⁰⁴ ». Cette modernité est visible et rayonnante dans l'étude qui a été faite des textes de l'écrivaine camerounaise en exil.

Les autrices parlent d'amour et non d'exigences sociales, elles parlent de plaisir sexuel et non de devoir conjugal. Elles parlent d'amour entre femmes, elles parlent du plaisir solitaire, elles parlent d'union libre, elles parlent de l'infidélité féminine... Pourquoi ? Parce que par rapport à leur pays d'origine, la sexualité en France est libérée de certaines conventions. L'homosexualité est légalisée. La polygamie est proscrite. La société n'accuse pas une femme divorcée, elle comprend. Ce qui n'est pas le cas en Afrique, une femme divorcée, c'est la honte. Elle doit demeurer épouse, même si elle est malheureuse. C'est cela une femme digne. Dans *La retournée* de Zouari Fawzia son héroïne affirme : « *Je sais ce qui m'a fait fuir mon pays : c'est cette masse masculine compacte et déterminée, barrant l'horizon*⁷⁰⁵. »

L'exil : « *refuge, libération, découverte du monde, de l'Autre et de soi-même*⁷⁰⁶ [...] » permet donc aux écrivaines camerounaises de briser cette fatalité par le biais de leur écriture. Le corps féminin acquiert une plus grande liberté. Dans *Maman a un amant*, Maryam trouve l'amour dans les bras d'un autre homme que son mari. Dans *Crépuscule du tourment*, loin de sa terre, Madame trouve l'amour dans les bras d'une femme. Par ailleurs, c'est dans l'union libre que sa fille Tiki et le personnage Amandla connaissent le paroxysme du plaisir sexuel... Il y a donc une évolution du corps féminin qui parvient à se libérer d'un certain nombre de contraintes qui le maintiennent prisonnier de la culture première. Il faut donc s'accorder avec Ngalasso Mwatha pour dire que : « *Le point d'arrivée marque toujours un nouveau départ*⁷⁰⁷ ». La femme peut décider de rester célibataire sans le vivre comme étant un fardeau, parce qu'elle évolue dans une société où tout ne tourne plus autour de l'homme. Se marier ou rester célibataire est un choix délibéré. Le nouvel espace donne le pouvoir à la femme. Celle qui, dans le pays de naissance était limitée, se retrouve dans le pays d'adoption dans une posture où elle prend possession des différents territoires de son corps. Elle qui était dominée, écrasée et presque sans voix, se repositionne d'une manière différente dans le nouveau territoire. D'ailleurs, le refus du mariage est ce qui ressort également sous la plume de Calixthe Beyala et de Léonora Miano. Dans *Seul le diable le savait*, Beyala inscrit la sexualité de son héroïne hors du cadre marital. Une représentation qui est également présente dans *Crépuscule du tourment* au travers du

⁷⁰⁴ Émile Ollivier, *Le Devoir*, 1983b

⁷⁰⁵ Zouari Fawzia, *La Retournée*, Paris, Ramsay, 2002, p. 21

⁷⁰⁶ Musanji Ngalasso, Mwatha. *L'exil dans la littérature africaine écrite en français* In : *Écritures de l'exil* Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, p. 5, DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pub.39997>

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. 8

personnage Tiki. Finalement, les autrices se rendent compte que dans une société patriarcale, le mariage pour la femme est un piège qui donne à l'homme le pouvoir absolu de posséder son corps. Dans la lettre qu'elle adresse à son frère, Tiki se confie : « *La cohabitation ne m'attire pas, je ne cherche pas à fonder de foyer. Nous en avons eu un, et passerons le restant de nos jours à nous en remettre*⁷⁰⁸. »

En outre, faire de longues études est une trajectoire assez prisée dans des pays développés, pour les hommes comme pour les femmes. Cependant, pour les femmes en Afrique, les diplômes, au lieu d'être considérés comme une source de fierté, constituent souvent des sources de rejet et d'angoisse, car la femme surdiplômée est considérée comme celle que l'on ne peut maîtriser. Elle inspire la crainte chez les hommes misogynes qui se tiennent à l'écart de cette catégorie de femmes difficiles à soumettre. Chez la femme, ce rejet crée une autre forme de souffrance, car dans la société, son célibat prolongé lui vaut des insultes et des moqueries. Malheureusement, toutes ces pressions sociales obligent ces femmes intellectuelles à aller se réfugier dans des mariages comme deuxième ou troisième épouse... Madeleine Wayack et Nathalie Sawadogo apportent une nouvelle lumière :

« La poursuite d'études supérieures positionne les filles dans le marché matrimonial à un âge où on les estime "trop vieilles et gâtées". Ces jeunes femmes, en s'engageant dans une union polygame, tentent ainsi de résoudre des tensions à la fois individuelles et sociales. Elles répondent de cette façon à l'injonction qui leur est faite par la société d'acquiescer un statut social par le mariage, tout en trouvant un équilibre personnel – être libre – et/ou professionnel⁷⁰⁹. »

Ce qui montre que la vie rêvée d'une femme d'Afrique n'est généralement pas la vie qu'elle mène. Cette dernière n'étant pas choisie, elle apparaît comme la manifestation des libertés confisquées par une culture où les paroles de femmes ne valent pas grand-chose.

« Qu'était au fond la vie d'une femme ? [...] Très peu d'entre elles ont une vie digne, supportable. Même les femmes des villes, les femmes instruites : les femmes médecins, les femmes journalistes, les femmes d'affaires, toutes doivent batailler ferme. En plus de se servir de leur intelligence pour aller de l'avant, toujours plus loin, elles doivent subir le poids de leur féminité⁷¹⁰. »

⁷⁰⁸ Léonora Miano, *Crépuscule de tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 283

⁷⁰⁹ Madeleine Wayack, et Nathalie Sawadogo, Dépasser le patriarcat pour mieux définir les féminismes africains, *Travail, genre et sociétés*, 2017/2 (n° 38), p. 191. DOI : 10.3917/tgs.038.0187. URL : <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2017-2-page-187.htm>

⁷¹⁰ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, p. 280

La liberté des personnages féminins dans les textes de l'écrivaine camerounaise en exil montre que loin de sa terre, la femme parvient à trouver un refuge qui lui permet de reprendre le contrôle sur son corps. Elle est désormais maîtresse de son devenir.

2. Accès à de nouveaux outils de connaissance et les nouvelles rencontres au cœur de la renaissance de la femme subsaharienne en exil

Comparée à l'Afrique, la France est un carrefour de rencontres. Rencontre des cultures, rencontre des savoirs, rencontre de grands intellectuels. « *La plupart du temps, les rencontres d'écrivains se font hors d'Afrique, avec la bénédiction d'institutions internationales*⁷¹¹. » Un univers assez fécond qui façonne l'imaginaire, le langage, et la personnalité de l'écrivaine. L'accès aux grandes bibliothèques, aux manifestations scientifiques, cafés littéraires, salons du livre... Ces nouveaux horizons aiguïssent la connaissance et la réflexion de l'écrivaine, ce qui agit forcément sur son identité de femme. Elle découvre de nouveaux livres, de nouvelles idéologies qui lui permettent de construire de nouvelles réflexions en rapport avec sa vie de femme.

La rencontre avec la femme européenne crée d'une certaine manière une remise en question. Son autonomie, sa liberté donnent le courage à la femme africaine d'évoluer vers une nouvelle construction de soi. On comprend pourquoi Tanella Boni affirme « [...] *la mobilité géographique m'a menée aux géographies et aux histoires que je ne pouvais apprendre nulle part, sauf in situ et, découvrant autrement ce que je croyais savoir ou ce que j'ignorais*⁷¹² [...] ». Les ténèbres sont évacuées par la connaissance, ce qui donne naissance à des vies nouvelles.

II. Émergence de nouvelles thématiques

Dans « *Femme ou femme africaine ?* », Lucy Mushita écrit : « *Avant d'arriver en France, j'étais tout simplement une femme*⁷¹³. » Un individu dont les composantes identitaires sont déjà en elles-mêmes pesantes. D'une manière générale, c'est autour de cette conscience féminine que se développent les écrits-femmes au Cameroun. Que ce soit Delphine Zanga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollé, Djamidi Bond, elles sont focalisées sur la condition de la femme africaine comme on l'a déjà mentionné. Pour aller plus loin, si l'on considère les romancières camerounaises qui ont publié récemment, l'on note que les thématiques tournent

⁷¹¹ Tanella Boni, *La diversité du monde : réflexion sur l'écriture et les questions de notre temps*, L'Harmattan, 2010, p. 15

⁷¹² *Ibid.*, p. 9

⁷¹³ Lucy Mushita, « *Femme ou femme africaine ?* » Paris, Seuil, 2017, p. 197

toujours autour des peines féminines dans un contexte de domination masculine. C'est le cas avec *Bouillie de maïs* (2017) d'Ange de Bana. Il s'agit d'un roman dans lequel l'autrice raconte l'histoire d'un couple, Rosine et Serge, qui vit une belle relation d'amour. Mais Serge, sous la pression de sa famille, se retrouve contraint d'épouser une autre femme parce que celle qu'il aime ne parvient pas à lui donner d'enfants. Un roman poignant qui montre l'impact culturel sur l'épanouissement de la femme africaine. À la suite d'Ange de Bana, Fadimatou Bello vient s'inscrire dans ce registre littéraire avec son roman *Tilmiido*⁷¹⁴ (2018). L'histoire portée par ce livre retrace le parcours d'une jeune fille musulmane victime d'un mariage précoce et des affres de la polygamie. *Le sang de nos prières*⁷¹⁵ (2018) de Béatrice Mendo suit aussi ce schéma. Le roman décrit les violences faites aux femmes, tout en s'intéressant à la situation politique dans la partie nord du Cameroun. Plus récemment en 2020, Djaili Amal publie aux éditions Emmanuelle Collas *Les impatientes*⁷¹⁶ qui expose les malheurs féminins au Cameroun. Violences psychologiques, physiques, polygamie, tel est le décor que la romancière camerounaise offre au travers du parcours de trois femmes, notamment Ramla, Hindou et Safira. Force est de constater que l'actualité féminine camerounaise est au cœur des expressions littéraires portées par les femmes. Et si les plumes d'écrivaines se mobilisent autant, cela montre qu'il y a un réel travail de libération qui reste à faire dans la vie des femmes en Afrique subsaharienne. Ces écrivaines camerounaises de la nouvelle génération suivent donc les traces de leurs prédécesseuses, notamment Delphine Zanga Tsogo, Were Were Liking, Évelyne Mpoudi Ngollé, dont l'imaginaire littéraire porte la lutte contre les violences faites aux femmes. Il faut donc dire que de 1958, date de naissance de la littérature féminine camerounaise, jusqu'à nos jours, dans sa généralité, le thème gravite autour des préoccupations féminines.

Toutefois, Lucy Mushita évolue dans le constat qu'elle fait de son identité : « *En arrivant dans ce pays (la France), il m'a fallu quelques mois avant de comprendre qu'ici je n'étais pas juste une femme : j'étais une femme africaine*⁷¹⁷ ». Cette affirmation va permettre de découvrir la littérature féminine camerounaise sous un autre angle. Il s'agira de se tourner vers les romancières camerounaises pour voir comment le décentrement impacte et élargit le discours de l'écrivaine camerounaise. Les propos de Lucy Mushita montrent une nouvelle prise de conscience de son identité déclenchée par le déracinement. Que veut dire être « *une femme africaine ?* ». Bien évidemment c'est la mémoire historique qui est ici convoquée. Être africaine

⁷¹⁴ Fadimatou Bello, *Tilmiido*, Ifrikiya, 2018, 218 p.

⁷¹⁵ Béatrice Mendo, *Le sang de nos prières*, Le Lys Bleu Éditions, 2018, 169 p.

⁷¹⁶ Djaili Amal, *Les impatientes*, Paris, Emmanuelle Colas, 2020.

⁷¹⁷ Lucy Mushita, « Femme ou femme africaine ? », *Op. cit.*

est de manière générale lié à la couleur de peau, c'est avoir été colonisée, c'est avoir été profondément marquée par l'empreinte identitaire de l'autre... Néanmoins, à partir du moment où la création littéraire est faite dans le pays d'origine, la plume de l'écrivaine reste immergée dans sa culture. Il n'y a pas un véritable questionnement sur les pertes culturelles, puisque la femme écrit dans une société qui comporte ses repères identitaires et à laquelle elle peut culturellement et historiquement s'identifier.

En revanche, le déracinement est marqué par l'absence des repères identitaires. C'est parfois embarqué dans « l'ailleurs » que l'on prend réellement conscience de sa différence. Si l'évolution des sociétés montre aujourd'hui que l'être humain est avant tout le fruit d'une identité, alors chaque individu a de prime abord besoin de se définir par rapport à ses propres repères culturels, ceux qui prennent source dans ses origines. Généralement, les peuples qui ont été colonisés souffrent d'une crise identitaire, puisqu'ils sont de manière perceptible habités par l'identité de l'autre. Comme le dit Léonora Miano, « *Il est douloureux de se sentir étranger à sa propre source*⁷¹⁸. » Mais ce sentiment se voit renforcé par l'exil qui est le lieu même de l'absence de soi. Autrement dit, contrairement à l'écrivain du terroir, l'angoisse identitaire est plus marquée chez l'écrivaine en exil qui sent sa spécificité menacée par l'identité dominante en terre d'accueil. Ainsi, au-delà de la frontière, le « *Qui suis-je ?* » prend tout son sens et donne naissance à de nouvelles thématiques.

1. L'exil comme lieu de réflexion sur l'identité culturelle et historique

Chez l'écrivaine subsaharienne, l'exil oblige à une quête de soi non plus uniquement en tant que femme, mais aussi en tant qu'Africaine. L'exil se caractérise par un manque de repères identitaires. Une telle situation pourrait renforcer le désir de mieux connaître d'où l'on vient. De prime abord, cela nécessite d'aller à la rencontre de son histoire pour être en mesure de faire un constat sur l'état de ses identités culturelles et historiques. C'est le cas avec *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano. Il s'agit d'un roman qui accorde une grande importance à l'histoire et aux identités africaines marquées par la colonisation. À partir d'un lieu précis, c'est-à-dire son pays d'origine, le Cameroun, la romancière vient à sa manière bousculer les flous et les mensonges que porte l'identité africaine aujourd'hui. Dès le début du roman, une voix féminine dénonciatrice se fait entendre sur la condition historique et identitaire du peuple africain :

« Ce que nous fûmes jadis est désormais consigné dans les ouvrages d'anthropologie, d'ethnologie. Quels qu'en soient les auteurs, la vérité y côtoie le mensonge. Le continent et ses peuples sont des

⁷¹⁸ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Op. cit. p. 97

fantasmes, des fantaisies. Pour eux-mêmes et pour les autres [...] Ici demeure le silence, intense [...] nos existences sont des questions sans réponses. Nos aînées nous envoyèrent à l'église, au temple. Le corps contraint par des tenues ajustées à la taille. Les seins emprisonnés dans les armatures métalliques du soutien-gorge. Les orteils enroulés dans les souliers en bride. La tête couverte de chapeaux, dans nos milieux en particulier⁷¹⁹. »

Dans cet extrait de texte, Miano se permet d'ouvrir une réflexion sur la condition identitaire de l'Afrique d'aujourd'hui. Il y a une forte implication de l'autrice dans son discours par l'usage du pronom personnel « nous » et de l'adjectif possessif « nos » qui doit être considérée, car cela prouve que les réflexions initiées sont liées à la vie personnelle de la romancière. Autant dire que l'exil favorise un retour sur soi et sur ce qui nous définit en tant qu'individu appartenant à un groupe social. En effet, ce que Miano dit en soi n'est pas nouveau, puisque la première phrase rappelle les propos de l'historien Cheikh Anta Diop dans *Nations Nègres et cultures* : « Déjà au Moyen Âge le souvenir d'une Égypte nègre ayant civilisé la terre, s'était estompé par suite de l'oubli de la tradition antique cachée dans les bibliothèques⁷²⁰ [...] ». Et la deuxième phrase quant à elle rappelle les propos d'Edward Saïd dans *L'orientalisme. L'Orient vu par l'Occident*⁷²¹. Dans ce livre, Saïd montre que la colonisation naît d'une démarche scientifique bien élaborée et bien structurée par l'Occident dans l'optique de réformer en profondeur les sociétés orientales tant sur le plan historique qu'identitaire. C'est ce qui justifie le fait que dans cette atmosphère de mélancolie qui porte le discours du personnage, Miano évoque la déculturation du continent africain : les croyances perdues substituées par les religions à savoir le christianisme, l'islam, le style vestimentaire qui dorénavant marque le reflet de l'autre... Plus loin, Miano déclare par le biais de son personnage : « On se fait beau avec des vêtements empruntés, on se parfume, on traîne près de la demeure, pour feindre de ne pas l'avoir perdue au jeu d'éclipse. Enfin, j'ai des raisons de m'être souvent interrogée sur l'état de notre conscience collective⁷²² ». Toutes ces pertes dues à la colonisation, qui semblent absentes chez l'écrivaine camerounaise du terroir, deviennent des présences obsessionnelles et tenaillantes chez Miano. À plusieurs reprises dans son texte, elle revient sur les arrachements subis par l'Afrique. Le discours suivant cette logique prend de plus en plus la place dans le texte de l'autrice :

⁷¹⁹ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 14

⁷²⁰ Cheikh Anta Diop, *Nations Nègres et cultures : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Présence africaine, 1979, p. 53

⁷²¹ Edward Saïd, *L'orientalisme. L'Orient vu par l'Occident*, [*Orientalism*, 1978], traduction de Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1980, (rééd. augm., 2003)

⁷²² Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 23

« Je n'étais qu'une enfant lorsque ma mère m'apprit à récuser les appellations par lesquelles notre identité fut bafouée. Ces mots à travers lesquels on s'employa à nier notre humanité. Je sus très tôt que la terre où l'espèce humaine vit le jour s'appelait Kemet. Que nous étions des Kémites, pas des Noirs. La race noire n'avait été inventée que pour nous bouter hors du genre humain. Justifier la dispersion transatlantique. Faire de nous des meubles que l'on achèterait à tempérament. Des bêtes que l'on marquerait au fer rouge avant de les baptiser selon le rite chrétien. Nous résiderions désormais entre l'objet et l'animal. Tel est le sens du nom racial dont on nous affubla. Jamais il ne fit référence à nos trente-six carnations⁷²³. »

Tout comme les précédents extraits de texte, celui-ci est aussi lié à la mémoire historique. Miano revient sur l'histoire. Elle évoque sa prise de conscience en ce qui concerne le dépouillement identitaire de l'Afrique. Elle s'exprime sur la déconstruction du continent noir par l'entreprise coloniale dont l'ambition majeure était l'exploitation. Tout ceci n'est en réalité que le reflet chez l'écrivaine d'un tourment identitaire qui affecte l'acte d'écrire. L'écriture devient un espace qui permet à Léonora Miano de prendre la parole, non plus uniquement pour dénoncer les violences faites aux femmes, mais aussi pour dénoncer les violences faites à l'Afrique. Car comme l'explique Yushna Saddul dans sa thèse de doctorat : « *Véritablement, ce qu'il y a de commun entre le corps féminin noir et le continent africain, c'est qu'ils ont tous les deux souffert de la brutalité (du viol) et de la domination (l'impérialisme/le colonialisme) de l'homme blanc*⁷²⁴ ». Le besoin principal chez Miano est la quête identitaire. Le territoire nouveau crée le désir de découvrir son identité et les vérités cachées sur l'Afrique. Et cela passe par le fait de mettre les mots sur les pertes. Ce retour à l'histoire permet à la romancière d'explorer son histoire telle qu'elle est, sans simulacre.

Bien avant Miano, vivant ces mêmes douleurs, l'historien Achille Mbembe ne garde pas le silence sur la banalité avec laquelle son pays d'origine fut baptisé du nom Cameroun. En effet, ébloui par l'abondance des crevettes dans le fleuve Wouri à Douala, les explorateurs portugais du XI^e siècle l'avaient baptisé : « Rio dos camarões », ce qui signifie rivière des crevettes, qui a donné naissance en mil neuf cent cinquante-sept, « [...] à cette contrée d'Afrique que l'on nomma, récemment, le Cameroun⁷²⁵ », pour reprendre les termes de Mbembe. Par la suite, il dira : « *J'ai grandi à l'ombre de cette contrée sans nom propre, puisque, dans un sens, celui qu'elle porte n'est que le produit de l'étonnement de quelqu'un d'autre [...]* ». C'est une évidence que cette forme de dépossession de l'Africain par la colonisation reste une véritable

⁷²³ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016 pp. 84-85

⁷²⁴ Yushna Saddul, « Corps-traître : la schizophrénie féminine chez les romancières francophones Calixthe Beyala », Thèse de doctorat soutenue en 2015, sous la direction d'Alexie Tcheuyap, p. 18

⁷²⁵ Achille Mbembe, *Écrire l'Afrique à partir d'une faille*, Politique africaine, 1993, p. 70

plaie identitaire, puisque ce dernier reste marqué par la conscience d'exister parce que l'autre l'a nommé. Toutes ces analyses montrent que sous la plume de Miano, il existe un croisement entre la fiction et l'histoire. Lorsque ces deux notions se rencontrent, cela voudrait dire qu'il y a eu au préalable chez l'autrice un questionnement en rapport avec son identité. Il faut dire qu'au milieu d'une culture nouvelle, l'écrivaine a besoin de se trouver. De ce fait, un retour sur les traces devient indispensable.

En outre, l'exil amplifie les douleurs identitaires, car il plonge le sujet dans une quête de soi qui peut s'avérer très douloureuse. C'est d'ailleurs le cas avec Léonora Miano. Cette quête entraîne chez cette dernière la prise de conscience d'une histoire et d'une identité aux contours fracturés. Il existe en effet toute une progression en rapport avec l'identité africaine qui tient le texte de Miano. Car après la phase de constat, on observe au fur et à mesure de l'évolution du récit, une écriture de deuil qui se construit : « *J'ai hurlé que je ne prononcerais pas le mot Noir pour nommer ni les miens ni moi-même. J'ai hurlé qu'on nous avait volé nos noms*⁷²⁶. » Plus bas dans le texte, Miano clame : « *Je ne comprends pas que nous soyons si nombreux à nous définir ainsi. À nous approprier l'injure. À prétendre l'investir d'une signification. C'est comme habiter une benne d'ordure après l'avoir récurée et repeinte*⁷²⁷. » Les mots sont chargés de révolte et traduisent une fois de plus la douleur que ressent l'autrice face à la découverte de ce qui a été fait. Par ailleurs, cette nouvelle prise de conscience entraîne de prime abord chez la romancière un rejet. Cependant on n'évoque pas la mémoire pour s'en séparer, mais pour se réparer. Et cela, Miano l'a compris, puisqu'elle se ressaisit et ne s'arrête pas à l'étape du deuil. Elle évolue dans sa réflexion :

« Il est intéressant de noter que les termes Noirs et Blancs, ne renvoient pas à la race dans ce pays. Ils font référence à la culture. Au mode de vie. La pensée raciale n'entre pas dans les conceptions kémites originelles. Le racisme ne nous concerne que parce qu'il nous faut l'affronter⁷²⁸. »

Ces propos de l'autrice introduisent l'idée d'habiter son histoire d'une manière différente. La plume de Miano semble en effet évoluer progressivement vers une acceptation du passé historique. Derrière l'idée d'habiter l'histoire, Miano semble communiquer le fait que le mal a déjà été fait. On ne peut pas l'effacer. Aujourd'hui, le continent supposé porter le nom Kemet s'appelle Afrique. Aujourd'hui, les habitants qui le peuplent sont appelés noirs. Doit-on essayer de changer ces identités ? Connaître son histoire signifie-t-il gommer tous les éléments

⁷²⁶ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 121

⁷²⁷ *Ibid.*, p. 85

⁷²⁸ *Ibid.*, p. 94

qui rappellent ou incarnent sa mémoire ? Une chose est certaine, le mot Afrique reste la marque de la rencontre du continent noir avec l'autre. « *Faut-il rappeler à quel point le contact entre les Européens et l'Afrique noire fut brutal et humiliant*⁷²⁹ ? » Bien que ce contact ait été douloureux et violent, il reste le fondement de la construction des nouvelles identités africaines d'aujourd'hui. Kemet, cette Afrique qui n'a pas été colonisée n'existe plus. On ne peut plus la faire revivre, car il y a bien longtemps qu'elle est morte. L'Afrique d'aujourd'hui, c'est celle qui a été colonisée. L'Afrique d'aujourd'hui, c'est celle qui s'exprime aussi dans la langue de l'autre... L'Afrique d'aujourd'hui, c'est l'Afrique et non Kemet. Ce nom qu'elle porte est aussi le reflet de son histoire. L'en dépouiller serait comme vouloir nier ses souffrances. Mais au-delà de tout, l'en dépouiller serait surtout manifester l'incapacité à faire d'une faiblesse une force. L'ultime tâche serait d'habiter ces identités d'une manière différente, en leur octroyant de nouvelles significations qui appartiendront aux Africains et seront le gage de leur aptitude à faire preuve de résilience historique, tant sur le plan individuel que collectif. Autrement dit, le nom reste l'empreinte de l'histoire, mais il deviendra en même temps le gage du triomphe sur l'histoire. Dany Laferrière rejoint Miano dans cette réflexion : « *La couleur n'existe pas en Afrique. Quand tout le monde est de la même couleur, il n'y a plus de couleur, plus de différence épidermique*⁷³⁰. » Ces deux auteurs montrent qu'un mot n'a en réalité d'importance que dans le sens qu'on lui donne. Car selon eux, l'Afrique actuelle réussit à se vivre au-delà des identités historiques supposées être humiliantes et dévalorisantes. Et c'est cette pensée qui a longtemps motivé la plume de Senghor. Ne pas se plier devant l'offense, mais en faire quelque chose de beau et de noble.

« En fait, c'est en Afrique de l'Ouest que le président Senghor qui, à la suite d'une longue lutte, a réussi à balayer les complexes et les malentendus autour du mot "Nègre". Senghor, aidé par Aimé Césaire, Léon Damas, et Alioune Diop, a même voulu transcender le mot et l'associer aux concepts les plus élevés : l'art nègre, l'humanisme nègre, la fierté d'être nègre... Allant au-delà, ils ont inventé le mot négritude qui, quoique rimant avec servitude tend à exalter, à l'inverse, tout ce qui se rapporte au génie du créateur particulier au monde noir [...] Les efforts des Noirs francophones ont tellement bien réussi que le 1^{er} Festival mondial des arts nègres, événement désormais historique, a été appelé "états généraux de la négritude"⁷³¹. »

Tout comme Léonora Miano et Dany Laferrière, Senghor s'inscrit dans cette pensée qui consiste à réinventer l'histoire à sa manière, non pas en étant dans le rejet, mais dans la liberté

⁷²⁹ Kesteloot, Lilyan. « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, vol. 241, no. 1, 2012, p. 45

⁷³⁰ Dany Laferrière, *Cette grenade dans les mains du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* 1993, p. 64

⁷³¹ Jean Mazel, *Présence du monde Noir*, Fenixx, 1975, p. 13

de changer le laid en beau. Dans ce parcours de réflexion sur son identité historique et culturelle, Miano arrive à la conclusion que le but n'est pas d'exorciser l'Afrique de toutes les traces laissées par la colonisation. Ce serait faire un déni de la rencontre. Elle a bel et bien eu lieu et a laissé des marques profondes qui ont modifié le système de pensée mondial. Il y a les marques de la présence de l'autre qui restent indélébiles. On comprend pourquoi Mohammed Hirchi affirme que : « *Dans ce contexte, la relation entre le passé et le présent devient une relation de négociation et non de négation*⁷³². » Par conséquent, au bout de la quête historique se trouve un seul désir, un apaisement identitaire qui passe par la réconciliation avec son histoire.

Par ailleurs, ce n'est pas dans l'acceptation de l'histoire que Miano trouve un repos identitaire, mais plutôt dans le besoin de transmission. Elle affirme, au travers de son personnage Amandla : « *Je travaille désormais pour restituer à l'Humanité sa part manquante. La présence des Kémites. Le savoir des nôtres. Peu à peu j'élimine la haine*⁷³³ ». Autrement dit, l'histoire transmise est source de guérison. La problématique de la transmission de l'histoire ou celle d'un héritage culturel est en réalité un antidote contre la disparition de ses identités et la mort de soi. De ce fait, la stratégie de Miano est d'autant plus pertinente qu'elle cible la nouvelle génération africaine. Bâtir une nation, c'est avant tout enseigner à ses enfants son histoire. La vraie. Celle qui n'a pas été diluée. Comme l'affirme Anatole Fogou, « [...] *l'Occident est parvenu, à force de falsification grossière de l'histoire de l'humanité, à un abâtardissement des peuples africains*⁷³⁴ [...] ». C'est donc une nécessité de restituer aux enfants d'Afrique la vérité à laquelle ils ont droit sur leur histoire. Qu'ils la connaissent pour pouvoir mieux percevoir leur singularité parmi tant d'autres identités. Qu'ils la connaissent pour pouvoir mieux palper ses douleurs, ses faiblesses, mais aussi ses forces. Qu'ils la connaissent pour surtout être en mesure de se définir. Et cela reste pour l'Afrique un devoir. On comprend pourquoi Matar Gueye affirme : « *La recherche de la vérité historique et l'affirmation de notre liberté retrouvée nous imposent un devoir de mémoire. Et un devoir de vérité*⁷³⁵. » C'est la raison pour laquelle Léonora Miano assigne à son personnage Amandla cette mission d'enseigner aux enfants d'Afrique leur histoire. L'École de Heru, fondée par le personnage, est ce lieu où elle transmet aux enfants d'Afrique leur histoire. Il ne s'agit pas pour Amandla de créer en cette jeunesse

⁷³² Mohammed Hirchi, *La réécriture de l'histoire dans la littérature francophone*, Op. cit. p. 15

⁷³³ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 123

⁷³⁴ Anatole Fogou, « Histoire, conscience historique et devenir de l'Afrique : revisiter l'historiographie diopienne », p.5.

FMSH-WP-2014-60, janvier 2014, p

⁷³⁵ Marta Gueye, « Les mémoires oubliées de l'esclavage », in, Marie-Christine Rochmann, (dir.), *Esclavage et abolitions*, Paris, Karthala, 2000, p. 84

d'Afrique un sentiment de haine, encore moins un désir de vengeance. Mais comme elle le raconte :

« Je conte les rois et reines du passé aux enfants. Je nomme à leur intention les résistants du Continent. Qu'ils sachent que nous ne nous sommes pas laissé prendre ni dominer sans réagir. Nous avons eu du courage. Nous ne nous sommes pas simplement agenouillés devant les envahisseurs. Il leur a fallu mentir. Intriguer. Corrompre. Terroriser. Massacrer. Nous n'étions pas assez violents pour affronter leur barbarie. Les subtilités de leur violence⁷³⁶. »

Une nouvelle manière de raconter l'Afrique. Essayer de lui ôter ce visage historique de la défaite. Montrer qu'au cœur de la violence, cette Afrique a eu la témérité de se battre pour sa liberté. Réécrire l'histoire, c'est aussi faire revivre ses héros. Les faire revivre pour qu'ils soient une source d'inspiration pour une jeunesse qui doit se porter dignement, le cœur bien enraciné dans son histoire afin d'être capable de s'affirmer aux yeux du monde. C'est d'abord dans l'histoire que se trouvent les figures victorieuses d'hommes et de femmes qui permettent à une société de tracer son nouveau sillage. Car, le prix des combats garde bien vivante la mémoire du rêve pour lequel le sang a été versé. N'oublions pas que la liberté était cet hymne retentissant qui portait les héros d'Afrique dans leur rude combat. Par conséquent, c'est aussi là une subtilité de la quête historique qui consiste à réveiller et célébrer la mémoire de ces vaillants héros et vaillantes héroïnes que l'Afrique a connus. C'est ici un hommage à : Ruben Um Nyobe au Cameroun, Sékou Touré en Guinée, Aline Sitoé Diatta au Sénégal, Kimpa Vinta au Congo, Ba Bemba au Mali, Béhanzin au Bénin, Boukary Koutou au Burkina Faso, Sarraounia Mangou au Niger, et à toutes les autres figures héroïques d'Afrique qui ont fait preuve de patriotisme pour défendre la terre de leurs ancêtres.

Si l'on continue dans la logique de Miano, l'on dira que la terre fertile pour bâtir une Afrique digne et capable de se reconstruire sainement reste la jeunesse. D'ailleurs, toutes les sociétés sont conscientes que la jeunesse est l'espoir d'une nation. Léonora Miano exprime le doute qu'elle ressent sur la possible reconstruction de l'Afrique après quatre siècles d'esclavage. Mais très vite elle se ressaisit, car il y a tout de même une jeunesse que l'on peut éduquer et conduire pour qu'elle puisse hisser le continent à l'échelle nationale comme à l'échelle internationale. Au travers de son personnage Amandla, Miano déclare :

« Les suivants de Heru m'aident à évacuer le doute. Il nous reste un espoir si nous les éduquons autrement. Si nous travaillons à leur édification. Imagine une génération à la fois consciente et savante

⁷³⁶ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 109

de ce qu'elle doit connaître. Représente-toi la chose. Ici. Sur la Terre mère. Au cœur du pays premier. Nous ferions des étincelles. Nous ferions pousser des étoiles⁷³⁷. »

Au-delà du texte, il y a un réel défi politique que l'on peut décrypter dans ce discours. Les suivants de Heru, ces enfants à qui Amandla enseigne l'histoire de l'Afrique, renvoient en réalité à la jeunesse africaine actuelle. Une interpellation ici est faite sur sa condition. Quel avenir l'Afrique postcoloniale prépare-t-elle pour sa jeunesse ? Les débats autour de cette question ne semblent pas prometteurs. En parlant des jeunes d'Afrique, Hemley Boum affirme : « *Ils ont envie de changer les choses. Ce serait dommage que cette génération-là aussi échoue*⁷³⁸. » Dans un monde où la jeunesse, bien que téméraire, semble être plus portée vers l'ailleurs, parce qu'elle souffre de désillusion, Ludovic Lado écrit également : « *Aujourd'hui, "sortir du pays" pour aller se "débrouiller chez les blancs" est devenu un rêve pour beaucoup de jeunes Africains frustrés par des situations sociopolitiques désolantes*⁷³⁹ [...] ». Et il s'agit là d'une question épineuse qui agite les plumes postcoloniales. Cette jeunesse d'Afrique s'en va, non parce qu'elle brûle de désir pour le pays de l'autre, mais parce que rêver est devenu impossible dans un espace où toutes les voies semblent sans issue. De son incapacité à prendre soin de ses enfants, la mère patrie les vomit de plus en plus. Et ces derniers trouvent en l'immigration, malheureusement pour la plupart clandestine, l'ultime recours pour échapper à une vie de misère. Comme l'ajoute Ludovic Lado : « [...] *dans l'imaginaire populaire camerounais, "l'étranger" représente l'espace de l'espoir où diplômés, emplois et argent, sources de reconnaissance sociale abondent. On s' imagine l'Occident comme ce lieu où l'on finit toujours par faire fortune, par s'en sortir*⁷⁴⁰. » Néanmoins, dans cette espèce de désespoir qui pèse sur l'avenir des jeunes en Afrique, Miano ose continuer à rêver. Elle fait aussi de sa plume postcoloniale un espace où elle propose l'éducation comme un moyen pour bâtir la jeunesse africaine de demain. Bien avant elle, René Dumont dans *L'Afrique noire est mal partie*, s'est aussi exprimé sur la question de l'éducation en Afrique : « *L'Afrique doit repenser son école, ses cadres, sa structure... Et se mettre au travail*⁷⁴¹ ». Bien évidemment, l'Afrique postcoloniale en est capable. Toutefois, elle souffre d'un désordre et d'une avarice qui la rongent au fil des ans. Quand on est né à des époques où l'Afrique est la contradiction du

⁷³⁷ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, pp. 113-114

⁷³⁸ Hemley Boum, « Et si vous me disiez toute la vérité », entretien menée par Denise Epote, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=XixMi3xzC_

⁷³⁹ Lado, Ludovic, « L'imagination africaine de l'Occident. Entre ressentiment et séduction », *Études*, vol. 403, no. 7-8, 2005, p. 3

⁷⁴⁰ Lado, Ludovic, « L'imagination africaine de l'Occident. Entre ressentiment et séduction », *Études*, vol. 403, no. 7-8, 2005, p. 4

⁷⁴¹ René Dumont, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, Le Seuil, Paris, coll. « Esprit », 1962, p. 177

discours historique que portent les écritures postcoloniales, comment croire qu'elle a un jour été la première puissance civilisatrice au monde ? Cette inquiétude était déjà présente sous la plume de Cheikh Anta Diop, en 1979. Le regard que pose aujourd'hui l'autre sur l'Afrique, sa place dans le monde, ses misères, ses vulnérabilités politiques et socio-économiques, ses mépris – ceux qu'elle peut parfois nourrir vis-à-vis d'elle-même et ceux qu'elle peut recevoir des autres –, son infériorisation par la colonisation qui subsiste de génération en génération... Comment faire en sorte que les mentalités en soient affranchies ? On comprend pourquoi Cheikh Anta écrit :

« Un tel climat d'aliénation a fini par agir profondément sur la personnalité du Nègre, en particulier du Nègre instruit qui a eu l'occasion de prendre conscience de l'idée que le reste du monde se fait de lui et de son peuple. Il arrive très souvent que le Nègre intellectuel perde confiance en ses propres possibilités et en celles de sa race à un point tel que, malgré la valeur des démonstrations exposées au cours de cette étude, il ne sera pas étonnant que certains d'entre nous, après avoir pris connaissance, éprouvent encore du mal à admettre que nous avons vraiment assumé le premier rôle civilisateur au monde⁷⁴². »

Une chose est certaine, la déformation de l'Histoire a été tellement virulente qu'elle a laissé des marques très profondes dans l'identité de l'Africain. L'on peut même parler d'une forme de reprogrammation de son système de pensée, puisque l'Africain, aujourd'hui, ne se regarde pas comme il le devrait normalement. De manière générale, il évolue avec une identité marquée de fissures. Il se considère au travers du miroir des limitations qui lui ont été imposées, parmi lesquelles, le complexe d'infériorité... Il souffre d'une forme d'empoisonnement identitaire et mental qui paralyse ses rêves et ses ambitions. Nourrir de grands rêves exige un dépassement de soi, d'autant plus qu'une identité mensongère s'est enracinée dans l'inconscient collectif africain. Dans un tel contexte, les identités convoitées deviennent celles d'ailleurs. C'est donc avec raison que Lado Ludovic affirme :

« Beaucoup de jeunes Africains, en mal de modèles locaux et de repères identitaires, se tournent alors vers la flopée de stars occidentales, surtout afro-américaines, qui inondent leurs chaînes de télévision. Dans cette effervescence, le mimétisme frise souvent l'aliénation, car ces jeunes copient jusqu'à la démarche des stars⁷⁴³. »

Cependant, au-delà de ces identités perdues et de ce désespoir qui plane sur l'Afrique, il existe toujours une possibilité pour l'Africain de croire en ce qu'il a été et de se reconstruire à

⁷⁴² Cheikh Anta Diop, *Nations Nègres et cultures : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Présence africaine, 1979, p. 54

⁷⁴³ Lado, Ludovic, « L'imagination africaine de l'Occident. Entre ressentiment et séduction », *Études*, vol. 403, no. 7-8, 2005, p. 4

partir d'une nouvelle espérance. D'ailleurs, l'écriture est aussi un lieu d'espérance. Elle conserve indéfiniment les rêves et permet de transmettre autre chose que les failles d'une nation. L'ambition consiste à graver dans les textes le discours, non pas d'une Afrique démunie, désespérée et qui ne peut se relever, mais plutôt le discours d'une Afrique qui sera capable dans les jours à venir de briller. C'est cette dynamique qui porte le texte de Miano, lorsqu'au cœur de ses réflexions elle choisit de transposer sur les plus jeunes ses espérances. Achille Mbembe et Felwine Sarr, pour leur part, considèrent que l'Afrique pourrait être la plus grande puissance de demain : « *L'Afrique, pour sa part – et le Sud de manière générale –, apparaît de plus en plus comme l'un des théâtres privilégiés où risque de se jouer, dans un avenir proche, le devenir de la planète*⁷⁴⁴. » Par conséquent, selon ces écrivains, le discours de fatalisme qui structure souvent les débats sur le continent noir doit être démolé. Car en réalité, l'Africain doit savoir qu'il n'existe de fatalité que celle à laquelle on se soumet. L'on peut décider de ne pas être des éternelles victimes de l'histoire. Si tout grand changement débute par un rêve, alors l'Afrique ne doit pas se priver de rêver à ce qui serait meilleur pour elle. Il faut donc dire que la littérature reste cet espace privilégié de rêve. C'est ce qui justifie les propos de Gary Victor lorsqu'il considère la littérature comme :

« [...] un lieu d'absolue liberté, un lieu où toutes les expériences, tous les fantasmes, tous les délires sont possibles. Un lieu où l'humain peut constamment se recréer et se redécouvrir. Un lieu où l'humain peut s'interroger, s'imaginer dans le passé, le présent et le futur⁷⁴⁵. »

Et c'est cette liberté que l'écriture offre à Miano dans son contexte d'exil. Sa plume touche à de nouvelles réalités parce que l'exil crée d'autres urgences. En conclusion, il y a tout un fil conducteur qui tient la réflexion de Miano. L'autrice part d'un désir d'explorer l'état de ses identités. Cette exploration la plonge dans une phase de deuil. Après cette troisième phase, elle s'ouvre à la réconciliation avec son histoire. Ce qui donne naissance à une quatrième étape qui est le besoin de transmission. Enfin, transmettre son histoire pour guérir est finalement le point d'arrivée de cette écriture de réflexion identitaire provoquée par le déracinement.

2. L'exil : un territoire propice à la réécriture de l'histoire

Bien avant Léonora Miano, Calixthe Beyala et Were Were Liking s'intéressent aux questions d'histoire dans leur écriture. De toutes les écrivaines camerounaises du terroir, Were Were Liking est particulière. Elle n'a certes jamais vécu en Occident, mais elle n'a pas non plus

⁷⁴⁴ Achille Mbembe et Felwine Sarr, *Écrire l'Afrique-Monde*, Philippe Rey, 2017, p. 5

⁷⁴⁵ Gary Victor, « Littérature-monde liberté d'être », Paris, Gallimard, 2007, p. 316

vécu toute sa vie au Cameroun. Elle en a construit la majeure partie en Côte d'Ivoire où elle réside encore aujourd'hui. Pour cette raison, contrairement à Delphine Zanga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollé, Djhamidi Bond et les écrivaines camerounaises du terroir qui ont publié récemment, son écriture fait un pas vers de nouvelles thématiques que l'on est tenu d'explorer dans cette partie. Comme on l'a étudié, il existe beaucoup de similitudes entre *La mémoire amputée* et les autres textes en rapport avec les autres écrivaines camerounaises du terroir. La stratégie d'écriture est identique. Les mêmes thématiques reviennent sur les visages de la jeune fille, de la mère et de l'épouse malheureuses, la mise en écriture du corps et de la sexualité sont absentes. Ceci se justifie par le fait que les pays d'Afrique se ressemblent sur de nombreux aspects. D'ailleurs l'Afrique subsaharienne est un continent patriarcal. D'un pays à un autre, la condition féminine n'est pas vraiment différente. Toutefois, tout déracinement engendre de manière générale des questionnements sur ses origines et sur l'histoire de son peuple. Comme on l'a déjà évoqué, d'une certaine manière, l'exil crée la soif de se saisir de ce qui fait son identité première, pour ne pas complètement se perdre au milieu d'une nouvelle culture. Au-delà de tout, l'exil libère la voix sur les silences de son histoire.

La déchirure de l'histoire doit être considérée comme un reflet de la projection différente que l'on veut de soi. Oublier ou méconnaître cette déchirure serait essayer de bâtir son avenir à partir du vide. C'est la raison pour laquelle Alain Mabanckou déclare : « *La meilleure façon de tenir debout c'est de se rappeler d'où viennent ses racines. Et mes racines viennent du Congo. Mais quand j'essaye de creuser, pour voir ce qu'il y a à côté des racines, je vois qu'il y a un vide. Ce vide c'est l'histoire qui doit être racontée*⁷⁴⁶ ». Cela voudrait dire qu'une fondation reste cruciale pour le devenir d'un peuple. Elle est celle de lire son histoire, bien la comprendre, la chérir, aussi douloureuse soit-elle, pour mieux se dire et se reconstruire. L'on existe au travers de son histoire. Et cette dernière doit faire partie de toutes les autres histoires qui construisent la grande Histoire du monde. Veiller à ce qu'elle ne soit pas absente est, comme on l'a analysé, l'un des buts qui solidifie la plume de Miano. Toutefois, il n'a jamais été aisé d'aborder, quel que soit l'espace, les questions liées à l'esclavage et à la colonisation. Elles apparaissent comme des territoires d'éveil des mémoires douloureuses. D'un côté, on peut souvent observer la honte et la culpabilité face à un passé colonial trop lourd. À cet effet, Jean-Louis Triaud affirme :

« Au-delà de l'institution universitaire, c'est la France qui fut collectivement convaincue de sortir résolument de l'univers colonial. On rangea dans les placards les cartes de l'Empire. Tout cela était trop

⁷⁴⁶ Alain Mabanckou, Entretien, « La France est toujours là en Afrique, en sourdine », 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=-1ObV7i2RBk>.

chargé : honte et culpabilité “à gauche”, goût de défaite “à droite”, sentiments généralisés d’un grand gâchis, de morts et de souffrances inutiles : une véritable “gueule de bois”. Les nouveaux historiens se tournèrent, dans leur majorité, vers d’autres domaines et d’autres espaces⁷⁴⁷. »

D’un autre côté, peuvent surgir des sentiments de colère, de haine et de révolte face à une injustice trop grande commise envers d’autres peuples. Cependant, au carrefour de toutes ces émotions légitimes, les études postcoloniales présentent une approche pertinente du fait colonial. Pacifier les mémoires, non pas dans l’oubli du passé, mais dans le souvenir de ce qui a été fait. « *L’oubli n’apporte ni équilibre ni repos, mais un secret tourment*⁷⁴⁸ [...] » pouvait écrire Édouard Glissant. Cependant, dans la littérature féminine camerounaise, le déracinement reste le lieu propice au réveil des mémoires oubliées de l’histoire. Ce qui était banal dans le pays d’origine devient chez l’exilé le sens même de son existence. C’est la raison pour laquelle Were Were Liking et Calixthe Beyala s’intéressent aux douleurs de l’Afrique. Si Matar Gueye affirme que : « [...] *en Afrique. Nos mémoires collectives sont zébrées d’oublis qui sont faits soit de silence soit d’omission*⁷⁴⁹ », c’est donc à partir d’une esthétique de la violence que Were Were Liking réveille la mémoire coloniale.

Le village dans lequel l’héroïne de *La mémoire amputée* évolue est loin d’être un espace de vie paisible. Il se caractérise par des événements bouleversants qui se produisent de manière répétitive. C’est le cas du troisième événement dont le déroulement rappelle fortement l’époque coloniale. Les Blancs veulent envahir le village Massébè et conquérir sa « forêt mythique », ce qui engendre une résistance de la part des autochtones. Cependant, les « Blancs » ont les armes, les « Noirs » n’en ont pas. Considérons le récit suivant :

« “Alors soldat marteau !” Il sursaute et tire dans la tête de mon oncle Ngan Njock au bras de qui mon bras droit est lié. Sa tête éclate d’un côté et un jet de sang en jaillit. Il s’écroule en même temps que le soldat Marteau qui se met à vomir violemment. Je tente de rester debout, mais le poids de mon oncle m’oblige à me plier en deux. Je vois tomber plusieurs autres de mes oncles pas loin de moi et ceux qui se couchent entraînent les autres au sol. Personne ne crie ni ne pleure. Tout le monde est comme figé par la mort⁷⁵⁰. »

⁷⁴⁷ Jean-Louis Triaud, « Histoire coloniale : le retour », In, Dulucq Sophie, Coquery-Vidrovitch Catherine, Fremigacci Jean et al., *L’écriture de l’histoire de la colonisation en France depuis 1960, Afrique & histoire*, 2006/2 (vol. 6), p 240. DOI : 10.3917/afhi.006.0235. URL : <https://www.cairn.info/revue-afrique-et-histoire-2006-2-page-235.htm>

⁷⁴⁸ Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007, p. 169

⁷⁴⁹ Matar Gueye, « Les mémoires oubliées de l’esclavage », Karthala, 2000, p. 85

⁷⁵⁰ Were Were Liking, *La mémoire amputée, op. cit.* pp. 75-76

La violence du récit donne à lire une animalisation du corps humain. C'est un homme qui meurt comme un animal. « *Sa tête éclate...* ». Il y a, derrière cette représentation, la lourde mémoire de ces humains morts de la manière la plus atroce pendant la colonisation. Déchirés, brûlés, brisés, asphyxiés, violés... C'est dans l'abîme des douleurs indicibles que des corps d'enfants, de femmes, d'hommes ont été plongés. Liking prend également le soin de livrer une brève description de l'attitude des personnages témoins de cette tragédie. Silence. Impuissance. Que dire quand la mort est juste-là... Tout près. Des traumatismes d'une profondeur indicible. L'on peut se poser la question, comme Raphaëlla Branche : « *Pourquoi travailler sur la violence*⁷⁵¹ ? », plus particulièrement la violence coloniale ? Quel intérêt y a-t-il à réveiller des douleurs aussi fortes ? À la page soixante-sept de *La mémoire amputée*, Were Were Liking justifie son choix de cette violence coloniale présente dans son texte. C'est ainsi qu'elle raconte au travers de son héroïne :

« Des villages entiers ont été brûlés, pillés, des femmes violées, des populations entières déportées, séquestrées dans des camps que l'on appelait "regroupements", où on leur a fait subir un lavage de cerveau [...] Tout cela n'apparaît pas dans les discours et les livres d'histoire où l'on voit cependant surgir de temps en temps une vague allusion du style : "les évènements de l'indépendance" ! Mais chacun tôt ou tard a dû compter ses morts et a essayé de relater les évènements de chez lui ! Voici les miens⁷⁵²... »

Dans cet extrait de texte, la distance qui sépare l'auteure de son personnage est très fine. Tout se passe comme si en exil la conscience de l'autrice s'illuminait en ce qui concerne les silences de son histoire. Et en tant que femme africaine, descendante d'un peuple colonisé, Were Were Liking se saisit de l'écriture comme d'un moyen de rendre vivantes les violences de son histoire. Celles dont on ne parle pas assez, parce que l'histoire de la colonisation aura été longtemps contrôlée et maîtrisée par le colonisateur, et que chacun ne donne à lire que ce qu'il estime bien pour sa génération. En parlant de la France, Louis Sala-Molins affirme : « *Mieux que d'autres, et avec plus de persévérance, (la France) sait faire le tri dans le néfaste entre ce qu'elle retient dans sa mémoire et ce dont elle cultive scrupuleusement l'oubli*⁷⁵³ ». Ce ne sont donc pas dans les manuels européens que l'Afrique pourra réellement se découvrir. Elle a inévitablement besoin de s'écrire par elle-même. C'est d'ailleurs ce que pensent Achille Mbembe et Felwre Sarr :

⁷⁵¹ Raphaëlla Branche, « La violence coloniale. Enjeux d'une description et choix d'écriture », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [En ligne], 19, 2010, mis en ligne le 30 novembre 2012, p. 3

⁷⁵² Were Were Liking, *La mémoire amputée*, op. cit. p. 67

⁷⁵³ Louis Sala-Molins, *Le Monde* du 16 avril 1998

« Nous sommes nos propres témoins. Il nous faut absolument faire corps si nous devons reprendre à notre propre compte cette tâche essentielle que nous ne saurions déléguer à d'autres – lire, écrire, déchiffrer, décrypter, dessiner et interroger...⁷⁵⁴ ».

Ces propos viennent encore appuyer la pensée de Were Were Liking dont la plume est lourde d'un besoin de reconnaissance et d'exploration de son histoire. Édouard Glissant a donc raison lorsqu'il affirme : « *On ne répare pas la mémoire, comme une boîte à fusibles. Nous avons plutôt là un devoir de reconnaissance : et c'est la connaissance et elle seule, qui ravivera la mémoire*⁷⁵⁵. » Il faut donc révéler les secrets occultés, connaître la véritable identité de la mémoire coloniale africaine, connaître les véritables atrocités subies par l'Afrique, entendre le cri des douleurs par le biais de l'écriture, non pas pour nourrir un sentiment de haine ou de révolte, mais pour que son histoire soit assumée, tant sur le plan national que sur le plan international. Car, « *La mémoire assumée est réparatrice de blessure*⁷⁵⁶. » pouvait écrire Benaouda Lebdaï. C'est dans cette optique de réparation mémorielle que la romancière camerounaise veut écrire ses morts par elle-même. Il faut donc dire que la distance d'avec le territoire élargit la création littéraire de Liking, puisque sa plume ne se limite plus à la condition féminine. Elle va plus loin et dénonce le vide de l'histoire présent dans les manuels africains. D'ailleurs, comme l'affirme Madeleine Borgomano : « [...] *la littérature africaine écrite, et surtout le roman, garde le plus souvent un grand silence sur l'esclavage et la traite*⁷⁵⁷ ». À sa manière, elle ouvre une piste de réflexion dans un contexte africain postcolonial. Car la plume de l'écrivain n'est-elle pas finalement hantée par les zones d'ombre de sa société ? C'est donc une interpellation qui est faite. Un appel aux Africains à aller à la découverte de leur passé colonial, puisque comme l'affirme Édouard Glissant : « *L'esclave de l'esclavage est celui qui ne veut pas savoir*⁷⁵⁸ ». La connaissance serait donc la voie par excellence pour tendre vers un avenir meilleur. Au travers de cette nouvelle exploration thématique, l'autrice communique la pensée selon laquelle une société qui veut se construire d'une manière saine ne peut complètement se détacher de son passé, car il est non seulement illustratif de son histoire, mais comporte également ses forces et ses faiblesses. C'est la raison pour laquelle Cheikh Anta Diop

⁷⁵⁴ Achille Mbembe, Felwire Sarr, *Écrire l'Afrique-Monde*, p. 6

⁷⁵⁵ Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007, p. 172

⁷⁵⁶ Benaouda Lebdaï, « Les écrivains migrants : constructeur d'une globalisation équilibrée Afrique/Europe », Philippe Rey, 2017, p. 63

⁷⁵⁷ Madeleine Borgomano, « La littérature romanesque d'Afrique noire et l'esclavage. Une mémoire de l'oubli ? », Karthala, 2000, p. 100

⁷⁵⁸ Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007, p. 172

pense que : « *Les intellectuels doivent étudier le passé non pour s'y complaire, mais y puiser des leçons ou s'en écarter en connaissance de cause si cela est nécessaire*⁷⁵⁹. »

En outre, ce besoin d'écrire ses morts est également présent sous la plume de Calixthe Beyala. Dès le début de *Seul le Diable le savait*, le récit retrace le parcours d'une femme assoiffée de liberté et celui d'une adolescente en crise identitaire dont la vie est marquée par l'errance et la douleur d'un amour impossible. Cependant, à un moment donné du récit, il existe une forme de transition qui s'opère. Calixthe Beyala s'éloigne de ces intimités féminines pour créer une autre atmosphère propice aux souvenirs de la mémoire coloniale. Ce qui révèle que les identités féminines postcoloniales sont doublement marquées par un désir d'émancipation et par les fêlures de l'histoire. Toutefois, l'exil reste ce lieu qui vient bousculer certains silences. Calixthe Beyala va, au travers de son écriture, fictionnaliser l'histoire de la colonisation. C'est ainsi qu'elle plonge le corps de son héroïne dans une autre époque. Il s'agit d'une forme d'analepse, où l'héroïne est convoquée à la table des auteurs de la colonisation. Dire ce qu'on a fait à l'Afrique, parler de ses morts, tels sont les premiers éléments qui apparaissent dans les échanges. C'est ainsi que Mégri raconte :

« Celui-là, marmonnait la cane, a fait périr dix mille Noirs sur son bateau dans des conditions atroces, lors de la traversée pour l'Amérique. Cet autre a écrasé un mouvement de résistance noire, et cet autre encore, après avoir fait un enfant à une noire, l'étrangla pour étouffer le scandale... Ce jeune blond avait un comptoir d'esclaves à Dakar, il porte sur sa conscience près de cinquante mille morts⁷⁶⁰. »

Ce récit vient rejoindre celui de Were Were Liking et amplifie encore une fois chez les écrivaines déracinées l'ardent désir de légitimer la véritable histoire de l'Afrique colonisée. Car une mémoire historique défaillante reste un handicap inouï pour le devenir d'un peuple. C'est donc par sagesse qu'Édouard Glissant affirme : « *Non pas parce que la mémoire nous est indispensable, ni parce que la morale nous l'impose, mais parce que l'absence de la mémoire laisse en chacun et en tous une faiblesse irréparable*⁷⁶¹. » Au-delà de l'aspect individuel, il y a une force collective dans la mémoire. Car pour un peuple, elle est un lieu d'unité. Un partage commun qui renforce le sentiment d'appartenance nationale, puisqu'il s'agit de se réunir autour des mêmes défaites et des mêmes victoires. Tout comme chez Liking, il y a chez Beyala non seulement le besoin de compter ses morts pour légitimer les souffrances de son histoire, mais plus encore le désir de préserver le souvenir. Il ne s'agit pas chez ces deux écrivaines d'écrire la mémoire pour réveiller les blessures, mais tout vient du fait qu'indépendamment de leur

⁷⁵⁹ Cheikh Anta Diop, *L'unité culturelle de l'Afrique noire*, Paris, Présence africaine, 1982, p. 9

⁷⁶⁰ Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, *op. cit.* p. 100

⁷⁶¹ Édouard Glissant, *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007, p. 124

volonté, l'exil engendre une prise de conscience sur la nécessité de faire revivre la mémoire de son peuple.

3. Faire revivre à travers l'écriture les héroïnes africaines absentes dans le récit de l'histoire

L'exil entraîne chez Were Were Liking et chez Léonora Miano une réflexion sur la place de la femme africaine dans le récit de l'histoire. Cette dernière reste une fois de plus la figure marginale. D'ailleurs, comme le souligne justement Blaise Tsoualla : « [...] *la réalité veut que la mémoire de l'Afrique en général et la contribution féminine à ladite mémoire en particulier soient souvent gommées par les scribes attirés. D'où justement une histoire de "mémoire amputée*⁷⁶² » [...] ». En ce qui concerne par conséquent l'histoire des luttes anticolonialistes, une problématique demeure. Elle est celle de savoir quelles sont les différentes places que la femme africaine a occupées pendant les luttes de décolonisation. Il s'agit là aussi d'une question cruciale qui tourmente les plumes féminines postcoloniales. Bien que la femme soit présente dans les récits, l'on note que son apparition se fait dans des cadres précis, liés à sa condition de femme. C'est ce que Marie Rodet explique dans les phrases suivantes :

« Mes recherches m'ont montré, d'une part, que les femmes y étaient bien plus évoquées que ne le laissent supposer certains travaux ; mais d'autre part, et surtout, que les femmes n'y étaient le plus souvent évoquées que dans un contexte bien particulier, celui de leur condition ou encore celui de leur statut de victimes des coutumes locales. Tout aspect de la vie de ces femmes sortant de ce cadre est finalement peu visible dans les archives. Ces documents sont avant tout le produit des discours masculins sur "la" femme, où les femmes sont considérées uniquement en fonction de la famille et de leur fonction reproductive, et non en tant qu'individus. Ils intègrent complètement la marginalisation et la dévalorisation du travail des femmes⁷⁶³. »

Ces propos de Marie Rodet montrent qu'il y a une représentation erronée en ce qui concerne la présence de la femme noire dans le récit de l'histoire. Cette situation d'inexactitude historique interpelle la conscience de l'écrivaine sur le besoin de dévoiler les différentes postures que les femmes ont adoptées lors des luttes anticolonialistes. L'écrire devient donc aussi pour les femmes un moyen de revisiter le discours colonial produit sur les femmes depuis l'indépendance des pays africains jusqu'à nos jours. Car il s'agit d'un discours qui ne révèle

⁷⁶² Blaise Tsoualla, « Restituer "La mémoire amputée" : femme, histoire, féminisme et écriture en Afrique subsaharienne francophone aujourd'hui », Paris, Éditions Orizons, 2019, p. 53

⁷⁶³ Rodet Marie, « C'est le regard qui fait l'histoire. Comment utiliser des archives coloniales qui nous renseignent malgré elles sur l'histoire des femmes africaines (archives) », *Terrains & travaux*, 2006/1 (n° 10), p. 18. DOI : 10.3917/tt.010.0018. URL : <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-1-page-18.htm>

pas tout de la présence féminine dans l'histoire. N'y a-t-il pas aussi eu des militantes et activistes politiques ? Cette question est au cœur de la volonté de Were Were Liking à aller creuser dans l'histoire, afin de représenter par sa plume romanesque un autre visage de femme que celle de la ménagère. Tout comme les autres autrices de cette recherche, elle met au centre de son œuvre la femme. Ses larmes, mais aussi sa bravoure et sa capacité à faire preuve de résilience. Cependant la romancière camerounaise est aussi consciente de la marginalisation qui frappe les femmes lorsque l'on parle de l'histoire. D'ailleurs, pour justifier les raisons de son écriture, Were Were Liking dira que : « *J'écris parce que je suis cent ans de silence*⁷⁶⁴. » Par conséquent, l'écriture pour elle, en plus d'être un lieu de souvenir des violences coloniales, est aussi un espace qui va lui permettre de réhabiliter l'image féminine dans l'histoire coloniale. Blaise Tsoualla, en évoquant la stratégie de Liking, affirme : « *Évidemment, la romancière entend combler le vide ainsi créé en expurgeant l'aphasie. Libre à elle de sonder le suspect temps du silence pour en révéler les trésors tenus secrets*⁷⁶⁵. » C'est la raison pour laquelle, au nom de toutes ces femmes nationalistes qui ont milité pour l'indépendance de l'Afrique, mais qui aujourd'hui sont ignorées de l'histoire, Were Were Liking crée un personnage féminin fort et dynamique, qui est au centre de la résistance contre l'invasion des « Blancs » dans le village Massébè.

En effet, les Blancs veulent envahir le village Massébè, ce qui engendre une résistance de la part des autochtones. « *Tante Roz s'est déclarée à barrer la route aux Blancs, fût-ce avec les dents*⁷⁶⁶ ! » raconte la narratrice. On lit déjà au travers de cette phrase l'émergence d'une figure féminine forte et téméraire qui va se préparer à poser des actions salvatrices pour la nation. Ainsi, Tante Roz mobilise le village, propose des idées de combat et encourage les autochtones à sortir de la torpeur pour agir : « *Tous debout donc*⁷⁶⁷ ! ». Par cette représentation, Were Were Liking donne le pouvoir à la femme. Elle sort de la sphère domestique pour être positionnée au rang de dirigeante, ce qui, au-delà du texte, vient politiser le rôle de la femme dans l'histoire. L'autrice de *La mémoire amputée* va plus loin dans la description de l'image de ce personnage féminin activiste lorsqu'elle raconte par le biais de sa narratrice :

« Elle fut la principale organisatrice de la résistance dans cette contrée [...] Elle récupérait donc tous les restes du restaurant des officiers et les faisait réparer par les femmes avant de les déposer hors du

⁷⁶⁴ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 7

⁷⁶⁵ Blaise Tsoualla, « Restituer "la mémoire amputée" : femme, histoire, féminisme et écriture en Afrique subsaharienne francophone aujourd'hui », Paris, Éditions Orizons, 2019, p. 58

⁷⁶⁶ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, p. 71

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 77

campement, un lieu où les maquisards les récupéraient. Oui, pendant trois ans, le bataillon de Bondjock, sans le savoir, avait nourri le maquis en sucre, lait, poisson fumé, viande de bœuf, en plus des médicaments de première nécessité. Tante Roz estimait que c'était la moindre des choses. Elle organisait également de petites équipes de sabotage des engins destinés à ouvrir la route vers l'éléphant-forêt. Les enfants versaient un peu de sauce dans les huiles de moteurs, un peu de sel dans les carburateurs, par quantités minimales, mais suffisantes pour retarder les travaux, sans qu'on puisse vraiment en déceler les causes⁷⁶⁸. »

Le personnage de Tante Roz, tel que représenté dans le texte, constitue un « lieu de mémoire ». Si Pierre Nora définit le lieu de mémoire comme : « [...] *l'enfourchement de deux ordres de réalités : une réalité tangible, et saisissable, parfois matérielle, parfois moins, inscrite dans l'espace, le temps, le langage, la tradition, une réalité purement symbolique, porteuse d'une histoire*⁷⁶⁹ » alors au-delà de la fiction, Tante Roz est porteuse d'une mémoire historique. Car elle rappelle et incarne les militantes anticolonialistes dont les prouesses sont occultées dans le récit de l'histoire. Il s'agit donc ici d'un croisement entre la fiction et l'histoire. Le roman, par son imaginaire et son ouverture, vient donner vie aux héroïnes africaines mises à l'écart de l'histoire. Qui sont en réalité ces Tantes Roz qui apparaissent dans l'histoire des luttes nationalistes au Cameroun ?

L'article de Rose Ndengue intitulé : « Mobilisations féminines au Cameroun français dans les années 1940-1950 : l'ordre du genre et l'ordre fissuré » qui s'appuie sur « *les archives de l'administration coloniale française conservées aux Archives nationales de Yaoundé au Cameroun*⁷⁷⁰ », vient dévoiler quelques figures de femmes qui ont marqué l'histoire du Cameroun pendant la colonisation française. On y retrouve des figures féminines telles que Laurence Eteki Maladi, sage-femme et fondatrice de la première clinique privée du Cameroun à Douala. Elle ouvre également, l'association Assofecam, dont le but est de promouvoir l'émancipation de la femme camerounaise. À côté de cette dernière, l'on peut citer Marie-Irène Ngapeth Biyong et Marthe Ouandié, toutes deux fondatrices de l'UDEFEC (Union démocratique des femmes camerounaises). L'on peut également citer Julienne Niat.

Il est important pour la littérature de faire revivre ces mémoires de femmes activistes oubliées de l'histoire. Car, si Blaise Tsoualla affirme que : « [...] *point de repère pour quiconque se retrouve sans mémoire, qu'il s'agisse de la sienne propre ou de celle de son*

⁷⁶⁸ Were Were Liking, *La mémoire amputée*, Op. cit. p. 78

⁷⁶⁹ Pierre Nora, « Comment écrire l'histoire de la France ? » In, Pierre Nora, *Les lieux de mémoires*, Paris Gallimard

⁷⁷⁰ Ndengue Rose, « Mobilisations féminines au Cameroun français dans les années 1940-1950 : l'ordre du genre et l'ordre colonial fissurés », *Le Mouvement Social*, 2016/2 (n° 255), p. 73. DOI : 10.3917/lms.255.0071. URL :

*groupe d'appartenance*⁷⁷¹ ». Alors, la jeune génération féminine subsaharienne a besoin de connaître sans exception toutes les héroïnes de son histoire. Elles n'étaient pas seulement des ménagères, mais elles ont aussi occupé d'autres fonctions. En effet, c'est sur une histoire collective, restituée de manière authentique, qu'un individu peut construire une identité saine. D'où l'importance des propos de Didier Ottaviani : « [...] *c'est en absorbant la mémoire de la collectivité dans sa mémoire individuelle que l'homme peut véritablement s'intégrer au groupe dans lequel il vit*⁷⁷² » afin d'être capable d'évoluer à partir d'une histoire dévoilée. Et pour la femme subsaharienne, ressusciter les héroïnes oubliées de son histoire, celles qui ont occupé d'autres fonctions que tout ce qui est en rapport avec la domesticité, serait une belle manière de lui donner d'autres modèles de femmes sur lesquels elle pourrait s'appuyer pour construire une vie différente de celle voulue par sa société. On comprend pourquoi Assia Djébar affirme : « *Écrire ne tue pas la voix, mais la réveille, surtout pour ressusciter tant de sœurs disparues*⁷⁷³. » C'est également la raison pour laquelle la construction du personnage Roz et le rôle qu'elle joue dans l'intrigue ne sont pas fortuits. En effet, l'art de la représentation romanesque porté par Were Were Liking vient évoquer et créer des pistes de rencontre dans le but d'une mise en relation entre le lecteur et l'histoire. L'ambition consiste à attirer l'attention du lecteur sur les non-dits de l'histoire, les silences injustes, la figure marginale de la femme dans l'histoire et l'invisibilité des combats victorieux qu'elle a menés.

Il faut noter que cette écriture tend à introduire la femme afro-subsaaharienne dans l'histoire, à partir d'une démarche différente de celle entreprise par les hommes, puisque leurs écritures ignorent d'autres rôles qu'elle a joués pendant les luttes anticolonialistes. C'est ce qui pousse Marie Rodet à dire : « *En ce qui concerne l'histoire des territoires d'Afrique [...] sous domination française, les archives coloniales ont essentiellement été produites par des hommes qui, dans leur projet de domination coloniale, ne se sont finalement que peu intéressés aux femmes*⁷⁷⁴. » C'est dans cette même lancée que Rose Ndengue corrobore cela lorsqu'elle parle de la place de la femme camerounaise dans l'histoire coloniale : « *Il faut rappeler que, comme toutes les Africaines, les Camerounaises ont été longtemps ignorées de l'entreprise coloniale avant d'y être intégrées à la marge. Le biais androcentrique des autorités coloniales*

⁷⁷¹ Blaise Tsoualla, « Restituer “La mémoire amputée” : femme, histoire, féminisme et écriture en Afrique subsaharienne francophone aujourd'hui », Paris, Éditions Orizons, 2019, p. 55

⁷⁷² Didier Ottaviani, *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, « Mémoire », in Blay Michel (S/D), Larousse/VUEF, 2003, p. 662

⁷⁷³ Assia Djébar, *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995, p. 229

⁷⁷⁴ Rodet Marie, « C'est le regard qui fait l'histoire. Comment utiliser des archives coloniales qui nous renseignent malgré elles sur l'histoire des femmes africaines (archives) », *Terrains & travaux*, 2006/1 (n° 10), p. 18. DOI : 10.3917/tt.010.0018. URL : <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2006-1-page-18.htm>

*circonscrivait en effet leur rôle et leurs activités à l'espace domestique*⁷⁷⁵. » L'écriture est non seulement un espace qui permet à l'écrivaine de révéler d'autres visages de femmes, mais plus encore, il s'agit d'un territoire où elle se réapproprie et défend son histoire. Autrement dit, le personnage de Tante Roz est la voix qui parle contre le silence présent sur la femme subsaharienne dans le récit de l'histoire. Il est également le souvenir de l'oubli. Ce qui donne au propos de Françoise Vergès toute sa véracité lorsqu'elle affirme : « [...] *la mémoire sert à revenir sur une présence ignorée, niée [...] Elle est toujours perçue comme source sacrée de vérité. Face à cette mémoire qui ne mentirait pas, l'oubli est vu au contraire, comme participant à la destruction*⁷⁷⁶ ». C'est aussi la raison pour laquelle dans *Crépuscule du tourment*, Léonora Miano insiste sur le fait de conter aux enfants les rois et les reines du passé⁷⁷⁷. Il n'est plus question pour l'écrivaine de faire silence sur la présence féminine dans l'histoire. De ce fait, contrôler son histoire. Donner à la femme toute la place qu'elle mérite dans l'histoire ; tel est l'un des combats que mènent également les plumes féminines postcoloniales. Car la mémoire historique ici convoquée, par le biais du personnage Roz, prouve au-delà de la fiction que l'histoire des luttes nationalistes africaines ne s'est pas essentiellement écrite avec des hommes politiques, activistes et des femmes ménagères... Il y a aussi eu des militantes et activistes féminines dont les figures devraient être valorisées dans le récit de l'histoire au même titre que celles des hommes. Ce qui jusqu'à nos jours n'est pas encore le cas. Puisque la reconnaissance des héros de l'histoire africaine est tout à fait normale, les sources les concernant sont pléthoriques. Leurs figures sont évoquées avec précision, dans un discours élogieux et tout à fait légitime. Ils sont très peu les Africains qui ignorent Ruben Um Nyobe, Thomas Sankara, Sékou Touré... Car au primaire comme au collège, ils sont inscrits dans les manuels scolaires. En revanche, il faut parfois faire des études universitaires en littérature et civilisations africaines pour découvrir les véritables héroïnes de l'histoire d'Afrique noire. Ce qui reste une injustice à dénoncer. La femme n'a pas seulement été une mère, une épouse, une ménagère... Elle a aussi été un leader, une militante capable de donner des idées, de produire le savoir et mener des activités cohérentes... C'est donc une injustice que de ne pas légitimer toutes ses différentes facettes. Car comme le souligne Fatou Diome : « *Une femme, c'est une amante, c'est une amoureuse, c'est une maman, c'est une copine, c'est une sœur, c'est une musicienne, c'est plein d'autres choses [...] elle va même faire astronaute. Donc nous donner une seule place, c'est*

⁷⁷⁵ Ndengue Rose, « Mobilisations féminines au Cameroun français dans les années 1940-1950 : l'ordre du genre et l'ordre colonial fissurés », *Le Mouvement Social*, 2016/2 (n° 255), p. 71. DOI : 10.3917/ims.255.0071. URL :

⁷⁷⁶ Françoise Vergès, *La mémoire enchaînée*, Paris, Albin Michel, 2006, pp. 95-96

⁷⁷⁷ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 109

*nous empêcher toutes les autres*⁷⁷⁸. » Et pour ajouter, une femme c'est également un médecin, une avocate, une enseignante, une écrivaine...

En conclusion, que ce soit cette thématique en rapport avec la présence de la femme subsaharienne dans le récit de l'histoire, ou encore la thématique précédente en rapport avec le récit des violences coloniales, derrière ces réécritures de la mémoire se trouve chez les autrices le besoin d'exister et de rester au-delà de la frontière, connectées à elles-mêmes. C'est ce qui explique le fait que le lourd passé sur lequel s'est construite l'Afrique devient l'objet de leur désir littéraire. Il faut dire qu'en exil, tout devient différent. La solitude, l'errance, et le manque de repères identitaires sont plus pesants : « *On essaie de se voir dans les yeux des autres, car on devient miraculeusement aveugle quand on essaye de se refléter dans notre propre miroir intérieur*⁷⁷⁹. » Cependant, ce regard de l'autre qui parle de différence ravive chez l'exilé le désir d'explorer les contours de sa propre identité menacée de disparition. Ce qui justifie les propos de Boniface Mongo Mboussa : « *C'est parce qu'il est habité par l'exil qu'Aimé Césaire entreprend dans Cahier d'un retour au pays natal une quête identitaire*⁷⁸⁰ ». En effet, le déracinement place l'exilé au cœur du monde, là où il faut soit s'affirmer, soit disparaître. Comme l'affirme Lise Gauvin : « [...] *soit la possibilité de naufrage ou d'invention*⁷⁸¹. » L'écrivaine camerounaise en exil choisit d'exister par l'écriture. Léonora Miano écrit au travers de son personnage Amandla :

« Nous restituer l'usage de la parole. C'est dans ce but que je transmets ce que je sais à qui veut l'entendre. J'énonce la vérité et ne crains personne. Je parle de spiritualité aux adultes [...] De la nécessité de connaître notre tradition intellectuelle et spirituelle. Sous tous ses aspects. Maîtriser cela pour être à même de l'insuffler dans chaque acte posé. De façon que la modernité ne nous sépare plus de nous-même. De façon à inventer notre modernité⁷⁸². »

S'affirmer, se retrouver, être maître de son histoire et de son identité, telles sont les ambitions qui se dégagent de la plume de Miano comme de celles de Calixthe Beyala et Were Were Liking. L'exil, qui devrait normalement être considéré comme une rupture, devient plutôt un lieu d'ancrage dans son identité. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Boniface Mongo Mboussa : « *Paradoxalement, l'errance devient, à l'heure de la mondialisation, l'une des voies qui conduit*

⁷⁷⁸ Fatou Diome, « Femmes d'Afrique : les géantes invisibles », 13 novembre 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZxnFSMgtwtY&t=5273s>

⁷⁷⁹ Mindra Forman, « L'image de l'homme noir dans *La rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel », p. 4

⁷⁸⁰ Boniface Mongo Boussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 30

⁷⁸¹ Lise Gauvin, « Autour du concept de littérature mineure », Presses de l'Université de Montréal, p. 19

⁷⁸² Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, pp. 108-109

à l'enracinement⁷⁸³ ». Ces analyses montrent qu'écrire en exil ne saurait être pareil à ce qui se fait sur le territoire de naissance. L'exil, bien que douloureux, reste un contexte enrichissant. De ce fait, il permet à la femme subsaharienne de poser un double regard sur son existence. Elle apprend à mieux aimer et connaître son pays. C'est finalement un avantage qu'offre l'exil. Au travers de son expérience de mobilité, Marie-Ève affirme également : « [...] j'ai regardé au fond de moi et j'ai mieux saisi mon pays⁷⁸⁴ ». L'exil affine la sensibilité humaine. Et comme peut le dire Alain Mabanckou : « Parfois, il faut de la distance pour mesurer les choses⁷⁸⁵. »

4. L'exil comme lieu de réflexion sur la couleur de peau

« N'oublie pas ta couleur, surveille ton langage, travaille davantage, ne crois pas aux mirages⁷⁸⁶. »

Léonora Miano

La dépigmentation est un fléau qui ronge la vie des femmes en Afrique. Pourtant, les réflexions sur cette question n'apparaissent pas vraiment dans les écrits-femmes camerounais produits dans le pays d'origine. Que ce soit Delphine Zanga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollé, Djhamidi Bond, Fadimatou Bello ou encore Djaili Amal... leurs écritures n'exposent pas cette réalité. Ce n'est que lorsqu'on se tourne vers les écrivaines camerounaises en exil, notamment Calixthe Beyala, Léonora Miano et Élisabeth Tchoungui, que l'on rencontre une réflexion qui est menée sur la dépigmentation. La question que l'on peut se poser est celle de savoir quelles sont les raisons qui justifient ce constat. Cependant, avant d'y répondre, il est nécessaire de poser non seulement le contexte qui a favorisé l'expansion de la dépigmentation en Afrique, mais aussi de montrer comment les écrivaines camerounaises en exil représentent chacune à leur manière ce fléau qui mine l'existence féminine en Afrique subsaharienne. Premièrement, tout part de la colonisation. Comme le dit Alioune Diaw :

« Les écrivains coloniaux, dans cette logique, produisirent des œuvres dont beaucoup étaient marquées par le mépris pour les peuples colonisés. Dans une représentation construite à partir d'une vision

⁷⁸³ Boniface Mongo Boussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 30

⁷⁸⁴ Henry Lopes, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992, p. 102

⁷⁸⁵ Alain Mabanckou, *Écrivain et oiseau migrateur*, Paris, André Versaille, p. 7

⁷⁸⁶ Léonora Miano, *Écrits pour la parole*, Paris, L'Arche, 2012, p. 14

occidentale et masculine, l'Africaine noire est forcément laide parce qu'elle n'était pas faite⁷⁸⁷ «à la ressemblance de Dieu, mais du diable»⁷⁸⁸. »

Dans cette caractérisation de la femme noire, la mélanine, loin d'être considérée comme l'élément d'une beauté, singulière et unique, est représentée, tout au long de l'histoire coloniale, comme une expression de la laideur. On comprend pourquoi Yann Le Bihan affirme : « *Certes, la coloration dermique demeure sans doute un fondement important de la catégorisation "raciale"* »⁷⁸⁹. Elle est rapprochée de la couleur noire, dont la connotation fait ressortir l'idée de ténèbres, de saleté... Serge Bilé et Matthieu Méranville s'expriment sur ce sujet :

« Depuis, noir est synonyme de malheur, de tristesse, de laideur, d'animalité. Partout. Dans les expressions de la vie courante. Dans les proverbes, les contes de fées. Dans les formes artistiques les plus diverses. Dans les discussions de tous les jours. Comme dans un jeu de miroir, la couleur blanche est, à l'inverse, synonyme de beauté, de pureté, d'ingénuité⁷⁹⁰. »

Par conséquent, du fait de sa carnation, le Noir porte en lui tout ce qu'il y a de hideux. Ce discours colonial, au fil des années, gagne en force et en puissance, au point de s'ancrer dans les mentalités et parvient à modifier l'image que l'Africain a de lui-même. Dans *Je vous souhaite la pluie*, au travers de son héroïne, Élisabeth Tchoungui appelle cela : « [...] *la colonisation des esprits, cette attitude fréquente sous les latitudes équatoriales qui consiste à voir ce qui est blanc comme ce qu'il y a de mieux sur la planète, et par conséquent à dénigrer tout ce qui est noir, à commencer par soi-même* »⁷⁹¹. » Il s'agit tout simplement d'un fait historique qui marque encore aujourd'hui la conscience de l'Africain. Par rapport à soi, le regard est modifié. Il faut dire qu'à ces stéréotypes coloniaux, les femmes issues des sociétés postcoloniales sont les plus sensibles.

« Désormais, elles veulent [...] toutes être blondes ou brunes, avoir des jambes interminables, avoir un teint clair-mat, être minces [...] Elles ne lésinent pas sur les moyens pour pouvoir atteindre leurs objectifs [...] Triste est de constater que le colonialisme se poursuit à travers la mode, la culture et les

⁷⁸⁷ Alioune Diaw, « De la célébration, à la profanation : le corps féminin dans la littérature africaine francophone », *Afrique et développement*, Volume XLIII, No. 1, 2018, p. 23

⁷⁸⁸ (Césaire 1971 : 143)

⁷⁸⁹ Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 183 | 2006, mis en ligne le 1^{er} janvier 2008, p. 4. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/15292> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.15292>

⁷⁹⁰ Serge Bilé-Matthieu Méranville, *Les Noirs dans l'histoire. Clichés et préjugés de l'époque coloniale à nos jours*, L'Archipel, 2017, p. 10

⁷⁹¹ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Paris Plon, 2005, p. 84

médias. L'Africain semble n'avoir rien à proposer sur la scène internationale et demeure un éternel consommateur des cultures, modèles imposés et importés⁷⁹². »

De ce fait, emporté dans cette configuration historique, où le standard de la beauté féminine est celui qui se rapproche de la peau d'une blanche aux cheveux lisses, le corps féminin afro-subsaarien entre en conflit avec lui-même. La beauté semblerait être ailleurs, chez l'autre. C'est ce que confirment les propos d'Alioune Diaw.

« Ne pouvaient alors être considérés comme marques de beauté chez l'Africaine que des traits qui la rapprocheraient de l'Européenne : la sveltesse, la peau claire, les traits fins, etc. À partir de ces critères anthropométriques et de canons esthétiques élaborés à partir de ses propres phantasmes, une certaine littérature coloniale conçoit la belle Nègresse comme étant la Nègresse la moins nègresse possible⁷⁹³. »

Alors, pour la femme subsaharienne qui souffre d'un esprit colonisé, il faut à tout prix qu'elle trouve des moyens d'échapper au manque d'assurance et à la gêne qui habitent son esprit. Il faut à tout prix qu'elle s'éloigne d'elle-même pour se rapprocher du modèle de beauté idéal. Dès lors, quelles pratiques adopter pour faire disparaître cette peau d'ébène que lui renvoie son miroir ? La dépigmentation s'offre donc comme une voie de secours. En effet, il s'agit là d'une autre forme d'assimilation. L'expression du rejet de soi et de son image. Aimé Césaire appelle cela : « [...] *la lutte du même contre le même ; c'est-à-dire, la pire des luttes*⁷⁹⁴ ». En effet, en ce qui concerne son image, la femme noire vit une double pression. La première est celle que l'on a déjà évoquée ; cette haine parfois sournoise qu'elle a vis-à-vis d'elle-même. Ce qui se rapproche de la confession du poète Romain Rolland lorsqu'il affirme : « *Quand j'ouvre la coquille cachée de qui je suis, je ne trouve pas la perle ; elle est nue*⁷⁹⁵. » Pour le colonisé, cette nudité renvoie à cette image coloniale inférieure et animalisée.

Secondairement, comme l'affirme Mindra Forman : « *On essaie de se voir dans les yeux des autres*⁷⁹⁶ [...] ». C'est aussi dans le regard de l'autre que la nègresse va rechercher une admiration de son image. Mais qu'aperçoit-elle ? Parfois du rejet, de la dépréciation... Parce que la société elle-même est parasitée par l'esprit colonial. Les hommes sont attirés par des nègresses à la peau claire. En revanche, celles à la couleur d'ébène sont moins appréciées, ce qui génère chez ces dernières un complexe d'infériorité qui les pousse à trouver des solutions

⁷⁹² « Beauté africaine : quels sont les canons de beauté de la femme africaine ? » http://www.afrik53.com/Beaute-africaine-quels-sont-les-canons-de-beaute-de-la-femme-africaine_a14150.html, consulté le 3 juin 2020

⁷⁹³ Alioune Diaw, « De la célébration, à la profanation : le corps féminin dans la littérature africaine francophone », *Afrique et développement*, Volume XLIII, No. 1, 2018, p. 23

⁷⁹⁴ Aimé Césaire, « Nègrerie. Jeunesse noire et assimilation », *L'Étudiant noir* 1, 1935, p. 3

⁷⁹⁵ Mircea Dinescu, *À votre disposition*, Paris, Gallimard, 1988, p. 83

⁷⁹⁶ Mindra Forman, « L'image de l'homme noir dans *La rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel », p. 4

pour pallier ces problèmes. De ce fait, le marché cosmétique africain, prêt à les accueillir, possède des produits de beauté adéquats pour aider ces négresses à se hisser aux yeux des nègres au même rang que les négresses à la peau claire. On comprend pourquoi Alioune Diaw affirme : « Avec l'évolution de la société, le désir de paraître autre que ce que l'on est va crescendo. À coups de poudres, de maquillages, de fards, de produits éclaircissants, certaines Africaines s'évertuent à se transformer sinon définitivement, du moins temporairement⁷⁹⁷. »

Illustrons également toutes ces idées au travers de *Maman a un amant* de Calixthe Beyala. Il s'agit d'un roman polyphonique, où Beyala fait intervenir plusieurs voix masculines et féminines qui chacune porte parfois brièvement une histoire différente. En effet, la romancière franco-camerounaise a voulu toucher un certain nombre de problèmes qui minent la société africaine postcoloniale à partir du corps féminin. Cependant, du point de vue d'une stratégie pertinente, il aurait donc été difficile pour elle de loger toutes ces tensions sociales au sein d'un seul personnage. C'est la raison pour laquelle les voix sont multiples dans son texte et permettent justement à l'écrivaine de porter facilement toutes ces défaillances sociales dans un discours littéraire vivant et dynamique. C'est le cas de la scène qu'elle crée entre Monsieur Kaba et une jeune fille dont le nom n'est pas révélé. Monsieur Kaba, vend les produits cosmétiques qui rehaussent la beauté féminine, en particulier, ceux qui permettent à la négresse d'avoir un teint clair et lumineux. Ainsi, elle pourra vivre ce plaisir de voir des hommes à ses pieds. C'est ainsi que la jeune fille, qui déjà est minée par un manque d'assurance du fait de sa carnation, et surtout assoiffée d'être admirée par les hommes, va se tourner vers Monsieur Kaba, ce dernier étant considéré comme le sauveur par ses produits supposés être adaptés à la peau foncée. Calixthe Beyala prend le soin de décrire ces produits décapants :

« Sensationnel miel d'Afrique pour faire revenir un amant. Particulièrement efficace pour appâter les gros poissons [...] Incantation pour faire blanchir la peau en huit jours. Unique au monde. Existe depuis la nuit des temps. Associés à des formules magiques, vos cheveux deviendront lisses et auront la couleur de votre choix⁷⁹⁸. »

L'expression « gros poissons » renvoie dans ce contexte aux hommes beaux et riches. Par cette représentation, Beyala montre que le corps féminin subsaharien se considère comme un corps à sauver de sa génétique. D'où l'idée des produits cosmétiques qui s'avèrent être salutaires pour ces femmes noires en crise avec elles-mêmes. Malheureusement, dans la suite de l'histoire, les produits achetés par la jeune fille ne lui apportent aucune satisfaction. C'est

⁷⁹⁷ Alioune Diaw, « De la célébration, à la profanation : le corps féminin dans la littérature africaine francophone », *Afrique et développement*, Volume XLIII, No. 1, 2018, p. 28

⁷⁹⁸ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 135

alors qu'elle affirme : « *Et qu'est-ce que je vais devenir si y en a plus un qui me regarde vu que je suis trop noire, hein*⁷⁹⁹ ? » Il s'agit d'une écriture presque pathétique qui montre à quel point une construction identitaire peut créer la haine de soi. Puisque, comme le déclare Mindra Forman : « *L'image négative de l'homme noir est vraiment une construction, comme le mythe du juif malin ou, pourquoi pas, comme l'idée de la supériorité de l'homme blanc*⁸⁰⁰. » Il s'agit par conséquent d'une construction mensongère qui au fil des années est devenue une vérité. Et si Alioune Diaw écrit : « [...] *la colonisation va donner naissance à "un nouveau type d'Africain" qui se repense, qui repense et redéfinit le sens et la compréhension de la beauté africaine en général, de la beauté féminine africaine en particulier*⁸⁰¹ » alors, une écriture de déconstruction est nécessaire sous la plume des écrivaines afro-féminines. Par ce travail de représentation, Beyala met en exergue le mal qui ronge l'identité de la femme noire. Dans *L'homme qui m'offrait le ciel*, le personnage Lou de Beyala est également victime des pratiques de la dépigmentation, c'est ainsi qu'elle raconte :

« Puis de concert nous appliquâmes la crème sur nos visages par de petites touches comme le conseillent les magazines féminins, du bas vers le haut, n'oubliez pas le déodorant avant le parfum, puis le maquillage, n'oubliez surtout pas le maquillage, ça peut faire des miracles⁸⁰². »

Société de simulacre, c'est dans la peau de l'autre que la femme noire veut se réfugier pour exister. Dans *Black Bazar*, Alain Mabanckou se rend compte que la communauté noire de Château-Rouge : « [...] *dépensait des sommes faramineuses pour se blanchir la peau et préférait mourir de faim plutôt que de se coltiner une peau foncée*⁸⁰³ ». Ces mises en écriture du corps féminin permettent justement une emphase sur ces identités prisonnières, de manière consciente ou inconsciente, de la fabrication de l'histoire par la colonisation.

Lorsque l'on se tourne vers *Je vous souhaite la pluie*, Élisabeth Tchoungui adopte un langage différent, dont le but est de susciter chez l'Africain l'amour de soi et de son corps. Se glissant dans la peau de son héroïne, elle affirme : « *Il n'y a pas de honte à être noir, pense-t-elle [...] Elle, elle est juste fière d'être une Mvog-Mballa, le clan des seigneurs de la forêt et que les seigneurs de la forêt soient noirs, blancs, verts ou albinos n'y change rien*⁸⁰⁴. » Par cette écriture, Élisabeth Tchoungui veut défaire les mentalités africaines empoisonnées par des

⁷⁹⁹ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 137

⁸⁰⁰ Mindra Forman, « L'image de l'homme noir dans *La rue Cases-Nègres* de Joseph Zobel », p. 4

⁸⁰¹ Alioune Diaw, « De la célébration, à la profanation : le corps féminin dans la littérature africaine francophone », *Afrique et développement*, Volume XLIII, No. 1, 2018, p. 26

⁸⁰² Calixthe Beyala, *L'homme qui m'offrait le ciel*, Paris, Albin Michel, 2007, p. 41

⁸⁰³ Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009, p. 81

⁸⁰⁴ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Paris, Plon, 2005, p. 84

mensonges coloniaux pour justement briser ce cycle infernal du rejet de soi. Il s'agit d'une écriture qui pose les jalons d'une affirmation de soi. En tant que femme, être fière d'habiter son corps, l'aimer, le valoriser. Comme le dit Fatou Diome : « *La blancheur [...] la noirceur [...] ce ne sont pas des défauts, ce ne sont pas des tares non plus [...] Ce sont juste des hasards génétiques qui ne définissent pas du tout la mentalité d'un humain*⁸⁰⁵. » Par conséquent, c'est absurde d'enfermer la valeur d'un être humain dans une simple coloration dermique. C'est pourquoi l'un des buts de la Négritude était de sublimer le corps féminin noir bafoué par le regard colonial. D'où le célèbre poème de Senghor : « Femme noire » dont l'écho ne cesse encore de retentir aujourd'hui :

« Femme nue, femme noire
Vêtue de ta couleur qui est vie, et de ta forme qui est beauté !
J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux
Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre,
Terre promise, du haut d'un haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein cœur comme l'éclair d'un aigle⁸⁰⁶. »

Même si ce poème de Senghor a fait l'objet de plusieurs polémiques, il s'agit tout de même pour le poète dans sa poésie de chanter la beauté de la femme noire, de l'apprécier et surtout de la valoriser aux yeux du monde. Autrement dit, face au discours colonial qui critique, et déprécie le corps féminin noir, la plume de Senghor ne fait pas silence. Elle se lève telle une guerrière, pour vanter et applaudir le charme de la femme noire. Il s'agit également d'une écriture de combat dont le but est de s'insurger contre les idéologies déshumanisantes que prône l'esprit colonial. Dans cette dynamique, Élisabeth Tchoungui continue de faire parler la femme de son corps au travers de son héroïne. Cette dernière clame avec assurance : « *Noire je suis, noire je reste et j'en suis fière*⁸⁰⁷. » Au-delà de tout, l'attitude de son personnage montre que pour la femme subsaharienne, il s'agit d'un choix à faire : un choix de s'aimer et de se le dire à soi-même.

Léonora Miano, quant à elle, trouve tellement absurde cette question de race basée sur la couleur de la peau : « *Je n'ai jamais été de ceux qui perdent leur temps à expliquer que notre peau n'est pas vraiment noire*⁸⁰⁸. » Finalement tout cela n'est qu'une illusion qui a réussi à s'enraciner dans l'esprit du Noir. Ces écrivaines montrent qu'on n'est jamais plus proche de soi

⁸⁰⁵ Fatou Diome, « Fatou Diome tacle Zemmour et les faussaires "Il faut le mettre dans l'avion", L'invité, TV5 MONDE, mars 2022

⁸⁰⁶ Léopold Sédar Senghor, *Femme noire*, in *Chants d'ombre*, t. 1, Seuil, 1945, p. 3

⁸⁰⁷ Élisabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Paris, Plon, 2005, p. 176

⁸⁰⁸ Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016, p. 125

que lorsqu'on est loin de sa terre. Tout se passe comme si, dans le pays d'origine, il y a un certain voilement qui empêche l'écrivaine de toucher à certains maux sociaux. Dans le cadre de cette recherche, on constate qu'en exil la femme écrivaine accorde une attention particulière à ce qui se passe dans le pays d'origine. Bien que vivant sur un autre territoire, sa plume reste constamment immergée dans son identité première. Il faut dire que l'exil donne la possibilité aux écrivaines d'avoir un recul par rapport à leur première origine. Et, ce recul leur permet de mieux observer, de mieux comprendre, de mieux analyser et surtout de prendre conscience de certains éléments qu'elles sont incapables de réaliser lorsqu'elles vivent sur le territoire d'origine. Ceci se justifie par le fait que, vivant sur la terre d'appartenance, elles sont embarquées dans un mode de vie et surtout préoccupées par d'autres choses. La réflexion semble limitée et les plumes féminines n'arrivent pas à réaliser l'ampleur de certains problèmes. En revanche, comme on le constate dans cette partie, le contexte d'exil nourrit la réflexion et fait jaillir la lumière sur certaines zones d'ombre de la société. La connaissance de soi est bousculée en exil, et puisque l'exilé a besoin de se trouver, il s'ouvre à des quêtes et explorations diverses qui débouchent sur de nouvelles compréhensions. Force est de constater que le décentrement est un espace riche et fécond. Et plus la femme s'enrichit en exil, plus son discours littéraire aussi s'enrichit, d'où justement l'émergence de ces nouvelles thématiques. Par ailleurs, dans les textes de l'écrivaine camerounaise en exil, l'on note que l'univers linguistique se caractérise par le plurilinguisme. Une différence qui attire l'attention dans cette étude où l'on confronte la littérature féminine camerounaise avec l'altérité. Comment peut-on comprendre et analyser cette différence ?

III. Se réinventer à partir de la langue de l'autre

1. La question du métissage linguistique

Lorsque l'on s'intéresse dans un premier temps au corpus de l'écrivaine camerounaise en terre d'appartenance, l'on se rend compte que l'usage qu'elle fait de la langue française obéit à ses canons esthétiques, c'est-à-dire aux normes académiques qui régissent son bon fonctionnement. Elwert pouvait écrire : « [...] si le phénomène du mélange linguistique en littérature a été relativement peu étudié [...] c'est aussi peut-être parce qu'on l'a considéré comme une anomalie, simple curiosité déconcertante, indigne de l'appréciation esthétique⁸⁰⁹ ». De ce fait, l'utilisation de la langue devrait se faire dans les limites de son homogénéité, sans

⁸⁰⁹ Elwert, Wilhelm T, « L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique », *Revue de littérature comparée*, 1960, 34(3), p. 410

intrusion d'éléments étrangers. Toujours dans cette forme de conservatisme linguistique, Elwert écrit de nouveau : « [...] dans toute production littéraire, il est naturel que l'œuvre soit écrite en une seule langue, d'un bout à l'autre⁸¹⁰ ». C'est cette posture que l'écrivaine camerounaise non diasporique s'attèle à adopter. Une langue qui essaie le plus possible de se purifier de l'altérité. Il s'agit d'une écriture qui reste soumise à la colonisation linguistique. Les seuls emprunts qu'elle fait à sa culture se lisent dans la manière dont les écrivaines choisissent de nommer leurs personnages. Dans *La mémoire amputée*, *Vies de femmes*, *Sous la cendre le feu* et *8clos*, certains noms et prénoms utilisés sont propres à la culture camerounaise : « *Njokè*⁸¹¹ », « *Dang*⁸¹² », « *Essaka*⁸¹³ ». Par conséquent, l'on est donc face à une utilisation mimétique de la langue, une langue qui ne se réinvente pas. Pour cette raison, il est donc difficile d'étudier le métissage linguistique dans les œuvres de l'écrivaine camerounaise en terre d'appartenance dans cette recherche.

En revanche, partir signifie laisser derrière soi l'identité sous laquelle on s'est construit, cette identité qui porte sa langue maternelle. Comme on l'a déjà évoqué, pour la femme subsaharienne, l'urgence d'exister non plus uniquement en tant que femme, mais aussi en tant qu'Africaine se pose au-delà de la frontière. Par conséquent, la langue de l'autre devient aussi un nouvel espace propice à la réinvention de soi, d'où la question du métissage linguistique qui est une nouvelle thématique qui se développe dans les textes de l'écrivaine camerounaise en exil. Les univers fictifs qu'offrent Calixthe Beyala, Léonora Miano, Élisabeth Tchoungui sont colorés des réalités linguistiques propres à leur première appartenance culturelle. Dans son article intitulé : « Langue, discours et identité culturelle », Patrick Charaudeau pose une question pertinente :

« [...] comment expliquer que les cultures française, québécoise, belge, suisse, voire africaine et maghrébine (à une certaine époque) ne sont pas identiques malgré l'emploi d'une même langue ? Comment expliquer également que les cultures brésilienne et portugaise d'une part, latino-américaine et espagnole d'autre part soient différentes⁸¹⁴ ? »

Les êtres humains sont différents, et chaque culture est marquée par l'empreinte de la différence. Par conséquent, le français implanté dans les pays d'Afrique subsaharienne ne

⁸¹⁰ Elwert, Wilhelm T, « L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique », *Revue de littérature comparée*, 1960, 34(3), p. 409

⁸¹¹ Nom de l'héroïne dans *La mémoire amputée* de Were Were Liking

⁸¹² Prénom de l'héroïne dans *Vie de femmes* de Delphine Zanga Tsogo

⁸¹³ Évelyne Mpoudi Ngollé, *Sous la cendre le feu*, L'Harmattan, 1993, p. 9

⁸¹⁴ Charaudeau, Patrick. « Langue, discours et identité culturelle », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 123-124, no. 3-4, 2001, p. 343

saurait garder sa couleur d'origine, puisque ces peuples possèdent un imaginaire culturel qui leur est propre. Le français vient donc entrer dans le moule de leur culture. Si en parlant du métissage linguistique, Jean-Marie Adiaffi affirme qu'il s'agit de « [...] *partir de la spécificité de la littérature africaine pour innover, trouver de nouvelles formes*⁸¹⁵ ». L'on dira dans cette recherche qu'il s'agit, pour des écrivains afro-subahariens, d'une quête de soi en territoire étranger, car écrire dans la langue de l'autre et en terre étrangère reste indéniablement une expérience traumatique pour l'écrivain. Cela signifie mettre en oubli sa propre langue. Il faut dire que l'oubli de soi, de ses origines peuvent être des peurs légitimes qui pourraient hanter le sujet en exil. En parlant de la langue maternelle de l'auteur, Sélom Komlan écrit :

« Fortement écrasée par cette langue apprise dans laquelle l'écrivain réfléchit, cherche à appréhender le monde, la langue mère, si elle n'est pas entièrement oubliée ou reléguée au rang de langue secondaire, vient hanter l'écriture comme une douloureuse nostalgie⁸¹⁶. »

C'est la raison pour laquelle les écrivaines camerounaises en exil choisissent de briser cette fatalité à partir de l'usage d'une langue française qu'elles réinventent dans un dynamisme remarquable. D'ailleurs, comme peuvent le dire si joliment Achille Mbembe et Felwine Sarr : « *Il n'y aura d'Afrique que créée. Et pour nous, il n'y aura jamais d'autre tâche fondamentale que de rendre pensable, ou de penser cette création*⁸¹⁷. » Autrement dit, chez l'Africain, la quête de soi ou de son identité possède quelque chose d'original. Car, il n'est pas question pour lui de se reconquérir dans ce qui faisait ses différentes identités, pour retrouver son identité précoloniale caractérisée par la multiplicité de ses cultures. Une tâche qui est loin d'être aisée. L'écrivaine camerounaise est consciente de l'arrachement identitaire qui s'est produit, de l'indéniable douleur. Mais, elle est aussi consciente de la beauté hybride au cœur de la rencontre entre l'Afrique et le monde extérieur. Plus qu'une pure reconquête de soi, cette écrivaine camerounaise en exil éprouve le besoin de s'affranchir du mimétisme de la culture occidentale, pour se réinventer, se recréer à partir d'elle-même, mais aussi à partir de l'ouverture à l'autre et à sa culture. D'où l'importance du métissage linguistique. L'imagination est donc au centre de la renaissance, non seulement de soi, mais plus encore de l'Afrique. C'est ce que Mohammed Hirchi explique dans les phrases suivantes :

« Se libérer implique une double tâche, récupérer son patrimoine sans sombrer dans un retour aux origines, et faire revivre la mémoire collective en ayant recours au travail de l'imagination.

⁸¹⁵ Jean-Marie Adiaffi, « Les maîtres de la parole ». Dans Magazine littéraire, n° 95, mai 1983, p. 20

⁸¹⁶ Sélom Komlan Gbanou, « Jeux et enjeux des africanistes dans la nouvelle écriture africaine francophone », Athena, 2004, p. 151

⁸¹⁷ Achille Mbembe et Felwine Sarr, *Écrire l'Afrique-Monde*, Philippe Rey, 2017, p. 6

L'imagination devient donc la seule alternative capable de "décoloniser le texte" des résidus de la doxa⁸¹⁸ ».

La langue est donc un espace d'imagination fertile. Il s'agit en effet de ramener, de manière consciente, un peu de soi-même, de sa langue d'origine, dans le texte écrit en français. Cela permet non seulement aux autrices de se réconcilier avec la langue du colonisateur, mais plus encore de revendiquer et pérenniser au travers d'elle leur part d'identité au-delà de la frontière. C'est dans cette même dynamique que Mohammed Hirchi affirme :

« L'écrivain postcolonial est invité plus que jamais à repenser et à réévaluer les notions de l'histoire, de l'identité unique, de l'exil et du transnationalisme culturel. Il est enclin à réinventer une nouvelle poétique de la relation qui se développe en dialoguant avec les composantes sociales et culturelles de son milieu. Ainsi l'écrivain doit décoloniser en lui "les facultés de langage et création" (Depestre 17) et célébrer une écriture hybride qui se nourrit à la fois de son particularisme culturel et d'un universalisme ambiant⁸¹⁹. »

C'est le cas par exemple du camfranglais. Il s'agit d'une langue créée par les Camerounais, qui montre comment un peuple peut s'approprier les langues venues d'ailleurs. Au Cameroun, le français et l'anglais sont des langues parlées à l'échelle nationale. C'est donc dans les années soixante-dix que naît le camfranglais à partir de l'association des langues locales, du français et de l'anglais. Il s'agit donc d'une langue dans laquelle se grave le mode de vie des Camerounais et qui reflète leur univers culturel.

Le camfranglais se croise dans *Crépuscule du tourment* et dans *Je vous souhaite la pluie* et crée ainsi un univers linguistique hétéroclite. Chez Léonora Miano, on retrouve les termes tels que : « Akata », « Jump », « Kick », « Lofombo » ... Chez Élisabeth Tchoungui, on aura des phrases telles que : « Tu ne know pas qu'on est déjà vieux⁸²⁰ [...] », « Depuis quand on chop grâce aux mots⁸²¹ ? », « Effa tu me fais trop lap avec tes histoires⁸²² », « [...] Je lui arrange une affaire avec une go [...] ». L'on pourrait relever plusieurs autres phrases, car il s'agit en réalité chez ces deux écrivaines d'une langue française camerounisée. Un univers où la rencontre de plusieurs langues étrangères donne naissance à une langue nouvelle qui reflète la manière dont un peuple peut s'approprier les langues venues d'ailleurs. Le camfranglais est en

⁸¹⁸ Mohammed Hirchi, *La réécriture de l'histoire dans la littérature francophone*, Peter Lang, 2017, p. 23

⁸¹⁹ *Ibid.*, p. 1

⁸²⁰ Élisabeth Tchoungui *Je vous souhaite la pluie*, Paris, Plon, 2005, p. 33

⁸²¹ *Ibid.*, p. 35

⁸²² *Ibid.*, p. 38

effet le symbole du triomphe des Camerounais sur la colonisation linguistique occidentale. Benoist, en parlant du créole, écrit :

« Il fallait naître, comme culture et comme société. Naître contre vents et marées, à la façon d'un enfant non souhaité [...] La naissance créole a été celle d'identités à la fois fortes et apparemment éclatées, car elles sont capables de se glisser sous le multiple pour en faire l'un, qu'ils s'agissent des langues, des religions⁸²³... »

Cette citation s'applique également au camfranglais, car ces deux langues sont la preuve des existences différentes de celles voulues par la colonisation. Le besoin est de naître de soi et par soi. Il s'agit donc de sortir de la domination et de l'assimilation au travers des identités réinventées. On comprend pourquoi Léonora Miano pouvait affirmer : « *On n'en meurt pas de la disparition du monde connu, on invente autre chose*⁸²⁴. » C'est toujours dans cette dynamique de réinvention de soi que Calixthe Beyala s'affranchit des exigences esthétiques de la langue française. Dans *Maman a un amant*, elle y met d'elle-même. À sa guise, elle manipule la langue française, la transforme, la récrée même parfois et l'assujettit à ses différentes identités. Il s'agit d'une écriture qui cherche à se distinguer de l'écriture européenne par une valorisation de la spécificité de son identité, une écriture qui se donne le droit d'être originale. Ainsi, au travers de la langue, Beyala écrit le Cameroun. Le dynamisme des dialogues représente la manière dont les populations camerounaises habitent la langue coloniale. Observons les extraits de texte suivants :

Texte 1

« Monsieur Ndongala dit que ces chiens du seizième se nourrissent au foie gras et ne boivent que du champagne. Celui-là a dû faire des bistrots et siffler du moment, il accélère, la dame en brioche tente de le suivre. Il passe devant le métro. Elle court derrière lui. L'instant d'après, ses hautalonnés pénètrent dans la grille du métro⁸²⁵. »

Texte 2

- « - Bonjour, Monsieur Fielman, je lui dis
- Ah ! mon p'tit Loukoum, il fait comme une grosse surprise. Ça va ?
- Ça va, je réponds, et vous, Monsieur Fielman, ça va ?
- Oui, mon p'tit.

⁸²³ Jean Benoist, « Les mondes créoles comme paradigme de la mondialisation ? », dans Selim Abou (dir), *Universalisation et différenciation des univers culturels*, Beyrouth, AUF/Université Saint-Joseph, pp. 99-100

⁸²⁴ Léonora Miano, *Le racisme est un crime, Ce soir ou jamais*, 2014

⁸²⁵ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, L'Harmattan, 1993, p. 25

- Les affaires marchent ?
- Ça peut aller, mon p'tit⁸²⁶. »

Texte 3

« Maintenant, j'ai pris ma décision, j'entre dans la création. Je vais profiter de belles choses comme des fleurs, des oiseaux, des arbres. Je vais apprendre à lire et à écrire. Tu te rends compte que tout c'que tu sais c'est comme une goutte d'eau dans l'océan ? Il paraît qu'il y a plus de découvertes dans le monde que tu peux pas l'imaginer. Quand on me l'a dit. J'en revenais pas, Allah !

- Qui te l'a dit ? demande Aminata, l'air espiègle.
- Un homme que j'ai rencontré en vacances.
- T'as couché avec lui ?
- Pourquoi que tu me demandes ça ?
- Pasque première chose : quand un homme veut coucher avec toi, il est capable d'aller chercher les fleurs sur la lune rien que pour toi. Et çui-là m'en a tout l'air⁸²⁷. »

Dans ces différents textes, il y a un bouleversement important de la langue française. Elle est réécrite « *Pasque*⁸²⁸ », soumise de ce fait à l'imaginaire et à l'univers culturel de l'autrice. Dans le texte 1, Calixthe Beyala se permet de faire un néologisme au travers du mot : « *hautalonnés* ». Ce qui traduit le côté libre et créateur de l'autrice, qui ne s'enferme pas dans un usage mimétique de la langue française : « *Pour moi le français n'est pas seulement la langue de Baudelaire, il est aussi la langue des Africains, en ceci que nous pouvons la retransformer, la pressurer et la recharger de notre culture, et ainsi en faire ce que nous voulons*⁸²⁹. » Par cette affirmation, Calixthe brise la représentation de la langue française comme une langue coloniale dont l'usage présenterait à chaque fois les Africains sous le visage d'éternels déculturés. Elle se l'approprie et fait d'elle une langue qui appartient aussi aux Africains. Une langue à laquelle ils peuvent culturellement s'identifier. Car, par les différents ajouts, soustractions et reformations de la langue française, l'écrivaine camerounaise de la diaspora transpose les particularités linguistiques propres aux Camerounais : la manière dont ces peuples prononcent la langue française en y introduisant de leur accent, la manière dont ils la modifient : « *Les affaires marchent*⁸³⁰ ? » Il s'agit également d'une tournure linguistique propre aux Camerounais. On peut également retrouver ce genre de construction phrastique dans

⁸²⁶ Calixthe Beyala, *Maman a un amant*, L'Harmattan, 1993, p. 128

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 149

⁸²⁸ Parce que

⁸²⁹ Gallimore Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 87

⁸³⁰ « *Est-ce que tout va pour le mieux au travail ?* »

Je vous souhaite la pluie d'Élizabeth Tchoungui : « [...] est-ce que j'ai même leur temps⁸³¹ ? ». Une expression qui veut faire ressortir l'indifférence que l'on manifeste vis-à-vis de certaines personnes. La langue est donc resémantisée et utilisée à la manière des Camerounais. L'on peut également relever les expressions suivantes : « *ça c'est même quoi*⁸³² ? » qui exprime une indignation ; « *On va faire comment*⁸³³ ? » utilisée pour exprimer une résignation.

Il y a par conséquent une oralisation de la langue française qui apparaît dans ces différents extraits de texte. Écrire dans la langue de l'autre, mais la rendre dynamique, la réinventer par l'audace d'être soi. Cette tropicalisation de la langue française par ces écrivaines camerounaises en exil montre le besoin de se retrouver, mais plus encore d'affirmer et de valoriser leur autonomie identitaire. Une identité qui n'est plus copiste de l'identité coloniale, mais reflet de soi et de ses propres réalités culturelles. C'est pourquoi Ambroise Kom affirme :

« Le triomphe du discours oral dans les narrations entraîne, on s'en doute, une certaine "indigénisation" de la langue française, indigénisation qui s'accompagne d'un travail intense sur le lexique et la sémantique du français courant. [...] Le but visé n'est pas simplement la déconstruction du langage, mais aussi l'invention d'un monde à notre "propre ressemblance". Face aux mensonges institués et aux réseaux de contrôle qui créent des pouvoirs fous, le petit peuple qui se sent marginalisé, exclu, invente son propre discours et ses propres modèles de folie. Il crée son langage, ses lieux d'expression, ses techniques de communication et décide de ses modes d'opération⁸³⁴. »

Cette analyse d'Ambroise Kom s'applique parfaitement aux textes des romancières camerounaises en exil, puisque le besoin est de ne surtout pas se fondre dans l'identité de l'autre. C'est la raison pour laquelle la réinvention de son identité par le biais de la langue française devient une possibilité de garder vivante son identité en exil. Par ailleurs, il s'agit aussi d'aller au-delà des identités imposées pour créer quelque chose de nouveau. Soumettre la culture de l'autre à sa propre culture pour manifester le pouvoir de sa liberté. Comme le souligne Alain Mabanckou : « *Refus de domination, désir de créer une langue de "ruse", celle que le maître ne saisirait pas, celle qui permettrait de reconquérir un jour sa liberté*⁸³⁵ ». C'est pourquoi Beyala dont la plume se caractérise par son côté iconoclaste affirme, concernant la langue française : « *Je la domine. Je la soumets à mes traditions, à ma culture, à mes visions,*

⁸³¹ Élizabeth Tchoungui, *Je vous souhaite la pluie*, Paris, Plon, 2005, p. 24

⁸³² *Ibid.*, p. 33

⁸³³ *Ibid.*, p. 42

⁸³⁴ Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara*, San Francisco/Londres, Bethesda, 1997, p. 15

⁸³⁵ Alain Mabanckou, *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset, p. 58

à mes phantasmes et j'en donne une langue tout à fait neuve [...] Je démontre mon autonomie linguistique⁸³⁶. »

Par ailleurs, chez Léonora Miano, l'on peut également voir apparaître dans son texte des mots qui renvoient à sa langue maternelle : le douala. Il s'agit d'un dialecte parlé dans la partie Littoral du Cameroun. Dans *Crépuscule du tourment*, on retrouve au total cinq mots écrits dans sa langue maternelle. « *Janea* », qui signifie chef en langue française, « *monen* », salutation du matin, « *sita* », qui veut dire sœur, « *Anti* » qui veut dire tante, « *carabote* » qui veut dire maison en planche. Ce recours à la langue maternelle peut s'expliquer de plusieurs manières. Premièrement, il touche à une dimension plus intime de la vie de l'autrice et traduit le besoin de conserver dans un territoire nouveau le lien avec sa conscience culturelle. Il s'agit comme de : « *Ne pas se perdre soi-même au milieu d'une autre culture. Garder bien vivante la mémoire de ce que l'on est, d'où l'on vient. Tout faire pour y rester enraciné*⁸³⁷. » En plus d'être un lieu de transmission des cultures, l'écriture est aussi un espace efficace qui permet aux exilés de lutter contre l'oubli de soi.

En outre, le Cameroun compte plus de deux cents dialectes. En introduisant sa langue maternelle dans l'écriture en langue française, l'autrice maintient un lien particulier avec les siens. Elle donne vie à ses origines au-delà des frontières. C'est donc avec raison que Martine Paulin affirme : « *Revenir à la langue maternelle, c'est lui donner un territoire, un public, une légitimité politique*⁸³⁸ [...] ». Il s'agit ici de la dimension internationale du métissage linguistique, car de l'autre côté de l'océan Atlantique, les écrivaines subsahariennes font revivre leur peuple. Elles réaniment la mémoire collective, ce qui produit donc un double effet : un effet premièrement sur les autrices qui réaffirment leurs identités premières, et un second effet sur les lecteurs qui pourront se reconnaître ou s'identifier au travers de ces écritures nouvelles qui marquent leur présence au monde et renforcent leur sentiment d'appartenance culturel.

Par ailleurs, Léonora Miano ne s'enferme pas dans un univers linguistique connu, elle va au-delà, s'ouvre à d'autres langues avec lesquelles elle n'a au préalable aucun rapport. C'est le cas de cet emprunt fait au créole : « *Koukouné*⁸³⁹ », ou encore le mot suivant : « *Agoodjie*⁸⁴⁰ » qui est un emprunt fait à la langue fon du Bénin. L'on peut également relever cette phrase écrite

⁸³⁶ Narcisse Mouelle Kombi, « Calixthe Beyala et son petit prince de Belleville », *Amina*, n° 268, 1992, pp. 10-11

⁸³⁷ Valdess Momené Mbom, « La revendication de soi au-delà de la frontière. Une lecture de *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano »

⁸³⁸ Martine Paulin, « Langue maternelle et langue d'écriture », *Hommes & migrations*, n° 1288, 2010, p. 121

⁸³⁹ Sexe de femme

⁸⁴⁰ Espoir, p. 102

en latin : « *vulgum pecus*⁸⁴¹ ». Si Miano affirme que : « *La frontière est pour moi le lieu de la relation. C'est le territoire non pas de la rupture, mais de l'échange, de la circulation, du mélange donc de la transformation*⁸⁴² ». Alors à la frontière, l'universalité des cultures est convoquée. De nouveaux horizons s'ouvrent pour les identités. Elles ne luisent plus uniquement de leurs couleurs, mais aussi des couleurs d'autres cultures. On peut dire qu'il s'agit des écritures rebelles. Elles brisent les systèmes d'homogénéité culturelle pour penser un monde de pluralisme. Il faut dire que l'exil engendre des variations identitaires, ce qui n'est pas le cas chez l'écrivaine camerounaise non diasporique où les identités littéraires semblent être fixes et fortement marquées par l'héritage colonial. Chez l'écrivaine camerounaise en terre d'appartenance, il y a une distance entre son écriture et sa vie sociale. La langue d'écriture ne puise pas complètement son esthétique dans la culture de l'écrivaine. C'est ce qui justifie l'absence du métissage linguistique dans leurs textes. Le mythe du colon étant encore très ancré dans les mentalités, le français des Français, reste encore un idéal à atteindre. Écrire comme un Français, parler comme un Français sont en quelque sorte des sources de fierté. Car : « *Tout ce qui vient de France constitue un objet d'envie, même ce qui en France serait considéré comme de la pacotille*⁸⁴³ ». Et comme le raconte Monique Agéonor, « [...] *le français était une langue valorisante : donc il fallait parler français*⁸⁴⁴ ». Il faut dire que, sur leur terre, les Africains ont une image mirifique de l'Europe. Ils adulent sa civilisation, la préfèrent à la leur. En revanche, à la frontière, tout devient différent. L'autre apparaît tel qu'il est. Sans masque et sans artifice. Dans son article intitulé, « Le sang, le sol, la souche », Alain Mabanckou pouvait écrire :

« J'ai pris une carte de France et je l'ai regardée pendant un moment. Aucun lieu ne me paraît étranger. Pourtant, cette carte ne me plaît pas. Elle me semble tout d'un coup étrange, loin de la réalité et me tourne le dos. Au fond je sais que ce n'est pas cette France-là qui m'avait émerveillé depuis l'Afrique. Ce n'est pas cette France que je dessinais dans mon adolescence depuis les rues de Pointe-Noire. Ce n'est pas cette France que je trouvais dans les livres que je lisais⁸⁴⁵. »

La frontière, c'est le lieu de la désillusion. Les identités se rencontrent, mais cette fois-ci sur un pied d'égalité. Les masques tombent. Le Noir se rend compte que le Blanc n'est pas un suprahumain. Il est comme lui : un humain. Il se rend également compte que la civilisation

⁸⁴¹ Commun des mortels

⁸⁴² Léonora Miano, Lancement de la première édition du prix Littéraire Frontières Léonora Miano, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vZI9PQTrbcI>

⁸⁴³ Guilioh Merlain Vokeng Ngnintedem α & Romuald Valentin Nkouda Sogui, « La migrance littéraire : entre description du pays d'origine et textualisation de l'intégration du migrant à l'espace d'accueil », *Global journal of Human-Social Science : H Interdisciplinary*, Volume 20, 2020, p. 37

⁸⁴⁴ Monique Agéonor, *La langue française vue par l'Afrique et de l'océan Indien*, entretiens réalisés par Patrice Martin & Christophe Drevet, Zellige, 2009, p. 13

⁸⁴⁵ Alain Mabanckou, « Le sang, le sol, la souche », Paris, Gallimard, 2010, p. 39

occidentale n'est pas l'unique. Elle est juste une civilisation comme les autres. Ainsi, à la frontière, l'identité de l'exilé prend réellement son importance. Toute la beauté de ce qui est laissé derrière, là-bas dans le pays d'origine, se dévoile. L'ambition dès lors consiste à ne pas se laisser contrôler par la culture de l'autre, mais plutôt à la contrôler par une stratégie de réinvention. C'est dans cet entre-deux que l'écrivaine francophone au-delà de la frontière parvient à se reconstruire. Autrement dit, au travers du métissage linguistique, ces écrivaines camerounaises de la diaspora redéfinissent leurs identités. Cependant, au-delà de leur double appartenance, elles se présentent aussi comme des citoyennes appartenant au monde. D'ailleurs, comme le pense Achille Mbembe, le combat contre la diversité, la rencontre avec l'autre est un combat à l'avance perdu :

« L'on aura beau ériger des frontières, construire des murs, des digues et des enclos, diviser, sélectionner, classifier et hiérarchiser, chercher à retrancher de l'humanité ceux et celles que l'on méprise, qui ne nous ressemblent pas ou avec lesquels nous pensons que nous n'avons, à première vue, rien en commun – il n'y a qu'un seul monde et nous en sommes tous les ayants droit. En principe, ce monde nous appartient à tous également, et nous en sommes tous les héritiers même si les manières de l'habiter ne sont pas les mêmes – d'où justement la réelle pluralité des formes culturelles, des langages et des façons de vivre⁸⁴⁶. »

Par leurs écritures, Calixthe Beyala, Léonora Miano et Élisabeth Tchoungui sortent de l'enfermement identitaire. Au travers du plurilinguisme, elles luttent contre l'oubli des cultures. Elles brisent les identités imposées par la colonisation pour faire renaître de nouvelles identités. Le but est donc d'exister dans l'acceptation de l'altérité. Il s'agit également de faire ressortir au travers de ces identités qui se réinventent le côté pluriel de l'Homme. De même que l'altérité est ce qui fonde le monde, la pluralité est le propre du genre humain. C'est d'ailleurs l'idée que soutient Bessora :

« Je pense que la pluralité habite chacun. Sauf qu'on l'oublie peut-être parfois. Mon parcours et mon expérience font que je n'ai pas oublié cette pluralité-là. C'est justement là-dedans que réside l'universalisme. Dans l'addition de plusieurs différences et non dans la répétition du même⁸⁴⁷. »

C'est donc sur la richesse de ces propos de Bessora que l'on ouvre un nouveau chapitre sur la relation que les écrivaines camerounaises entretiennent avec la langue du colonisateur. Au-delà du besoin de se réinventer, comment se positionnent-elles par rapport au fait d'écrire en langue seconde ?

⁸⁴⁶ Achille Mbembe, « Pièces d'identité et désirs d'apartheid », 2010, p. 115

⁸⁴⁷ Bessora, *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien*, Entretiens réalisés par Patrice Martin & Christophe Drevet, Zellige, p. 23

2. Le rapport à la langue

« [...] c'était la langue de l'autre. Mais petit à petit, cela devient ma langue également⁸⁴⁸. »

Jean-Luc Raharimanana

L'écrivaine francophone est avant tout un corps social, écrivant dans la langue de l'autre. Plus que dans le pays d'origine, au-delà de la frontière, l'écrivaine francophone est amenée à repenser le rapport qu'elle entretient avec la langue française. En effet, il n'est pas d'écriture dans une langue d'adoption sans défis. Contrairement à l'écrivaine native, l'écrivaine non native devra faire face à certaines pressions dans l'usage de la langue française. Autrement dit, être un écrivain francophone, c'est aussi être conscient que l'on doit justifier pourquoi l'on écrit dans une langue qui semble ne pas être sienne. Car visiblement, elle a une couleur. Cette couleur est blanche. Elle a un territoire et ce territoire c'est la France. C'est pourquoi Abdourahman Waberi affirme :

« Plus d'un écrivain dit francophone est déjà parti, au moins une fois, rencontrer la presse française comme d'autres vont à l'abattoir, redoutant la question qui coupe net tout élan : "Pourquoi écrivez-vous en français ?" Et notre écrivain de ressasser : "Quel stress ! Je vais encore bafouiller des banalités sur mes origines, sur ma couleur, l'histoire des miens, l'état du monde, les griefs contre la colonisation ou sur mes rapports avec la langue"⁸⁴⁹... »

Ces réflexions d'Abdourahman Waberi montrent justement l'une des difficultés qui ressort dans l'acte d'écrire en langue seconde. C'est toujours dans cette même réflexion que Dany Laferrière s'indigne : « *J'ai perdu trop de temps à commenter le fait que j'écris en français. Finalement tout cela me paraît aujourd'hui assez théorique, et même un brin ridicule*⁸⁵⁰. » Il s'agit donc d'une question qui paraît inconfortable pour la plupart des écrivains francophones, puisque d'une certaine manière, elle porte en ses gènes la notion d'étranger, évoque la mémoire coloniale, oblige à un retour sur les blessures laissées derrière soi. Par conséquent, l'on ne peut faire abstraction du rapport que les autrices de cette recherche entretiennent avec la langue française.

⁸⁴⁸ Jean-Luc Raharimanana, « *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien* », Entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Zellige, 2009, p. 87

⁸⁴⁹ Abdourahman Waberi, « *Écrivains en position d'entraver* », Paris, Gallimard, 2007, p. 67

⁸⁵⁰ Dany Laferrière, « *Je voyage en français* », Paris, Gallimard, 2007, p. 87

Toutefois, les autrices camerounaises en terre d'appartenance semblent ne pas mener une réflexion sur la langue française. En effet, il ne s'agit pas d'une problématique qui apparaît dans leur prise de position littéraire ou sociale. Ceci peut s'expliquer par le fait qu'elles écrivent dans un contexte de confrontation indirecte avec « l'hexagone ». Il leur serait par conséquent difficile de ressentir une certaine pression par rapport à la langue française. D'ailleurs, comme on l'a démontré, il y a d'autres réalités du terroir impérieuses vers lesquelles sont tournées leurs écritures. En revanche, le flux de questionnements identitaires qu'engendre l'exil ne fait pas fi des questions linguistiques, puisque : « *La langue est le fondement de la culture et le meilleur mode d'expression de la pensée*⁸⁵¹ ». Il faut savoir que le déracinement est un lieu de multiples révélations. La conscience culturelle commence à être dérangée par certaines choses, notamment la langue de l'autre. Le fait de s'exprimer dans la langue française et de ne pas, pour certains, être en mesure de s'exprimer dans leur propre langue maternelle renforce le sentiment d'avoir été dépouillé de soi-même. Ainsi, l'exil étant, comme on l'a déjà mentionné, le lieu de l'absence de soi, l'écrivaine a besoin de se repositionner par rapport à la relation qu'elle entretient avec la langue française. L'ambition pour les écrivaines consiste à prendre conscience des raisons pour lesquelles elles écrivent dans la langue du colonisateur ?

Contrairement à Emmanuelle Dongala qui affirme que : « *J'écris en français d'abord pour des raisons historiques. Si j'étais née dans une ex-colonie britannique, j'aurais écrit en anglais*⁸⁵² » ou encore à l'écrivain québécois Jacques Godbout : « *Or si j'écris en français, ce n'est ni par hasard ni par choix [...] Des Français l'ont amenée avec eux en Nouvelle France il y a quatre cents ans*⁸⁵³ », Calixthe Beyala déclare : « *Je suis née en Afrique, le français était là, ma langue était là, j'ai vécu cette cohabitation tout à fait naturellement. Puis, j'ai choisi le français parce qu'il est élastique et que je peux l'habiter avec d'autres sons*⁸⁵⁴. » La romancière montre qu'il y avait une possibilité d'écrire dans une autre langue, puisqu'elle était tout de même dans une situation de diglossie. De ce fait, Beyala se pose une fois de plus en femme libre. Ses propos montrent que c'est par liberté qu'elle écrit dans la langue française, car pour les raisons qu'elle évoque, elle a choisi. Et cela fait toute la différence puisqu'elle ne subit pas l'histoire, mais s'élève au-dessus.

⁸⁵¹ Ngalasso Mwatha Musanji. Écrire en langue seconde. Le discours des écrivains africains francophones. In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, n° 59, p. 116

⁸⁵² Emmanuelle Dongala, *La langue française vue par l'Afrique et l'océan Indien*, Entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Zellige, 2009, p. 43

⁸⁵³ Jacques Godbout, « La question préalable », Paris, Gallimard, 2007, p. 107

⁸⁵⁴ Diani, Marco « Littérature féminine et Francophonie », *Hermès, La Revue*, vol. 40, no. 3, 2004, p. 328

En ce qui concerne la trajectoire de Miano, de prime abord, comme la majorité des écrivains africains, la question du choix ne se pose pas. Puisque comme le rappelle Ngugi Wa Thiong'o : « *La langue de l'enfant africain scolarisé était étrangère. La langue des livres qu'il lisait était étrangère. La langue dans laquelle il réfléchissait était étrangère. La moindre de ses pensées se coulait dans le moule d'une langue étrangère*⁸⁵⁵ [...] ». C'est donc dans ce contexte que Miano a évolué. Il faut même souligner que hors des murs de l'école, le français était la langue qu'elle retrouvait chez elle. C'est d'ailleurs ce que Léonora Miano révèle dans *Habiter la frontière* que : « [...] mes parents [...] parlaient des langues locales, et nous élevaient pourtant en français⁸⁵⁶ ». Ces propos montrent que la distance créée entre Miano et sa langue maternelle s'est faite à partir d'une éducation dans la langue de l'autre. D'ailleurs dans *Afropea Utopie post-occidentale et post-raciste*, elle le rappelle encore, mais cette fois-ci en mettant l'accent sur son incapacité à transmettre sa langue maternelle à sa fille : « *N'ayant reçu de mes parents que le français, il me fut impossible de lui transmettre la langue douala*⁸⁵⁷ [...] ». C'est donc dans la langue française qu'enfant, Miano découvre le monde de la lecture : « *Je ne me posais aucune question quant au fait de ne lire qu'en français la plupart du temps, des livres écrits par des auteurs exclusivement européens et blancs*⁸⁵⁸. » Un départ qui justifiera par la suite son écriture en langue française. Par ailleurs, si Miano n'a pas eu la possibilité de choisir sa langue d'écriture, la manière d'écrire, l'intérieur du français deviendront dès lors les lieux d'expression de sa liberté. Elle choisit donc d'écrire dans un français autre. Un français qu'elle personnalise : « *J'écris ce que je suis. Ma langue d'auteur n'est un français classique qu'en apparence*⁸⁵⁹ ». Un français qu'elle récrée et imprime de ses différentes altérités :

« J'écris dans l'écho des cultures qui m'habitent : africaine, européenne, africaine américaine, caribéenne. Tout cela vient naturellement se loger dans le texte. Mon esthétique est donc frontalière. Elle utilise la langue française, mais ses références, les images qu'elle déploie sur la page, appartiennent à d'autres sphères [...] Écrire en français ce n'est pas écrire français. Ça peut être écrire africain, écrire créole, écrire slave ou oriental⁸⁶⁰. »

Au travers de son expérience, Miano transcende en effet la question du « *Pourquoi écrire en français ?* » pour marquer qu'elle écrit dans une langue qu'elle n'a certes pas choisie, mais qu'elle réinvente. C'est ce qui justifie également les propos suivants de Miano : « *Dans ces*

⁸⁵⁵ Ngugi Wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit*, La fabrique édition, 1986, p. 40

⁸⁵⁶ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, L'Arche, 2012, p. 13

⁸⁵⁷ Léonora Miano, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020, p. 25

⁸⁵⁸ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, L'Arche, 2012, p. 12.

⁸⁵⁹ *Ibid.*, p. 28

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 29

territoires lointains, il (le français) a parfois un rythme, une couleur et une saveur particuliers. Puisqu'on ne pouvait plus faire autrement que le parler, il fallait pouvoir se l'approprier, y transvaser son esprit et sa culture, afin de pouvoir s'y reconnaître⁸⁶¹. » Par cette initiative elle montre que l'absence de choix n'est pas une fatalité. Puisque, si l'on n'a pas eu la liberté de choisir, l'on peut réinventer à partir de ce qui a été imposé. Et en cela se trouve une liberté qui « nous » est propre. « Faire entendre sa voix dans la langue de l'autre⁸⁶² » comme l'exprime Chiara Molinari, afin de sentir qu'elle « nous » appartient aussi. Dans ce même élan d'appropriation linguistique, Khal Torabully confesse que : « Ma langue française est une langue que j'ensemence de voyelles, de consonnes, de sens qui me sont propres, qui sont propres à mon histoire, qui sont propres à mon vécu⁸⁶³. » Par conséquent, il s'agit de ne pas se laisser posséder par la langue de l'autre, mais plutôt de la posséder. Car « [...] une langue étrangère normalement cesse de l'être dès lors qu'on la possède⁸⁶⁴ ». C'est toujours dans cette même lancée qu'il serait intéressant de citer l'écrivain nigérian Ngugi Wa Thiong'o qui écrit dans son ouvrage intitulé *Décoloniser l'esprit* que : « Le seul défi qui nous importait était de parvenir à charger les langues européennes du poids de notre expérience personnelle d'Africains, en y annexant par exemple des proverbes africains et d'autres spécificités des traditions et du discours africains⁸⁶⁵. » Et lorsque l'on s'inscrit dans une dynamique de réinvention, les frustrations identitaires s'envolent pour laisser place à l'éblouissement. Puisqu'il s'agit avant tout de trouver son langage à soi : celui de son corps et non de se perdre dans celui de l'autre. Car comme l'affirme Khal Torabully : « Vous savez une langue c'est votre corps [...] il y a un souffle, il y a un vécu, il y'a une respiration. Et tant qu'il y a des êtres humains qui écrivent dans cette langue avec des éléments culturels [...] la langue est amenée à ne pas se fossiliser. C'est ce qui l'empêche de se figer⁸⁶⁶. » Autrement dit, autant il existe d'écrivains, autant donc il existe de nouvelles empreintes linguistiques qui chacune font renaître la langue sous ses aspects les plus insolites. C'est ce qui pousse encore Khal Torabully à dire : « [...] tant qu'il y aura des écrivains, il y aura des langages⁸⁶⁷. » Et pour parler justement de

⁸⁶¹ Léonora Miano, « Le français pousse à l'ombre des baobabs », Libération, 2006, https://www.liberation.fr/france/2006/03/16/leonora-miano-le-francais-pousse-a-l-ombre-des-baobabs-_32953/

⁸⁶² Chiara Molinari, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 7

⁸⁶³ Khal Torabully, *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien*, Entretiens réalisés par Patrice Marin et Christophe Drevet, Zellige, 2009, p. 109

⁸⁶⁴ Boualem Sansal, « Où est passée ma frontière ? », Paris, Gallimard, 2010, p. 168

⁸⁶⁵ Ngugi Wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit*, La fabrique édition, 1986, p. 24

⁸⁶⁶ Khal Torabully, *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien*, Entretiens réalisés par Patrice Marin et Christophe Drevet, Zellige, 2009, p. 109

⁸⁶⁷ *Op. cit.*

ce travail de réinvention qui s'avère plutôt fascinant pour l'écrivain nigérien Gabriel Okara, ce dernier explique :

« Pour réussir à tirer parti des images du discours africain et de leur vivacité, j'ai dû commencer par me défaire de l'habitude de penser en anglais. Cela a été difficile au début, mais j'ai travaillé. J'ai étudié chaque expression que j'utilisais en ijaw, examiné le contexte dans lequel je l'utilisais pour tenter d'en découvrir l'équivalent le plus proche en anglais. Ce fut un exercice fascinant⁸⁶⁸. »

C'est la raison pour laquelle Calixthe Beyala comme Léonora Miano n'entretiennent pas un rapport conflictuel avec la langue française. Au contraire, elles apprécient sa richesse qui leur permet de féconder leurs imaginaires littéraires. C'est d'ailleurs ce que dit Léonora Miano : « *La langue est assez riche et malléable pour permettre l'expression de plusieurs sensibilités*⁸⁶⁹. » Pour l'écrivain francophone, la langue d'adoption est bien plus qu'une simple langue d'écriture. Comme l'affirme Lise Gauvin, elle « [...] est un lieu de réflexion privilégié, un espace de fiction voire de friction⁸⁷⁰ ».

⁸⁶⁸ Gabriel Okara, cité par THIONG'O Ngugi wa, « I. La littérature africaine et sa langue », dans : *Décoloniser l'esprit*. Sous la direction de THIONG'O Ngugi wa. Paris, La Fabrique Éditions, « Hors collection », 2011, p. 25, URL : <https://www.cairn.info/--9782358720199-page-19.htm>

⁸⁶⁹ Léonora Miano, *Habiter la frontière*, L'Arche, 2012, p. 29

⁸⁷⁰ Lise Gauvin, *Le roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Karthala, 2019, p. 5

Conclusion

La distance donne naissance à une parole neuve, car les interdits laissés derrière soi, l'absence du regard des siens libèrent la parole en exil. L'impossible devient possible et l'interdit devient lieu de renaissance. Si, pour les autrices camerounaises du terroir, le corps féminin est un lieu de projection de leurs espérances, chez l'écrivaine camerounaise en exil, le corps féminin est un lieu de concrétisation de ses espérances et de ses révoltes longtemps enfouies. Tout ce que ces autrices n'ont pas pu faire et dire là-bas dans le pays d'origine, elles le disent dans le pays de l'autre. C'est la raison pour laquelle la poétique de la révolte chez l'écrivaine camerounaise en exil va convoquer sans tabou et audacieusement la sexualité ; l'indicible, ce qu'il est impossible de dire et de représenter sur le continent noir. Par conséquent, l'exil crée une nouvelle approche dans la manière de représenter le corps féminin subsaharien.

Par ailleurs, l'exil enrichit l'univers thématique que porte la littérature féminine camerounaise. C'est en effet dans une société marquée par les silences historiques que le corps féminin africain évolue. Ainsi, ce corps transposé dans l'œuvre littéraire devient en exil un lieu de quête d'une identité culturelle. Car les mémoires africaines, étouffées par le silence, deviennent des mémoires fantômes qui hantent la plume de l'écrivain. L'écriture est d'une certaine manière teintée de mélancolie, de nostalgie d'un *Désir d'Afrique*⁸⁷¹. Le besoin de découvrir l'Afrique, de l'explorer afin d'être capable de la dénouer des liens du silence devient pressant. En exil, il n'y a pas de répit identitaire. Le passé historique s'acharne, il poursuit le sujet en exil. L'absence de soi et de ses repères identitaires deviennent des tourments qui rapprochent l'exilé de lui-même. L'écriture devient donc un lieu de soulagement. Un espace où l'écrivaine mène une réflexion sur son identité historique et culturelle, elle les découvre, les déteste, mais finit par se réconcilier avec elles. Dès lors, naît une soif ardente qui est celle de transmettre la mémoire pour pouvoir guérir. L'exil est aussi un lieu propice à la réécriture de l'histoire et des violences subies par l'Afrique. Car l'écrivaine a besoin de légitimer et de conserver son histoire. Toujours dans cette optique de quête historique, l'exil permet également à l'écrivaine camerounaise de réécrire le discours sur la présence de la femme subsaharienne dans le récit de l'histoire. Les autrices montrent que la femme a occupé d'autres fonctions que celle de mère et d'épouse. Elle a aussi été leader, militante politique. Par ailleurs, c'est en exil que la couleur de peau devient un sujet d'écriture chez les écrivaines camerounaises. Elles se servent de leur plume pour dénoncer la dépigmentation. Toutefois, cette écriture quête

⁸⁷¹ Boniface Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, 384 p.

historique et culturelle va basculer dans un autre territoire, celui de la réinvention. Car au-delà de la frontière, une prise de conscience s'opère : faire revivre l'Afrique, c'est plus que jamais la réinventer. La langue de l'autre devient cet espace qui permet à l'écrivaine africaine de donner un souffle nouveau à son identité, d'où le métissage linguistique qui est un symbole de victoire, de possession de soi. D'ailleurs comme l'affirme Marta Segarra : « *Le terrain le plus apte à cultiver cette identité "plurielle", indéfinie, est celui de la littérature, ou plus largement, de la langue*⁸⁷². » En revanche, cette langue de l'autre a cessé de l'être. Elle est maintenant une langue africaine... Elle est aimée, admirée, enrichie... Par des autrices et auteurs subsahariens, antillais, américains... qui n'éprouvent pour elle qu'une grande fierté. Comme peut le dire Luisa Ballesteros Rosas : « *C'est une langue très mélodieuse, très douce pour la poésie*⁸⁷³. »

⁸⁷² Marta Segarra, *Leur pesant de poudre. Romancières francophones du Maghreb*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 161

⁸⁷³ Luisa Ballesteros Rosas, *La langue française vue des Amériques et de la caraïbe*, Entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Zellige, 2009, p. 23

CONCLUSION GÉNÉRALE

« *Que conclure ? Avons-nous assez de mémoire pour être fidèle*⁸⁷⁴ ? »

Nous sommes partis d'une interrogation, à savoir : quel est l'impact de l'exil sur l'émergence du discours féminin dans la littérature camerounaise d'expression française ? Cette problématique nous a conduite à l'exploration de la littérature féminine camerounaise de 1970 jusque dans les années 2000. Il s'agit d'une littérature qui a débuté au Cameroun en 1958, et s'est déplacée pour la première fois vers un horizon nouveau (la France) avec la publication du premier roman afro-subsaarien de la diaspora *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1989) par la franco-camerounaise Calixthe Beyala. C'est donc entre une littérature qui se développe dans le pays d'origine et en exil que cette recherche a été circonscrite. Dans une démarche comparative, il a été nécessaire dans un premier temps de s'interroger sur la représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance et chez celle en terre d'accueil. De cette première confrontation, il en est ressorti que la représentation du personnage féminin chez ces deux figures d'écrivaines est basée sur deux formes esthétiques.

La première esthétique est celle de la dénonciation portée par les écrivaines camerounaises en territoire de naissance. Sous leur plume, l'écriture se rapproche du social féminin camerounais dans l'intention de dévoiler son intérieur. Que ce soit chez Were Were Liking, Delphine Zanga Tsogo, Évelyne Mpoudi Ngollé, Djhamidi Bond, le personnage féminin pleure et gémit au sein de leurs différentes représentations. Entre violences, sous-scolarisation, maternités précoces, incestes, mariages forcés... c'est dans une condition de non-existence que sont représentées les figures féminines. De 1970 jusqu'en 2016 avec Djhamidi Bond, l'on note que les thématiques n'ont pas beaucoup évolué. Ceci se justifie par le fait que les cris des douleurs féminines sont toujours aussi retentissants dans une société où prévaut la domination masculine. C'est la raison pour laquelle les productions littéraires féminines de 2017 jusqu'à 2020 s'inscrivent également dans cette tradition littéraire, celle de dévoiler par l'écriture la condition de la femme africaine et par extension de la femme camerounaise. Citons à cet effet *Bouillie de maïs* (2017) d'Ange Bana, avec son roman éponyme intitulé *Tilmiido* (2018) de Fadimatou Bello, *Le sang de nos prières* (2018) de Béatrice Mendo, *Les impatientes* (2020) de Djaili Amal...

⁸⁷⁴BATIA Yolande, « L'écriture du non-voilement chez les romancières francophones de l'Afrique au sud du Sahara », Thèse de doctorat, soutenue en 2018, à The University of Western Ontario, sous la supervision de Late Lawson-Hellu, p. 239

En revanche, en étudiant cette même thématique de la représentation du personnage féminin chez l'écrivaine camerounaise en exil, une nouvelle esthétique se manifeste. Elle est celle qui tourne autour d'une écriture de la réinvention de soi. Que ce soit dans *Seul le diable le savait* et *Maman a un amant* de Calixthe Beyala, *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano, ou encore *Je vous souhaite la pluie* d'Élizabeth Tchoungui, ces romans s'ouvrent non pas avec des héroïnes dont le discours s'inscrit dans une représentation des misères féminines, mais avec des héroïnes déterminées à conquérir leur liberté. Le corps féminin n'est plus en situation de subir les injustices sociales. Dorénavant, il mène l'action, il s'impose, décide... Il faut dire que le lexique pour parler de la femme est modifié. C'est en des termes de conquérante, puissante, battante, téméraire, libre... que Calixthe Beyala, Léonora Miano, Élizabéth Tchoungui représentent la femme noire. Le personnage féminin conquiert non seulement le territoire, mais possède également l'indépendance financière. C'est le cas de Maryam dans *Maman a un amant* de Calixthe Beyala ou encore du personnage Madame dans *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano... Ainsi, l'envie de vivre selon son bon plaisir, s'appartenir à soi-même devient la quête des personnages féminins qui peuplent l'univers romanesque de ces femmes camerounaises qui écrivent à l'écart du territoire national. Maryam et Bertha chez Calixthe Beyala, Madame, Amandla, Tiki chez Léonora Miano, Ngazan chez Élizabéth Tchoungui, toutes ces héroïnes sont liées par une soif farouche : la réappropriation de leur existence. Il faut dire de prime abord que prendre de la distance avec son territoire, sa culture, produit inéluctablement une nouvelle réflexion sur soi. C'est la raison pour laquelle l'écrivaine camerounaise en exil, par son écriture, inscrit dans la littérature féminine camerounaise une manière nouvelle de représenter le corps féminin.

Dans la deuxième partie de cette recherche, il était question d'étudier l'esthétique de la révolte dans le corpus. L'objectif était de savoir avec quel langage, sous quelles formes de subversion ces écrivaines camerounaises construisent cette poétique de la révolte ? Premièrement, il en est ressorti chez l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance que la transgression féminine s'exprime avec délicatesse. Les thématiques, les mots choisis ne doivent surtout pas mettre à mal la morale sociale et culturelle. Autrement dit, bien que toute revendication féminine soit dérangeante dans un système de domination masculine, l'écrivaine ose tout de même marquer une résistance. L'éveil de la conscience féminine, le refus du mariage précoce, la résilience... tels qu'étudiés, sont autant de transgressions qui, à un moment donné de l'histoire, font évoluer le personnage féminin. L'on peut également évoquer le caractère plus intime de ces écritures féminines subsahariennes, d'où la notion d'autobiographie qui a été

abordée comme une forme d'écriture de combat. Cependant, la parole féminine reste conditionnée par le territoire et la culture. De manière consciente ou inconsciente, l'écriture de ces écrivaines camerounaises du terroir est marquée par la retenue. Il est impossible de franchir certaines limites, le contexte plus particulièrement patriarcal oblige à adopter une certaine posture dans l'acte d'écrire.

En revanche, chez l'écrivaine camerounaise en exil, la poétique de la révolte est basée sur la mise en écriture du corps féminin et de la sexualité féminine. Premièrement, les autrices camerounaises en exil font de l'infidélité féminine une thématique d'écriture dont le but est de libérer le corps féminin prisonnier des chaînes du mariage. Cela a été constaté chez Calixthe Beyala et chez Léonora Miano. Toujours chez ces deux écrivaines, l'amour entre femmes devient également un moyen par lequel le personnage féminin arrache son corps au contrôle masculin. Par ailleurs, au travers de la mise en écriture du plaisir solitaire chez Calixte Beyala et Élisabeth Tchoungui, la femme se possède elle-même en s'inscrivant dans un territoire qui échappe à l'homme, par l'union libre la sexualité est affranchie des contraintes maritales et amoureuses. Chez Calixthe Beyala la polyandrie est utilisée pour montrer toute l'absurdité de la polygamie. Enfin, la représentation de l'acte sexuel et surtout de la jouissance sexuelle permettent à la femme de légitimer au travers de son écriture son droit au plaisir chez Calixthe Beyala, Léonora Miano et Élisabeth Tchoungui. Une écriture qui jusqu'à lors ne peut être possible sur le territoire camerounais. Car, comme cela a été démontré dans cette recherche, à cause des pesanteurs sociales, il est jusqu'à nos jours impossible de penser une véritable écriture du corps et de la sexualité féminine sur le continent noir. Il faut partir pour oser dire certaines choses.

Le rapprochement de ces résultats obtenus nous a conduite à nous demander pourquoi l'exil favorise la libération du corps féminin. Mais plus encore, un autre questionnement est né à la suite de cette étude. Il était celui de savoir si la littérature féminine camerounaise, dans cette confrontation avec l'altérité, se limite uniquement à l'univers féminin et à ses préoccupations. En ce qui concerne la notion du corps féminin camerounais qui semble plus se libérer en exil, plusieurs réponses ont été apportées dans la troisième partie de cette thèse. Premièrement la question du patriarcat au Cameroun a été évoquée. Puisqu'on s'est située dans une dynamique de confrontation de cette écriture féminine camerounaise avec l'altérité, il ne s'agissait pas de dire que la France n'est pas un pays patriarcal. Il s'agissait plutôt de reconnaître que contrairement au Cameroun où le patriarcat est assumé sur le plan juridique, la liberté de la femme est plus évoluée en France dans tous les domaines. Ce nouveau contexte, avec ses

réalités, agit sur la construction identitaire des écrivaines et impacte la manière dont elles construisent leurs personnages féminins. Ensuite, l'on a évoqué la question du déracinement en lui-même. La distance donne naissance à une parole neuve. Car les interdits laissés derrière soi, l'absence du regard des siens libèrent la parole en exil. Il existe une protection que la distance offre à la femme camerounaise qui lui permet de repousser les limites de son écriture. Cette nouvelle liberté donne plus de force au désir d'émancipation de la femme camerounaise. C'est la raison pour laquelle les personnages féminins chez l'écrivaine camerounaise en exil se posent comme sujet dès l'ouverture du roman. Par ailleurs, il a également été évoqué dans cette thèse que le féminisme occidental est de manière générale mal vu en Afrique. Un tel regard étouffe certaines revendications de femmes qui craignent de subir un jugement social. La romancière doit constamment faire attention à la manière dont elle rend compte des réalités féminines, et sa plume ne doit pas fouler certains territoires qui pourraient heurter la morale sociale. Seul l'exil permet à la littérature camerounaise de libérer la voix des autrices sur le silence et le désir sexuels des femmes au Cameroun et, par extension, en Afrique subsaharienne. En outre, cette thèse a également montré que cette libération du corps féminin qui est plus marqué en exil se justifie aussi par le fait que la France est un carrefour de rencontres, de savoirs, des cultures, de grands intellectuels... cet univers fécond façonne la personnalité et le langage des écrivaines venues d'ailleurs.

En somme, il est également ressorti de cette thèse que l'exil donne naissance à d'autres thématiques que celles liées aux femmes. C'est au travers de la quête d'une identité culturelle et historique, d'une présence de la réécriture de l'histoire, d'un questionnement sur la couleur de la peau, du métissage linguistique et du rapport à la langue française que les écrivaines camerounaises en exil vont, au travers de leurs personnages féminins, à la recherche d'elle-même, non plus en tant que femme, mais en tant qu'Africaine. Dans cette recherche, on observe de manière générale un manque d'intérêt chez l'écrivaine camerounaise en territoire de naissance sur les thématiques liées aux identités postcoloniales. Il se dégage l'impression qu'elles sont très peu conscientes des problèmes qui minent une société qui a été colonisée. Comme déjà souligné, le tourment majeur de ces écrits-femmes tourne autour de la condition féminine. Comment donc expliquer le fait que des générations viennent et passent, mais le discours littéraire porté par la femme camerounaise sur le territoire est marqué par une certaine forme de stagnation ? Premièrement, la réponse qui a été apportée à cette question, est justement la condition de la femme subsaharienne qui n'a pas jusqu'à nos jours connu une véritable amélioration. Secondairement, la colonisation française reste toujours bien ancrée dans les

mentalités sur le continent noir. Un réel questionnement sur ses origines, son identité culturelle est absent. Puisque la haine de soi créée par la colonisation persiste encore de manière consciente ou inconsciente dans les mentalités. Comme étayé, la dépigmentation est l'une des manifestations de ce rejet de soi. Sur le territoire d'origine, il y a une certaine idéalisation de la figure de l'autre. La perception de l'autre est encore enfermée dans les idées reçues. Autrement dit, sur le continent noir, la civilisation européenne est encore perçue comme la meilleure. Celle qu'il faut se vanter de connaître. Parler et agir comme un Français reste un luxe. L'identité propre ne semble pas avoir autant de valeur que celle de l'autre. Et cet effacement de soi au détriment de l'identité de l'autre est caractéristique d'une société aux identités malades. Une société dont l'identité est étouffée, voire méconnue. Comment constater dans un tel contexte postcolonial les failles de son identité ? Il est donc également impossible de penser une véritable écriture réparatrice des identités colonisées, du moment qu'on est encore soi-même colonisé. L'écriture n'a pas encore atteint une dimension de réflexion ou de réinvention de l'identité culturelle dans la société postcoloniale camerounaise. C'est la raison pour laquelle la question du métissage linguistique, par exemple, n'a pas pu être étudiée dans cette recherche chez l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance. La langue française, très académique, est non seulement la preuve de l'effacement de soi, mais aussi du miroitement de l'identité de l'autre.

En revanche, qu'est-ce qui justifie l'émergence de ces nouvelles thématiques qui naissent de cette confrontation de la littérature féminine camerounaise avec l'altérité ? Il ressort de cette recherche que le déracinement favorise l'éveil sur la mémoire culturelle et historique. Il entraîne chez l'Africain un affranchissement progressif des impacts de la colonisation. C'est en exil que l'individu prend conscience de toute la valeur de sa culture. Car, à la frontière, les identités sont convoquées de manière équitable. Le voile sur les identités est ôté. Les masques tombent et l'Africain se rend compte que son identité n'est pas moindre que celle de l'autre. Il se rend surtout compte qu'il n'y a pas de plus grande souffrance que d'être le reflet de l'identité de l'autre. Le sentiment d'être étranger aux autres et à soi-même est fortement amplifié en exil. Il faut dire que l'exil éveille chez l'Africain la conscience de son vide identitaire.

Contrairement à l'écrivaine camerounaise en territoire d'appartenance qui ne souffre pas vraiment d'une absence de repères culturels, puisqu'elle écrit tout de même dans un territoire auquel elle peut culturellement et socialement s'identifier, dans le pays de l'autre, plus que jamais, cette absence de soi, de ses repères identitaires en terre étrangère deviennent des tourments qui rapprochent l'exilé de lui-même. Autrement dit, sur le territoire d'accueil, là où

l'identité de l'autre domine le « *Qui suis-je ?* » se fraie progressivement un chemin dans l'esprit de l'exilé. Et lorsque l'on est issu de contrées comme l'Afrique subsaharienne où l'héritage colonial est assez présent, cette question va déboucher sur des interrogations plus profondes en rapport avec la mémoire brouillée de l'histoire africaine. Dès lors, la distance d'avec son pays d'origine crée donc chez l'exilé une ardente soif de se connaître. D'où la notion de quête identitaire qui apparaît dans la littérature féminine camerounaise avec l'écrivaine en exil.

Au-delà de la frontière, l'Africain veut être l'auteur de sa propre histoire. Car en exil, le sentiment d'injustice, le sentiment d'être humilié et d'être culturellement dominé surgissent avec violence. Par-dessus le besoin de se connaître et de réapproprier son histoire, en exil, l'Africain ne veut plus être le reflet de l'identité de l'autre à cause justement de sa conscience qui s'éveille sur sa condition de non-existence. Dorénavant, il se veut lui-même original et non plus une copie. C'est la raison pour laquelle, au-delà de la frontière, le besoin de se réinventer devient une urgence. Le métissage linguistique exclusivement présent dans les textes de l'écrivaine camerounaise en exil devient cet espace qui permet aux autrices de réinventer leur identité et surtout de sortir de la domination culturelle. Plus qu'une simple connexion de langues, il s'agit de mélanger sa langue avec celle de l'autre non seulement pour se réconcilier avec sa conscience culturelle, mais aussi pour fixer ses origines dans le nouvel espace.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

- BEYALA Calixthe, *Seul le diable le savait*, Paris, Pré aux Clercs, 1990.
---- *Maman a un amant*, Paris, Albin Michel, 1993
- BOND Djhamidi, *8clos*, Ifrikiya, 2016.
- MIANO Léonora, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016.
- MPOUDI NGOLLÈ Evelyne, *Sous la cendre le feu*, Éditions L'Harmattan, 1990.
- TCHOUNGUI Élisabeth, *Je vous souhaite la pluie*, Paris, Plon, 2005.
- WERE WERE Linking, *La mémoire amputée*, Nouvelles Éditions Ivoirienne (NEI), 2004.
- ZANGA TSOGO Delphine, *Vies de femmes*, Yaoundé, Éditions Clé, 1983.

OUVRAGES DE FICTION

- ANGE DE BANA, *Bouillie de Maïs*, Independently Published, 2017.
- ANTOINE de Saint-Exupéry, *Le petit prince*, Reynal & Hitchcock, 1943.
- BELLO Fadimatou, *Tilmiido*, Editions Ifrikiya, 2018.
- BETI Mongo, *Branle-bas en noir et blanc*, Paris, Julliard, 2000.
----- *L'Histoire du fou*, Paris, Julliard, 1994.
----- *Trop de soleil tue l'amour*, Paris, Julliard, 1999.
- BEY Maïssa, *Cette-fille là*, Edition de l'Aube, 2001.
- BEYALA Calixthe, *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003.
----- *L'homme qui m'offrirait le ciel*, Paris, Albin Michel, 2007.
----- *Les honneurs perdus*, Paris, Albin Michel, 1996.
- BOND Djhamidi, *Amour préjugé*, Éditions L'harmattan, 2014, 152 p.
- BOUM Hemley, *Le clan des femmes*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- ----- *Les jours viennent et passent*, Paris, Gallimard, 2019.

- BOURAOUI Nina, *Garçon manqué*, Paris, Stock, 2000.
- BUGUL Ken, *La baobab fou*, Paris, Présence africaine, 2010.
- ----- *Riwan ou le chemin de sable*, Présence africaine, 1999.
- CÉSAIRE Aimée, *Cahier d'un retour au pays natal*, Présence africaine, 1956.
- CHAMOISEAU Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Paris Gallimard, 1997.
- CONDÉ Maryse, *La vie sans Fard*, JC, Lattès, 2012.
- CONRAD Joseph, *Au cœurs des ténèbres*, Paris, Gallimard, 1925.
- D. Ananou, *Le Fils du fétiche*, Nouvelles Éditions latines, 1971.
- DINESCU Mircea, *A votre disposition*, Paris, Editions Univers, 1982.
- DJAÏLI AHMADOU Amal, *Les impatientes*, Paris, Emmanuelle Collas, 2020.
- DJAVANN Chahdortt, *Comment peut- on être français ?* Flammarion, Paris, 2006.
- DJEBAR Assia, *Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie*, Paris, Albin Michel, 1999.
- ----- *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1995.
- EKOTTO Frieda, *Portrait d'une jeune fille de Bona Mbella*, Paris, Édition l'Harmattan, 2010.
- ----- *Chuchote pas trop*, Paris Édition L'Harmattan, 2005.
- FORNA Aminata, *Le paradoxe du bonheur*, Delcourt Littérature, 2019.
- GEORGES Isidore Barthes, *Drames de la vie réelle*, Sorel, J.A Chenevert, 1986.
- HANE Khadi, *Des fourmis dans la bouche*, Paris Denoël, 2011.
- HUGO Victor, préface des *Contemplations*, éd. Massin du Club Français du Livre, tome IX, 1856.
- KOUROUMA Ahmadou, *Monnès, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.
- LAFERRIÈRE Dany, *Cette grenade dans la main du jeune nègre est-elle une arme ou un fruit ?* VLB éditeur, 1993.
- LEJEUNE Claire, *La geste*, Paris, José Corti, 1966. Réédition : Bruxelles, Labor, 1994.

- LOPES Henry, *Sur l'autre rive*, Paris, Seuil, 1992.
- MABANCKOU Alain, *Black Bazar*, Paris, Seuil, 2009.
- MARAN René, *Batouala*, Albin Michel, Paris, 1921.
- MENDO Béatrice, *Le sang de nos prières*, Editions Le Lys Bleu, 2018.
- NEDJMA, *L'Amande*, Paris, Plon, 2004.
- NGOLLÈ, Evelyne, *Petit Jo, enfant des rues*, Hachette Livre international Edicef, 2009.
- NKOOUH MOUKOURI Thérèse, *Rencontres essentielles*, Édition l'Harmatan, Collections, Encre noires, 1995.
- NOKAN Charles, *Violent était le vent*, Paris, Présence africaine, 1966.
- OKOUMBA-NKOGHE, *La mouche et la glu*, Paris, Présence Africaine, 1984.
- OYONO Ferdinand, *Le vieux nègre et la médaille*, Paris, Editions Julliard, 1956.
- PINEAU Gisèle, *L'exil selon Julia*, Paris, Stock, 1996.
- Rawiri A, *Fureurs et cris*, Paris, L'harmattan, 1989.
- RUSHDIE Salma, *Les verstes sataniques*, Viking Press, 1988.
- SALOMÉ Jacque, *T'es toi quand tu parles*, Albin Michel, 2013, p 20.
- SCÈVE Maurice, *Délie objet de plus haulte vertu*, éd. Gérard Defaux, Genève, Droz, 2004.
- SÉDAR SENGHOR Léopold, *Femme noire*, in *Chants d'ombre*, Seuil, 1945
- SOW FASELL, Aminata *La grève des bàttu*, Édition N.E.A, Paris, 1979.
- STENDHAL, *Le rouge et le noir*, Paris, Levasseur, 1830.
- TAHAR Ben Jelloun, *La Nuit sacrée*, Paris, Le Seuil, 1987.
- TAÏA Abdellah, *Le rouge du tarbouche*, Paris, Séguier, 2004.
- TSIRA Ndong Ndoutoume, *Le Mvett II*, Présence Africaine, 1975, p 88.
- WERE WERE Linking, *L'amour-cent-vies*, Publisud, 1988.
- WOOLF Virginia, *Trois guinées*, trad. Viviane Forrester, Paris, éd. Des Femmes, 1977.

- ZANGA TSOGO Delphine, *Ekobo ou l'oiseau en cage*, Paris, Edition EDICEF, 1984.
- ----- *Coque-de-Noisette*, Yaoundé Edition Clé, 2014.
- ZAZI, *La maîtresse du ministre*, Primedia E-launch LLC 2018.
- ZOUARI Fawzia, *La Retournée*, Paris, Ramsay, 2002.

ARTICLES ET OUVRAGES THÉORIQUES

I- Littérature et féminisme

- ADELINA Laurence, « La représentation de la femme lorquienne : le désir de liberté », *Le portail en langues étrangères*, 2021.
- ADELKKAH Fariba, *La révolution sous le voile. Femmes islamiques d'Iran*, Paris, Éditions Karthala, 1991.
- ADIL Ben Mohammed, *L'émancipation féminine chez les romancières sénégalaises*, Institut des études africaines, 2013.
- ALEMDJORO Kamgni, « Le corps du sexe. Sexualité et textualité dans trois romans de Rachid Boudjera », *Revue culturelle africaine*, N°1, 2000.
- ASAAH Augustine H, « Calixthe Beyala ou le discours blasphématoire au propre », *Cahiers d'études africaines*, 181, 2006.
- ASAAH Augustine H, « Entre femme noire de Senghor et Femme nue, femme noire de Beyala : Réseau intertextuel de subversion et d'échos. » *French Forum*, Volume 32, no 3, Fall (2007)
- ASSIBA D'ALMEIDA Irène, « *Femme ? Féministe ? Misovire ? Les romancières africaines face au féminisme* », Paris, L'Harmattan, vol.1, 2015.
- AYADI Hanna, « L'écriture, un acte transgressif ? Écritures intimes et écritures du corps dans les romans de Leïla Marouane », Université de Toulon, 2015, URL : <https://self.hypotheses.org/publications-en-ligne/ecriture-feminine-aux-xxe-et-xxie-siecles-entre-stereotype-et-concept/corps-feminins-corps-politiques-2>

- BÂ Mariama, « La fonction politique des littératures africaines écrites », *In Écriture française dans le monde* Sherbrooke, Qué, vol 3 (1), n°5, 1981.
- BÂ Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles éditions africaine, 1979.
- BADINTER Élisabeth, XY. *De l'identité masculine*, Paris, Odile Jacob, 1992.
- BEHRENDT Alice, *Traditions et droits. L'excision en Afrique de l'Ouest*, Éditeurs, Joseph Decosas, Anne Birch, 2006.
- BONONO Chantal, « Écriture féminine camerounaise, désinhibition et eschatologie : une lecture de Soif Azur d'Angeline Solange Bonono », in *Syllabus Review, Human and social sciences*, vol.3, 2012.
- BOURDIEU Pierre, « La domination masculine », In : *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 84, septembre 1990.
----- *La domination masculine*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1998.
- BRIÈRE Eloïse A, « Le retour des mères dévorantes, in *Écritures Féminines : 1-La parole aux femmes* », In *Notre Librairie*, N°117, 1994.
- BUSCATTO Marie, *Sociologie du genre*, Armand Colin, 2019.
- CAZENAVE Odile, « La Mémoire amputée, ou comment raconter le silence de l'Afrique » in « *The Original Explosion That Created Worlds...* », vol 8. Published, 2020.
----- *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, L'Harmattan, 2005.
----- *Afrique sur Scène*, Paris, L'Harmattan, 2003.
-----« *Roman africain au féminin et immigration dynamisme du devenir* », Paris, L'Harmattan, 2000.
- CHANDA T « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », *Notre librairie*, 2003.

- CHARPENTIER Isabelle « Virginité des filles et rapports sociaux de sexe dans quelques récits d'écrivaines marocaines contemporaines », *Genre, sexualité & société* 2010, DOI : <https://doi.org/10.4000/gss.1413>
- CIXOUS Hélène, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986.
----- *Le rire de la méduse*, L'Arc, 1975.
- COLLIN Françoise, *Le différend des sexes*, Paris, Pleins Feux, 1999.
- COSTE Marion, « Pornographie et féminisme dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala », Université de Nice, LIRCE, 2017, URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665782>,
- CREMONESE Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Érudition, 1997.
- DE RASSE Marie, « Vêtement féminin et pudeur. L'exemple parisien, XIVe-XVe siècles », *Hypothèses*, vol. 13, no. 1, 2010.
- DELAS Daniel, « *Décrire la relation : de l'implicite au cru* » In Notre Librairie, Sexualité et écriture, 2003.
- DELPHY Christine, *L'ennemi principal*, Paris, Éditions Syllepse, tome II, 2000.
----- « Antisexisme ou antiracisme ? Un faux dilemme », Delphy Christine (dir.), *Classer, dominer. Qui sont les "autres" ?* Paris, La Fabrique Éditions, « Hors collection », 2008.
- DETREZ Christine, *Femmes du Maghreb, une écriture à soi*, Paris, La Dispute, 2012.
----- « La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation », *Idées économiques et sociales*, vol. 186, no. 4, 2016.
- DIABATE Naminata, « *From Women Loving Women in Africa to Jean Genet and Race : A Conversation with Frieda Ekotto* », *Journal of the African Literature Association*, vol. 4, t. 1, 2010.

- DIAW Alioune, « De la célébration, à la profanation : le corps féminin dans la littérature africaine francophone », *Afrique et développement*, Volume XLIII, No. 1, 2018.
- DIDIER Béatrice, *L'Écriture femme*, Paris, PUF, 1981.
- DOLISANE-EBOSSE, Cécile. « La mystique du corps féminin dans l'œuvre de Calixthe Beyala : la culture de l'enjeu, un défi du masculin ou un « jeu-utopie » littéraire ? », *Labrys, Études féministes*, 2004, <https://core.ac.uk/download/pdf/148058936.pdf>
- DURAS Marguerite, *Les yeux verts*, Paris, Cahier du cinéma, 1987.
- DUSSAULT Myriam, « Corps féminin, postcolonialisme et transgression dans Tu t'appelleras Tanga de Calixthe Beyala », *Postures*, Dossier « Voix de femmes de la francophonie », n°5, 2003.
- EL OURDIRHI Sanae, « Abdellah Taïa : Corps (dé)voilé, corps fantasmé, corps écrit », *Revue des littératures Franco-canadiennes et québécoises*, Vol. 11, n° 3, 2016.
- ELWERT, Wilhelm T, « L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique », *Revue de littérature comparée*, 1960.
- EPSZTAJN Didier, « Leïla Slimani : *Sexe et mensonges. La vie sexuelle au Maroc* », *Nouvelles Questions Féministes*, (Vol. 37), 2018. DOI : 10.3917/nqf.372.0119
- ETOKÈ Nathalie, « Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : Taxinomie, enjeux et défis », *CODESRIA*, n°3-4, 2006.
----- *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, L'Harmattan, Paris, 2010.
- FAKHFAKH Amel, « Corps de femmes en exil dans les œuvres de Fawzia », *Universidade do Porto Faculdade de Letras N° 2*, 2009.
- FALCONNET Georges et LE FAUCHEUR Nadine, *La fabrication des mâles*, Paris, Seuil, 1975.

- FIANCO Fabiana, « La chair linguistique des femmes. Quand le texte se fait corps et sexe », *Il Tolomeo*, Vol. 21 Décembre 2019.
- FÉNELON François, *De l'éducation des filles*, éd. Des Œuvres complètes, Genève, Tome V, Chap. Ier
- FORTIER Corinne, « Vulnérabilité, mobilité et ségrégation des femmes dans l'espace public masculin : point de vue comparé (France-Mauritanie-Égypte) », *Égypte/Monde arabe*, 9 | 2012.
- FRAISSE GENEVIÈVE, « Nous ne sommes plus dans le patriarcat, même si... ». Entretien avec Geneviève Fraisse », *Réfractons*, n° 24, 2010.
- GALLIMORE Béatrice Rangira, « De l'aliénation à la réappropriation chez les romancières de l'Afrique noire francophone » In *Notre Librairie*, n°117, 1997.
 ----- « Écriture féministe ? écriture féminine ? les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique », *Études françaises*, 37(2), 2001.
 ----- *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*, L' Harmattan, 1997.
- GNOUMOU THIOMBIANO, Bilampoa. « Genre et prise de décision au sein du ménage au Burkina Faso. » *Cahiers québécois de démographie*, volume 43, numéro 2, automne 2014, p 264.
- GARRAU, Marie, « Une approche psychologique du patriarcat ? », *Multitudes*, vol. 79, no. 2, 2020.
- GOLA Sabine, « La forme autobiographique dans la littérature féminine depuis les Années 70 », *Jour*, 2001.
- GROSZ Elizabeth, « Le corps et les connaissances », *Sociologie et sociétés*, vol. 24, n° 1, 1992.

- GUIGMA Gisèle, « La problématique des grossesses non-désirées et situation des filles mères en Afrique et dans le monde », Burkina Fasco, Réseau Femmes Parlementaires, 2013.
- GUILIOH Merlain Vokeng Ngnintedem, « L'Esthétique de la transgression chez Calixthe Beyala : entre écriture- sexe et écriture du corps », Les cahiers du GRELCEF, N° 11, 2019.
- GUILLAUMIN Colette, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, Paris, Côté-femmes, 1992, 239 p. Réédition : Éditions IXe, 2016.
- HARPIN T, « La violence et la culpabilité en partage : le destin national du thème de l'inceste dans la fiction sud-africaine », *Études littéraires africaines*, (38), 2014.
<https://doi.org/10.7202/1028671ar>
- HAROCHE, Claudine. « La fabrique de la virilité dans la famille patriarcale », *Le Journal des psychologues*, vol. 308, no. 5, 2013.
- HÉRITIER Françoise, *La différence des sexes*, Paris, Bayard Jeunesse, 2019.
- HERZBERGER- FOFANA Pierrette, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, L'Harmattan, 2000.
- IJERE Muriel, « SEMBENE et l'institution polygamique », in *ETHIOPIQUES*, n° 1-2 1988.
- KOM Ambroise, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », *Cinq ans de littérature 1991-1995*, Notre Librairie n°125, 1996.
- KOM Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au Sud du Sahara*, San Francisco/Londres, Bethesda, 1997.
- LECLERC Annie *Parole de femme*, Grasset, Paris, 1974, 20, réédition. coll. Babel, Actes Sud, Arles, 2001.

- LEQUIN Lucie et VERTHY Maïr (dir.), *Multi-culture, multi-écriture au féminin en France et au Canada*, Paris, L'Harmattan, 1996.
- MAGLI Ida, « Pouvoir de la parole et silence de la femme », Les cahiers du GRRIF, n° 12, 1976.
- MAIRA, Daniel. « Les molleses endurcies dans *Délie* de Maurice Scève », *Réforme, Humanisme, Renaissance*, vol. 81, no. 2, 2015.
- MANSIANTIMA NZIMBU Clémentine, *Calixthe Beyala et l'éclatement familial*, L'Harmattan, 2018.
- MARCO Diani, « Littérature féminine et Francophonie », *Hermès, La Revue*, vol. 40, no. 3, 2004.
- MBASSI ATEBA Raymond, « La plume androgyne d'Angeline Solange Bonono, Du féminin à la masculinisation de l'écriture », Free International University of Moldova (Institut de Recherches interculturelles), N°V132036, 2009
- MANSUETO Claudia, « La problématique de l'exil dans la littérature maghrébine féminine : *Garçon manqué* de Nina Bouraoui, *Ce pays dont je meurs* de Fawzia Zouari et *Zeïda de nulle part* de Leïla Houari », Les Cahiers du GRELCEF, 2013.
- MEHTA Brinda J, *Corps infirme, corps infâme, la femme dans le roman Balzacien*, Summer publication, 1992.
- MEDIHA Özates, « Étude du personnage dans le roman du XIX siècle les idées de Simone de Beauvoir », *Cukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Volume 12, 2003.
- MIDIOHOUAN Guy Ossito. « L'Apport des femmes à la littérature négro-africaine d'expression française. » *Revue d'Études Africaines* 3, 2000.
- MILLEPIED Anne-Charlotte, « Le pouvoir des mots et des corps. L'autodéfense féministe, lieu de production de scripts sexuels alternatifs », *Itinéraires*, 2018, URL : <http://journals.openedition.org/itineraires/3818> ;

- MOMENÉ MBOM Valdess, « Incarner le corps masculin au cœur d'une esthétique de la révolte dans le roman africain postcolonial au féminin », *Intel'Actuel*, n°20, 2021.
- MOUELLÉ KOMBI Narcisse, « Calixthe Beyala et son petit prince de Belleville », *Amina*, n°268, 1992.
- MUSHITA Lucy, « Femme ou femme africaine ? » Paris, Seuil, 2017.
- MZITE Martha « La représentation des femmes dans la littérature francophone », *Francisola : Revue indonésienne de la langue et la littérature françaises*, 2019.
- ÔPHELIA Claudel, « Encre de chair : de l'écriture du corps au corps de la femme écrivain dans les romans de Toni Morrison, *L'œil le plus bleu* et *Sula* », *Babel*, 28 | 2013.
- N'DA Pierre, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », *Éthiopique, Revue- Negro africaine de littérature et de philosophie*, n°86, 2011.
- NAAMANA GUESSOUS Soumaya, *Au-delà de toute pudeur*, Eddif, 1987.
----- *Grossesses de la honte – Enquête raisonnée sur les filles-mères et les enfants abandonnés au Maroc*, Casablanca, Le Fennec, 2005.
- MBAZOO Chantal Magalie, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, thèse sous la direction de Bernard Mouralis, 1999, réédité à Paris, L'Harmattan, 2009.
- NDENGUE Rose, « Mobilisations féminines au Cameroun français dans les années 1940-1950 : l'ordre du genre et l'ordre colonial fissurés », *Le Mouvement Social*, 2016/2 (n° 255).
- NELSON Brian, « Désir et consommation dans *Au bonheur des dames* », *Les Cahiers naturalistes*, no 70, 1996.
- NGOU Honorine, *Mariage et violence dans la société traditionnelle fang au Gabon*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- NGUEBOU TOUKAM Josette, « Les droits de femmes dans les pays de tradition juridique française », Presse universitaire de France, vol 53, 2003.
- NORIA Alami, *Voilées, dévoilées : être femme dans le monde arabe*, Paris, L'Harmattan, 1988.
- OMBOLO Jean-Pierre, *Sexe et société en Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1980.
- ONDO Marine, « L'éducation de la femme et le mariage dans la littérature d'Afrique noire », La revue des ressources, 2019, <https://www.larevuedesressources.org/L-education-de-la-femme-et-le-mariage-dans-la-litterature-d-Afrique-noire.html>
- ONDOA NDO Sylvie Marie Berthe, « La psychanalyse au cœur de l'intimité de la femme : science, savoir et pouvoir dans *Sous la cendre le feu* d'Évelyne Mpoudi Ngolle et *Les Mots pour le dire* de Marie Cardinal », Yaoundé, Les PUY, 2016.
- ONDOBO NGONDO Annick Ghislaine, « L'esthétique de la liberté sexuelle dans *Silikani* d'Eugène Ebodé », Les cahiers du GRECEF, N°10, 2019.
- OUAD Atoui-Labidi, « Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Revue des sciences sociales*, vol 58, 2017, DOI : <https://doi.org/10.4000/revss.285>
- PAGNON Estelle, « Une œuvre inutile » ? La scolarisation des filles par les missionnaires catholiques dans le Sud-Est du Nigéria (1885-1930) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 1997, mis en ligne le 01 janvier 2005, <http://journals.openedition.org/clio/375> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.375>
- PAQUE, Jeannine. « *Le genre éclaté ou un nouveau récit au féminin* », Godin, Jean Cléo. *Nouvelles écritures francophones : Vers un nouveau baroque ?* Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.
- PERAS Delphine, « Quand la littérature redéfinit le libertinage », L'express, mars 2017 https://www.lexpress.fr/culture/livre/quand-la-litterature-redefinit-le-libertinage_1883941.html

- RACHWALSKA von Rejchwald, Jolanta. « Femme, pouvoir, espace dans *Au bonheur des dames* et *Une page d'amour* d'Émile Zola. » *Tangence*, numéro 94, automne 2010, p 92, <https://doi.org/10.7202/1003491ar>
- RICHMOND Alain, « La confrontation des désirs masculins et féminins à l'épreuve du patriarcat et de l'intégrisme religieux dans *Bled* de Tierno Monénembo. », *Médiations littéraires*, Vol, n°4, 2022.
- RODAH SECHELE-NTHAPELELANG, « *Femmes écrivaines et auto-bio-fiction : tentative de définition de l'identité. Ken Bugul, Fatou Diôme et Bessie Head* », Paris, L'Harmattan, 2009.
- SEGARRA Marta, *Leur pesant de poudre. Romancières francophone du Maghreb*, Paris l'Harmattan, 1991.
- SIMONE de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard, 1949.
- SLAMA Béatrice. « De la littérature féminine » à « l'écrire-femme » : différence et institution ». In : *Littérature*, n°44, 1981. L'institution littéraire II. <https://doi.org/10.3406/litt.1981.1361>
- SOUAD ATOUI-Labidi, « Amour et désir dans l'écriture de Malika Mokeddem », *Revue des sciences sociales* 58, 2017.
- TANG Alice Delphine, « L'esthétique du chant- roman », Un article de la revue de l'Université de Moncton Volume 37, Numéro 1, 2006.
- TCHAK Sami, *La sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- TCHOFFOGUEU Emmanuel, « Le mythe du Minotaure et son appropriation dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala », *Interfrancophonie*, n° 5, 2012.
- TÊKO-AGBO Ambroise. « *Werewere Liking et Calixthe Beyala : le discours féministe et la fiction* ». In : *Cahiers d'études africaines*, vol. 37, n°145, 1997, www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1997_num_37_145_1987

- THIAM Awa, *La parole aux Négresses*, Paris, Denoël, 1978.
- TJOUEN Alex-François, « *La condition de la femme en droit camerounais de la famille* ». In : *Revue internationale de droit comparé*. Vol. 64 N°1, 2012, DOI : <https://doi.org/10.3406/ridc.2012.20179>
- TSOUALA Blaise, « Restituer « la mémoire amputée » : femme, histoire, féminisme et écriture en Afrique subsaharienne francophone aujourd’hui », Paris, Éditions Orizons, 2019.
- VALAT Colette, « Maïssa Bey : l’écriture de la révolte ». In : *Horizons Maghrébins - Le droit à la mémoire*, N°60, 2009.
- VIAL Charles. “Chapitre V. Servitude de la femme”. *Le personnage de la femme dans le roman et la nouvelle en Égypte de 1914 à 1960*. By Vial. Damas : Presses de l’Ifpo, 1979.
- WATTHEE-DELMOTTE Myriam, « Matière de l’écriture, matière féminine. Étude de la représentation du féminin chez Henry Bauchau », *Présence francophone*, n°44, 1994
- WAYACK Madeleine, et SAWADOGO Nathalie, Dépasser le patriarcat pour mieux définir les féminismes africains, *Travail, genre et sociétés*, n° 38, 2017.
- WOOLF Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, Gonthier, 1929.
- XAVIER- FAUVELLE François, *Leçon de l’histoire de l’Afrique*, Collège de France, 2020.
- YAKAM Tantchou, Josiane Carine, « Santé reproductive des adolescents en Afrique : pour une approche globale », *Natures Sciences Sociétés*, 2009/1 (Vol. 17), p, 20, URL : <https://www.cairn.info/revue-natures-sciences-societes-2009-1-page-18.htm>
- ZAWIDI Amal, « L’écriture féminine Chez Maïssa Bey », *Algerian Scientific Journal Platform*, Volume 1, Numéro 4, 2015.

II- Littérature et postcolonialisme

- AGÉNOR Monique, *La langue française vue par l'Afrique et de l'océan Indien*, entretiens réalisés par Patrice Martin & Christophe Drevet, Zellige, 2009.
- AMIN Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.
- BADAY Moncef, « Ahmadou Kourouma, écrivain africain ». Dans. *L'Afrique littéraire et artistique*, n° 10.1985-2005 : vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique, textes rassemblés et présentés par Marc Arino, et Marie-Lyne Piccione, Eidolon, Lapril n°80, Presses universitaires de Bordeaux, décembre 2007.
- BALLESTEROS Luisa Rosas, *La langue française vue des Amériques et de la caraïbe*, Entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Zellige, 2009.
- BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal, FRANÇOISE de Vergès, *La colonisation française*, Milan, 2007.
- BECK Baptiste, MARCOUX Richard, RICHARD Laurent et WOLFF Alexandre (2018), *Estimation des populations francophones dans le monde en 2018. Sources et démarches méthodologiques*, Québec, l'ODSEF, 2018.
- BENOIST Jean, « Les mondes créoles comme paradigme de la mondialisation ? », dans Selim Abou (dir), *Universalisation et différenciation des univers culturels*, Beyrouth, AUF/Université Saint Joseph, 1999.
- BERTRAND Jean-Pierre, GAUVIN Lise, *Littératures mineures en langue majeure*, Québec/Wallonie-Bruxelles Presses de l'Université de Montréal, 2003.
- BESSORA, *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien*, Entretiens réalisés par Patrice Martin & Christophe Drevet, Zellige, p 23.
- BEYALA Calixthe, « Le français et les Français », Cercle Richelieu Senghor de Paris, Tribune internationale de la francophonie, 4 février 2020, <https://www.cercle-richelieu-senghor.org/2020/02/04/mme-calixthe-beyala-le-francais-et-les-francais/>

- BILÉ Serge, MÉRANVILLE Matthieu, *Les Noirs dans l'histoire. Clichés et préjugés de l'époque coloniale à nos jours*, L'Archipel, 2017.
- BLANCHARD Pascal, « L'identité, l'historien et le passé colonial », Paris Gallimard, 2007.
- BOBIN Florence, « Histoire africaine et acculturation. Les transpositions de modèles associatifs ruraux en ville (Burkina Faso) », *Hypothèses*, 2000.
- BONI Tanella, *La diversité du monde. Réflexions sur l'écriture de notre temps*, L'Harmattan, 2010.
- BORGOMANO Madeleine, *La littérature romanesque d'Afrique et l'esclavage*, Karthala, 2000.
- BOUALEM Sansal, « Où est passée ma frontière ? », Paris, Gallimard, 2010.
- BRANCHE Raphaëlla, « La violence coloniale. Enjeux d'une description et choix d'écriture », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, vol 19, 2010.
- BUATA B. Malela, *Les écrivains afro-antillais à Paris (1920-1960) : stratégies et postures identitaires*, Paris, Karthala, 2008, P 129.
- C. S Tidiany, « Le Noir africain et les culture indo-européennes », article in *Présence africaine*, N° 14-15. Contribution au Premier Congrès des écrivains et artistes noirs, Paris, 1957.
- CAMARA KINÉ Fatou, *L'union matrimonial des peuples noirs*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- CÉSAIRE Aimé, « Nègrerie. Jeunesse noire et assimilation », *L'Étudiant noir 1*, 1935.
 ----- *Culture et colonisation*, Liberté, 1963.
 ----- *Discours sur le colonialisme*, éditions Réclame, Paris, 1950, éditions Présence africaine, 1955.

- CHAHDORTT Djavann, « De l'apprentissage du français à l'écriture », Paris, Gallimard, 2010.
- CHAMOISEAU Patrick, *L'esclave vieil homme et le molosse*, Gallimard, 1997.
----- « Langue, discours et identité culturelle », *Éla. Études de linguistique appliquée*, vol. 123-124, no. 3-4, 2001.
- CHEIKH Anta Diop, *Nations Nègres et cultures : de l'Antiquité nègre égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique noire d'aujourd'hui*, Présence africaine, 1979.
- CHEVRIER Jacque, *Anthologie africaine. Le roman et la nouvelle*, Hatier International, Collection Monde Noir, 2002.
- DEVI Amanda, « Flou identitaire », Paris, Gallimard, 2007.
- DONGALA Emmanuelle, *La langue française vue par l'Afrique et l'océan Indien*, Entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Zellige, 2009.
- DUMONT René, *L'Afrique noire est mal partie*, Paris, (Le Seuil, Paris, coll. « Esprit », 1962.
- FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*. Paris, Éditions du Seuil, 1952.
- FOGOUE Anatole, « Histoire, conscience historique et devenir de l'Afrique : revisiter l'historiographie diopienne », Fondation maison des sciences de l'homme, n°60, 2014.
- FORMAN Mindra, « L'image de l'homme noir dans *La rue Cases-Nègres de Joseph Zobel* », Författare: Handledare, 2010.
- GARY Victor, « Littérature-monde ou liberté d'être », Paris, Gallimard, 2007.
- GAUVIN Lise, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et son public*, Karthala Éditions, 2007.
----- *Le roman comme atelier. La scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Karthala, 2019.

- « Autour du concept de littérature mineure. Variations sur un thème majeur »,
 In, Bertrand Jean-Pierre, et Lise Gauvin. *Littératures mineures en langue majeure : Québec / Wallonie-Bruxelles*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2003.
- GLISSANT Edouard, *La poétique de la relation*, Paris Gallimard.
 ----- *Mémoires des esclavages*, Paris, Gallimard, 2007.
 - GODBOUT Jacques, « La question préalable », Paris, Gallimard, 2007.
 - GRIMALDI Michel, « L'exportation du code civil », *Pouvoirs*, n° 107, 2003.
 - GUEYE Marta, « Les mémoires oubliées de l'esclavage », in, Marie-Christine Rochmann, (dir.), *Esclavage et abolitions*, Paris, Karthala, 2000.
 - GUILIOH Merlain Vokeng Ngnintedem & NKOUDA SOPGUI Romuald Valentin,
 « La migrance littéraire : entre description du pays d'origine et textualisation de l'intégration du migrant à l'espace d'accueil », *Global journal of Human-Social Science : H Interdisciplinary*, Volume 20, 2020.
 - HAMPATÉ BÂ Amadou, *Aspect de la civilisation africaine, personne, culture, religion*, Présence Africaine, 1972.
 - HIRCHI Mohammed, *La réécriture de l'histoire dans la littérature francophone*, Peter Lang, 2017.
 - HUSTON Nancy, « Traduttore non è traditore », Paris, Gallimard, 2007.
 - MAQUET Jacques, « AFRIQUE NOIRE (Culture et société) - Civilisations traditionnelles », *Encyclopædia Universalis*, 2022.
 - KANE Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Nouvelles Éditions africaines, 1982.
 - KANTAGBA Adamou, « La sorcellerie comme forme de résistance dans la littérature africaine », Overblog, le blog d'Adamou Kantagba : Littérature et société, 2019,
<http://kantadamoul.over-blog.com/2019/08/la-sorcellerie-comme-forme-de-resistance-dans-la-litterature-africaine.html>

- KELMAN Gaston, *Je suis noir et je n'aime pas le manioc*, Milo, 2003.
- KEMEDJIO C, « Ndachi Tagne, Roman et réalités camerounaises. C. L. Dehon, Le roman camerounais d'expression française », *Études littéraires*, 24 (2), 1991, <https://doi.org/10.7202/500977ar>
- KESTELOOT Lilyan. « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique », *Afrique contemporaine*, vol. 241, no. 1, 2012.
----- *Histoire de la littérature négro-africaine*, Karthala Editions, 2001.
- KHATIBI Abdelkhébir, *Le Roman maghrébin*, essai, Paris, Maspéro, 1968, rééd. Rabat, SMER, 1979
- KOMLAN GBANOU Selom, « Femmes et créations littéraires en Afrique : défis et enjeux d'un combat », In « *Femmes et créations littéraire En Afrique et aux Antilles* », *Revue, d'études africaines, Palabres*, Vol. III, N°1 & 2, 2000.
- KOUROUMA Ahmadou, *Monnès, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1990.
- LADO Ludovic, « L'imagination africaine de l'Occident. Entre ressentiment et séduction », *Études*, vol. 403, no. 7-8, 2005.
- LAFERRIÈRE Dany, « Je voyage en français », Paris, Gallimard, 2007.
- LE BRIS MICHEL, « Lisez Rimbaud », Paris Gallimard, 2010.
----- « Pour une littérature-monde en français », Paris, Gallimard, 2007.
- LE CLÉZIO Jean Marie Gustave, « Le français est plus qu'une langue », Edition Hurtibise, 2010.
- LOSCHAK D, in J. Chevallier et alii, *Centre, Périphérie, Territoire*, P.U.F., Paris, 1978, p.192. (Cité par P.& G. Pinchennel, *La face de la terre*, Armand Colin, Paris, 1988)
- MABANCKOU Alain, « Le sang, le sol, la souche », Paris Gallimard, 2010.

- *Écrivain et oiseau migrateur*, Paris, André Versaille Éditeur, coll. « Chemin faisant », 2011.
- *Le monde est mon langage*, Paris, Grasset, 2016.
- MAZEL Jean, *Présence du monde Noir*, Fenixx, 1975.
- MBEMBE Achille et SARR Felwine, *Écrire l'Afrique- Monde*, Philippe Rey, 2017.
- « L'Afrique qui vient », Paris, Seuil, 2017.
- « La république désœuvrée. La France à l'ère post-coloniale », *Le Débat*, 137, novembre-décembre, 2005.
- « Pièce d'identité et désirs d'apartheid », Paris Gallimard, 2010.
- *De la postcolonie : essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Karthala, 2000.
- *Écrire l'Afrique à partir d'une faille*, Politique africaine, 1993.
- MEMMI Albert, *Portrait du colonisé. Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard (coll. Folio/Actuel), 1985.
- MIANO Léonora, *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020.
- MIANO Léonora, *Écrits pour la parole*, Paris, L'Arche, 2012.
- L'Arche éditeur, 2012.
- MINTSA Justine, *La langue française vue par l'Afrique et de l'océan Indien*, Entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Zellige.4
- MIRJANA Morokvasic, *L'immigration en France état de la question*, Année sociologique, Presse universitaire de France, 1975, p 10.
- MOLINARI Chiara, *Parcours d'écritures francophones. Poser sa voix dans la langue de l'autre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

- MOMENÉ MBOM Valdess, « La revendication de soi au-delà de la frontière. Une lecture de *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano »,
- MONGO-MBOUSSA Boniface, *Désir d'Afrique*, Continent noirs, Gallimard.
----- « Homosexualité et écriture en Afrique francophone », *Africultures*, vol. 96, no. 6, 2013.
- MOUNIER Jacques, *Exil et littérature*, Grenoble, Éd. Ellug, 1996.
- MOURALIS Bernard, *L'Afrique et la folie*, Présence africaine, 1993.
----- *Littérature et développement*, Paris, Silex, P 477.
- MUDIMBE Valentin Yves, *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.
----- *Inventeurs et savants noirs*, Nouvelle édition, Paris, l'Harmattan, 2004.
- MUSANJI NGALASSO, Mwatha, *L'exil dans la littérature africaine écrite en français*
In : *Écritures de l'exil* Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2009, DOI :
<https://doi.org/10.4000/books.pub.39997>
- NDIAYE Christiane ; SEMUJANGA Josias, « *L'Afrique subsaharienne* », Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.
- NGALASSO Mwatha Musanji, « Écrire en langue seconde. Le discours des écrivains africains francophones » In : *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, n°59, p 109.
----- « *Le sentiment de la langue chez les écrivains francophones* », Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- NGUGI WA Thiongo'o, *Décoloniser l'esprit*, La fabrique édition, 1986.
- NIMROD, « Pour une littérature décolonisée », Paris, Gallimard, 2010.
- NORA Pierre, « Comment écrire l'histoire de la France ? » In, NORA Pierre, *Les lieux de mémoires*, Paris Gallimard, 1997.

- NYIKOS Julia, « L'identité littéraire comme catalyseur de l'identité nationale et européenne », *Marges*, 06 | 2007.
- OKARA Gabriel, Cité par THIONG'O Ngugi wa, « I. La littérature africaine et sa langue », dans : *Décoloniser l'esprit*. Sous la direction de THIONG'O Ngugi wa. Paris, La Fabrique Éditions, « Hors collection », 2011.
- PAULIN Martine, « Langue maternelle et langue d'écriture », *Hommes & migrations*, n°1288, 2010.
- PAULME Denise, Structures sociales traditionnelles en Afrique Noire. In : *Cahiers d'études africaines*, vol. 1, n°1, 1960.
- RAHARIMANANA Jean-Luc, « *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien* », Entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Zellige, 2009.
----- « Le creuset des possibles », Paris, Gallimard, 2007.
- RAKOTOSON Michèle, « *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien* », Entretiens réalisés par Patrice Martin et Christophe Drevet, Zellige, 2009.
- RIESZ Janos, *De la littérature coloniale à la littérature africaine*. Prétexte- Contexte- Intertexte- Karthala, 2007.
- RODET, Marie. « C'est le regard qui fait l'histoire. Comment utiliser des archives coloniales qui nous renseignent malgré elles sur l'histoire des femmes africaines (archives) », *Terrains & travaux*, vol. 10, no. 1, 2006.
- SAÏD Edward, *L'orientalisme. L'orient vu par l'occident*, [*Orientalism*, 1978], traduction de Catherine Malamoud, préface de Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1980, (rééd. augm., 2003).
- SCHAUB Jean-Frédéric, BURGUIERE André et REVEL Jacques (dir.), *Histoire de la France*, 1, *L'espace français*, 2, *L'État et les pouvoirs*, 3, *L'État et les conflits*. In : *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 47^e année, N. 6, 1992.

- SOMÉ Magloire, « Les cultures africaines à l'épreuve de la colonisation », Afrika Zamani, 2001.
- TORABULLY Khal, *La langue française vue de l'Afrique et de l'océan Indien*, Entretiens réalisés par Patrice Marin et Christophe Drevet, Zellige, 2009.
- TRIAUD Jean Louis, « Histoire coloniale : le retour », *Afrique & histoire*, vol. 6, no. 2, 2006.
- TROUILLOT Lyonel, « Langues, voyages et archipels », Paris, Gallimard, 2010.
- TSHITUNGU KONGOLO Antoine, « Le français en Afrique noire : non pas un cadeau mais un accident de l'histoire », *Agir par la culture*, n°54, 2018.
- VERGÈS Françoise, *La mémoire enchaînée*, Paris, Albin Michel, 2006.
- VOUNDA ETOA Marcelin, *Littérature camerounaise depuis l'époque coloniale : figures, esthétiques et thématiques*, Yaoundé, Coédition NENA/Presses universitaires de Yaoundé, 2016.
- WABERI Abdourahman, « Écrivains en position d'entraver », Paris, Gallimard, 2007.
- YALA KISIKUDI Nadia, « Philosophie, décolonisation et mélancolie », Philippe Rey, 2017.
- YANN Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines*, 183 | 2006.
- ZENATTI Valérie, « Entre deux », Paris Gallimard, 2007.

III- Autres ouvrages théoriques

- ADIAFFI Jean-Marie, « Les maîtres de la parole », Magazine littéraire, n°95, 1983
- BARTHES Roland, « L'écriture de l'événement », In : *Communications*, 12, 1968.
----- *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, 1957.

- BOUCHARD Marie-Pierre et PELLETIER, Vicky. 2009. « Présentation », Postures, Dossier « Écrire (sur la marge) : folie et littérature », n°11, 2009, <<http://revuepostures.com/fr/articles/presentation-11>>
- BRIÈRE Eloïse A, *Le roman camerounais et des discours*, Nouvelles du Sud, 1993.
- CHEBEL, *Du désir*, Paris, Payot et Rivages, 2003.
- CYRULNIK Boris, *Un merveilleux malheur*, Odile Jacob, 2002.
- DESCARTES René, *Discours de la méthode. Pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences*, Leyde, 1637.
- DOUBROVSKY Serge, *Pourquoi la nouvelle critique : critique et objectivité*, Mercure de France, 1970.
- DURANG Xavier, « L'espace domestique dans la ville africaine. L'exemple du quartier musulman de Yaoundé », In : *Annales de Géographie*, t. 110, n°620, 2001.
- GIRARD René, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.
- GOLMAN Lucien, *Le dieu caché, étude sur la racine*, Paris, Gallimard, 1955.
- KUNDERA Milan, *Les testaments des trahis*, Paris, Gallimard, 1993.
- LEVINAS Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, Presse universitaire de France, 1991.
- LINHARTOVÁ Vera, *L'Atelier du roman*, « Pour une ontologie de l'exil », Paris, Arléa, 1994.
- MARX William, « Les quatre haines de la littérature », *Revue italienne d'études françaises*, vol 7, 2017. DOI : <https://doi.org/10.4000/rief.1549>
- OLLIVIER Émile, *Le Devoir*, 1983b
- MBOUA Pierre Célestin, « Le rôle des traumatismes familiaux dans l'émergence des troubles délirants chez deux jeunes adultes camerounaises de culture grassfield », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, vol. 56, no. 1.
- MORIN Edgar, *Leçons d'un siècle vie*, Paris Denoël, 2021.

- OTTAVIANI Didier, *Grand dictionnaire de la philosophie*, Paris, « Mémoire », in Blay Michel (S/D), Larousse/VUEF, 2003.
- PARÉ François, *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir, 1972.
- POLET Grégoire, « L'atlas du monde », Paris, Gallimard, 2007.
- RAYNAL Patrick, « L'avenir du roman ? Noir », Paris, Gallimard, 2007.
- OMBA Richard Laurent, ATANGANA KOUNA Désiré, *La littérature camerounaise d'expression française : Des années de braises aux années d'espérance*, L'Harmattan, 2018.
- RICOEUR Paul, *La mémoire l'histoire et l'oubli*, Paris Seuil, 2003.
- SALA-MOLINS Louis, *Le monde* du 16 Avril 1998.
- SARTRE Jean Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
- SERHANE Abdelhack, *L'amour circoncis*, Casablanca, Eddif, 1995.
- SORMAN Guy, *Les vrais penseurs de notre temps*, Paris, Ed. Fayard, coll. Le livre de poche, 1989.

INTERVIEW

- BANGA Arthur, « Sommet Afrique-France : l'échange sans concession des jeunes avec Emmanuel Macron », France 24, le 8 octobre 2021.
- BEYALA Calixthe, *Femme nue femme noire* », Interview par Laurent Baffie, INA Arditube, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=oiedDBkoNS8>
- BOUM Hemley, « Et si vous me disiez toute la vérité », entretien menée par Denise Epote, 2021, https://www.youtube.com/watch?v=XixMi3xzC_
- DIOME Fatou, « An interview with Fatou Diome », Francophones Metronomes by Alison, Rice, Juillet 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=l6RHx8ifO38>
 ----- « Fatou Diome tacle Zemmour et les faussaires « Il faut le mettre dans l'avion », L'invité, TV5 MONDE, mars 2022.

----- Femmes d’Afrique : les géantes invisibles, conférence dirigée par Sophie Djigo, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZxnFSMgtwtY&t=1366s>

- DJAÏLI AHMADOU Amal, Mariage forcé, polygamie : le combat d’une femme africaine – 28 Minutes- Arte, 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=qYAVm5tEstw>
- GBADAMASSI Falila, « Entretien avec l’auteur de *La mémoire amputée* », Afrik.com, 2006.
- KINÉ Fatou Camara, « Femmes d’Afrique : les géantes invisibles, conférence dirigée par Sophie Djigo, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZxnFSMgtwtY&t=1366s>
- KOAMA Elda, « Sommet Afrique-France : l’échange sans concession des jeunes avec Emmanuel Macron », France 24, le 8 octobre 2021.
- MABANCKOU Alain, « La langue française appartient aux peuples », interview réalisé par François Clemenceau, 2018, <https://www.lejdd.fr/International/alain-mabanckou-la-langue-francaise-appartient-aux-peuples-3773186>
- Entretien, « La France est toujours là en Afrique, en sourdine », 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=-1ObV7i2RBk>.
- MACRON Emmanuel, « Sommet Afrique-France : l’échange sans concession des jeunes avec Emmanuel Macron », France 24, le 8 octobre 2021.
- MIANO Léonora, « Le français pousse à l’ombre des baobabs », Libération, 2006, https://www.liberation.fr/france/2006/03/16/leonora-miano-le-francais-pousse-a-l-ombre-des-baobabs-_32953/
- *Crépuscule du tourment*. Volume 1, interview : librairie Mollat, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=N01v5Tm7pZE&t=356s>
- La rentrée de transfuge – 38^{ème} édition du livre sur la place, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=rcRVpL7tPWo&t=799s>

----- Lancement de la première édition du prix Littéraire Frontières Léonora Miano, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vZl9PQTrbcI>

- SIMO Francis Ampère, « L'irruption non volontaire des grossesses en droit camerounais », Le blog de Francis Ampère Simo, 2009, <http://framsiko.over-blog.com/article-28047486.html>
- TCHACK Sami, entretien avec Xavier Lambrechts à TV5 monde, 28 avril 2019.

THÈSES

- ALASSANE Anne, « La représentation de la figure du père à travers le roman maghrébin et négro-africain francophone », Thèse de doctorat soutenue en 2007, sous la direction de Jean-François Durand.
- BATIA Yolande, « L'écriture du non-voilement chez les romancières francophones de l'Afrique au Sud du Sahara », Thèse de doctorat, soutenue en 2018, à The University of Western Ontario, sous la supervision de Late Lawson-Hellu.
- BEKALAE NGUEMA Innocent, *Sexualité et littérature subsaharienne : de la poétique de la pudeur à l'esthétique du sexe*, thèse, soutenue le 26 novembre 2019, sous la direction de Jean-Christophe Delmeule.
- DIB Abir, *Étude comparée sur l'écriture du corps chez Calixthe Beyala et Ahlam Mostheghanemi*, Thèse de doctorat soutenue en 2015, sous la direction de Jean-Pierre Dubost.
- GILLES-CHIKHAOU Audrey, « D'une voix l'autre : plaisirs féminins dans la littérature française de la renaissance », Thèse de doctorat soutenue en 2014, sous la direction de Mawy Bouchardet Daniel Martin.
- MAMBI MAGNACK Jules Michelet, « Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neuf romans francophones et anglophones de la

période post- indépendance », Thèse de doctorat, soutenue en 2013, sous la direction de Yves Clavaron et d'Emmanuel Matateyou.

- MARTINEZ Kamir, *Entre violence et résistance : la réinsertion de la femme africaine subsaharienne dans l'histoire*, thèse soutenue le 12/01/2018, à Paris Sorbonne, sous la direction de Xavier Garnier.
- RUBERA Albert, *La poétique féminine postcoloniale dans la littérature africaine francophone*, soutenue en 2006, à Paris 13, sous la direction de Xavier Garnier.
- YUSHNA Saddul, « Corps-traître : la schizophrénie féminine chez les romancières francophones Calixthe Beyala », Thèse de doctorat soutenue en 2015, sous la direction d'Alexie Tcheuyap.

ANNEXES

Résumé de la thèse

La littérature féminine camerounaise se caractérise aujourd'hui par son dynamisme tant sur le plan national que sur le plan international. La multiplicité des prix littéraires qu'elle a jusqu'ici obtenue atteste de la pertinence des voix féminines qui la portent. C'est en 1958 avec la publication de *Ngonda* de Marie Claire Matip que naît non seulement une écriture féminine camerounaise, mais plus encore ce récit est considéré comme le premier chef-d'œuvre littéraire publié par une afro-subaharienne. Après l'indépendance du Cameroun en 1960, l'ouverture des frontières générée par la post colonie introduit dans les écrits-femmes camerounais une nouvelle figure d'autrices camerounaises à savoir celle issue de l'exil. Dès lors, le discours littéraire camerounais se développe dans une confrontation avec l'altérité. Considérant cette littérature qui sort de son univers et qui va à la rencontre de l'autre, cette thèse se propose d'étudier l'impact de l'exil sur l'émergence de la littérature féminine camerounaise de 1970 jusque dans les années 2000 en rapprochant les voix de femmes qui se développent sur le territoire national de celles qui se développent en France. Quel bénéfice pourrait-on tirer d'une telle confrontation ? Qu'est-ce que l'exil apporte de nouveau dans les prises de parole effectuées par les femmes camerounaises de 1970-2000 ? L'ambition consistera à analyser ces littératures afin de voir les singularités de chacune d'elle dans un processus d'émergence d'un discours afro-féminin.

Biographie des écrivaines

1- Les écrivaines camerounaises non diasporiques

- Were Were Linking



Née le 1^{er} mai 1950 à Douala (Cameroun), Were Were Linking en plus d'être romancière, dramaturge, poète, elle est aussi une chanteuse. Installée en Côte d'Ivoire, elle est fondatrice en 1985 du village kiYi MBoCk qui est reconnu comme étant un espace purement artistique. En 2001 la fondation panafricaine Kiyi est reconnue comme un centre de formation dont le but est de conserver le patrimoine culturel panafricain en initiant les jeunes africains à la création artistique. Grâce à son dynamisme, Were Were Linking est reconnue non seulement comme une élite de la culture africaine, mais aussi comme une éveilleuse de talent. En ce qui concerne la littérature, Linking est autrice de dix pièces de théâtres, deux contes, un recueil de poème, un documentaire, un film et cinq romans. Dont *La mémoire amputée*.

- Delphine Zanga Tsogo



Née à Lomié (Cameroun) le 21 décembre 1935 et décédée le 17 juillet 2020, Delphine Zanga Tsogo, fait partie des pionnières de la littérature féminine camerounaise. En plus d'avoir été une femme de lettres, elle a exercé comme infirmière, et a été la première femme à avoir intégré le gouvernement camerounais en tant que ministre de la santé publique en 1970. Elle fut également haut fonctionnaire de l'ONU. Mère de huit enfants, Delphine Zanga est auteure de trois romans dont : *L'oiseau en cage*⁸⁷⁵, *Vies de femmes*⁸⁷⁶, *Coque-de-Noisette*⁸⁷⁷. La romancière ne dispose certes pas d'une longue liste de publications littéraires, mais le peu de romans qu'elle a publiés ont suffi à lui donner une place importante dans la littérature féminine camerounaise.

⁸⁷⁵ Delphine Zanga Tsogo, *L'Oiseau en cage*, Paris : EDICEF, 1983 (160p.)

⁸⁷⁶ Delphine Zanga Tsogo, *Vies de femmes*, Yaoundé Edition Clé, 1985, (157p)

⁸⁷⁷ Delphine Zanga Tsogo, *Coque-de-Noisette*, Yaoundé Edition Clé, 2014

- **Evelyne Mpoudi Ngollè**



Romancière et enseignante, Evelyne Mpoudi Ngollè est née en 1953 à Yaoundé (Cameroun). Passionnée par la littérature, après ses études de lycée, elle choisit cette voie et poursuit ses études en littérature à l'université de Yaoundé 1 et de Bordeaux jusqu'au Doctorat. En 1996, elle est nommée directrice (proviseur) du lycée d'Elig-Essono de Yaoundé. En ce qui concerne l'écriture, elle fait partie de la deuxième vague de femmes écrivaines camerounaises. C'est-à-dire ces voix de femmes qui s'élèvent dans les années quatre-vingt-dix pour prendre la parole par le biais de l'écriture. Tout comme Delphine Zanga Tsogo, ses publications ne sont pas pléthoriques, toutefois l'on ne peut pas nier qu'elles ont également suffi malgré cette étroitesse à lui accorder une place de choix dans la littérature féminine camerounaise.

- **Djhamidi Bond**



Née dans les années 80 à Douala (Cameroun), Djhamidi Bond est la plus jeune des écrivaines camerounaises du terroir de cette recherche. Écrivaine en pleine émancipation, elle se situe dans la vague des écrivaines camerounaises de la quatrième génération. Après ses études au lycée d'Elig-Essono à Yaoundé, puis au lycée de Manengouba, en passant par le collège évangélique à Nkongsamba, son amour pour la littérature et la langue française vont déterminer par la suite le choix de ses études universitaires. Ainsi, de retour à la capitale (Yaoundé), Djhamidi Bond s'inscrit à la faculté des lettres de l'université de Yaoundé 1 pour poursuivre ses études en Lettres modernes françaises. En 2014, elle publie son premier roman intitulé, *Amour et préjugés*⁸⁷⁸, dans lequel elle traite la question d'un amour de jeunesse, victime de barrières culturelles et religieuses et qui malheureusement débouche sur une relation, impossible. Deux ans plus tard, son second roman *8clos*⁸⁷⁹ voit le jour.

⁸⁷⁸ Djhamidi Bond, *Amour préjugé*, Éditions L'harmattan, 2014, 152p.

⁸⁷⁹ Djhamidi Bond, *8clos*, Ifrikiya, 2016.

2- Les écrivaines camerounaises de la diaspora

- Calixthe Beyala



Née en 1961, à Douala (Cameroun), Calixthe Beyala reste la figure féminine la plus imposante dans l'histoire de la littérature féminine camerounaise. Issue d'une famille nombreuse, la romancière est élevée par sa grand-mère après la séparation de ses parents. Elle a l'opportunité d'étudier grâce à sa grande sœur qui sacrifie ses études à son profit, en travaillant aux champs avec sa grand-mère et vendant du manioc. À l'âge de dix-sept ans, elle quitte le Cameroun pour la France, c'est là qu'elle se marie et obtient son baccalauréat

G2. Après son baccalauréat, elle poursuit ses études en Lettres modernes à l'université Paris 13 Nord et publie son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlé*⁸⁸⁰ en 1987. En plus d'être femme de lettres, Calixthe Beyala est très sensible à la condition des minorités, ce qui justifie ses différents engagements social et politique. Elle milite auprès de nombreuses associations pour la reconnaissance des minorités, le développement de la francophonie et la lutte contre le sida. En 2019, elle est nommée ambassadrice de la culture camerounaise par le gouvernement camerounais.

- Léonora Miano



Née en 1973, à Douala (Cameroun) Léonora Miano est une brillante de lettres franco-camerounaise. En 1991, elle immigre en France et s'installe d'abord à Valenciennes puis à Nanterre, pour étudier la littérature américaine. C'est sous cette nouvelle terre que débute sa carrière d'écrivaines. Ainsi, après Calixthe Beyala, elle est la seconde figure féminine camerounaise diasporique la plus importante dans l'histoire de la littérature féminine camerounaise. Dès la publication de son premier roman *L'intérieur de la nuit*⁸⁸¹, en 2005, Léonora Miano devient une écrivaine très

sollicitée par les grandes maisons d'éditions, telles que Grasset, Plon, Flammarion... Ainsi deux

⁸⁸⁰ Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlé*, Paris, Stock, 1987, 174 p

⁸⁸¹ Léonora Miano, *L'intérieur de la nuit*, Plon, 2005 ; Pocket, 2006

ans plus tard, la carrière d'écrivaine de Léonora Miano connaît une explosion fulgurante à partir de ses publications qui ne cessent de se succéder. La sexualité féminine, le métissage culturel, le passé colonial, le postcolonialisme, l'identité et la domination... sont des thématiques qui pétillent sous la plume de Léonora Miano et précisent sa double appartenance identitaire. À plus de quinze ans de profession, l'écrivaine camerounaise de la diaspora cumule déjà une vingtaine de publications qui témoignent de la force de sa carrière en tant qu'écrivaine.

- **Élisabeth Tchoungui**



Née aux États-Unis en 1974, Élisabeth Tchoungui est une franco-camerounaise. En plus d'être écrivaine, elle est également journaliste et animatrice de télévision. Elle est née d'un père camerounais et d'une mère française. Elle a grandi entre les États-Unis, le Cameroun, la Belgique, l'Italie. Elle a ensuite fait ses études secondaires et supérieures en France, à l'ESJ de Lille, avant d'entamer une carrière de journaliste et d'animatrice de télévision. En tant qu'écrivaine, elle est auteure de cinq livres parmi lesquels quatre romans et un recueil de nouvelles.