Voix et voies de l'émancipation de la femme dans le roman francophone contemporain d'Afrique noire

Chérine Chéhata

Université du Caire (Égypte),
Département de langue et littérature françaises

cher.chehata@yahoo.com

Résumé : Appartenant à « l'*intelligentsia* féminine africaine » les deux auteures africaines d'expression française Calixthe Beyala dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) et Frieda Ekotto dans *Chuchote pas trop* (2005) choisissent de parler autrement, de penser autrement. Elles mettent sur scène des femmes rebelles qui prennent position par rapport à leur société afin d'établir de nouveaux discours, d'entamer de bons rapports non seulement entre homme et femme mais aussi entre femme et femme. Vengeance masculine ou solidarité féminine, quelle que soit l'appellation dont chaque écrivaine taxe son texte, l'objectif reste le même : donner à la Femme Africaine Noire le droit de s'approprier son corps et sa parole, non pas en tant que femme violée depuis longtemps par l'Homme et par la Société, mais en tant qu'être humain.

Mots-clés : femme africaine, corps féminin, féminitude, émancipation, écriture féminine, tradition.

Introduction

Les années 1970 marquent un tournant dans la littérature francophone d'Afrique Noire. En fait, « à partir des années 1970, le continent noir connaît une éclosion d'écrivains femmes sous la plume desquelles on pourrait lire différents sujets dépeignant non seulement la condition de la femme, mais aussi décrivant les différents bouleversements sociaux d'après les Indépendances » (Ondo, 2009). Parmi les pionnières de cette écriture dite féminine et/ou de la féminitude figurent des noms tels que Aminata Saw Fall, Mariama Bã, Calixthe Beyala et Were Were Liking. Aujourd'hui, ces femmes sont lues et reconnues, entre autres, dans le monde entier non seulement parce qu'elles ont réussi à se tailler une place dans « le château de la Négritude », bâti par Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor à partir des années 1950, mais aussi grâce à leurs écritures engagées, à leurs positions prises pour défendre les droits de la femme africaine. Aujourd'hui, nous parlons d'une véritable littérature féminine

d'Afrique noire. L'ouvrage de Pierrette Herzberger-Fofana intitulé *Littérature féminine francophone d'Afrique Noire* (2001) suivi d'un dictionnaire des romancières en est une parfaite concrétisation. Il suffit aussi de se référer à *L'anthologie de la littérature féminine d'Afrique noire* (1994) élaborée par Adrien Huannou pour voir le potentiel dont jouit la littérature féminine africaine, même si l'entrée de cette dernière sur la scène littéraire est relativement tardive par rapport à celle de l'homme. Elles veulent écrire parce qu'elles ont à (s')écrire ; parce qu'elles ont à dire après de longues périodes de silence et de mutisme assourdissant qui leur était imposé par un contexte socio-culturel rétrograde, celui-là qui voyait dans toute parole féminine une *voix* à étouffer, dans toute transgression culturelle une *voie* à bloquer. Au début, leurs écrits ressemblaient à des sociogrammes où les écrivaines mêlaient une part de leur vie personnelle pour relater les relations familiales et conjugales, les responsabilités et les obligations de la femme africaine en tant que mère et épouse indépendamment de ses besoins de femme, d'être humain. « Une dénégation de l'identité sexuelle [...] au profit d'un idéal d'identité universelle où la différence s'effacerait » (Agacinski, 1998, 59), tel est le rêve de chaque femme en général et de l'Africaine en particulier.

Se rendant compte de sa capacité d'assumer de nouveaux rôles, la femme africaine décide de cesser d'être manipulée par l'homme : « On ne brime que celui qui veut bien se laisser brimer, et les femmes se laissent très peu brimer. » (Laye, 1953, 84.) Elle commence alors à manier sa plume pour transgresser l'écriture ainsi que pour écrire la transgression : « Étant femme et en plus africaine, je vois les choses à travers les yeux d'une femme. [...] Je ne savais pas qu'en faisant cela j'allais être féministe. Mais si je suis féministe, c'est alors une féministe africaine avec un petit "f". » (Emecheta, 1988, 173.) Tellement la conception du féminisme à l'occidentale a suscité des polémiques que la femme africaine adopte la voix / voie de la *féminitude*[1] pour présenter une nouvelle forme d'écriture, à savoir l'écriture de l'émancipation. C'est à cette idée que nous consacrons le présent travail pour voir comment et par quels moyens s'effectue cette libération de la femme africaine. Selon Julia Kristeva, la création littéraire ne se limite pas seulement à l'utilisation du langage, mais nécessite une position subjective du sujet / écrivain « dans une attitude d'attaque, d'appropriation, de destruction et de construction, bref de violence positive » (Kristeva, 1974, 14) par rapport au contexte social, idéologique où il se trouve. Le but de cette étude n'est pas de se recroqueviller sur les spécificités de l'écriture féminine africaine, ni d'analyser de manière détaillée chaque roman, mais d'écouter de nouvelles voix féminines. Ont-elles du nouveau à nous communiquer ? Comment ces voix luttent-elles contre le préétabli et le traditionnel pour créer de nouveaux rapports non seulement entre homme et femme, mais aussi entre femme et femme ? Une approche sociocritique comparative nous permettra de mener à bien notre tâche, et cela en révélant les liens entre les œuvres et la société à laquelle elles appartiennent. Ainsi avons-nous choisi le roman de Calixthe Beyala *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) et *Chuchote pas trop* (2005) de Frieda Ekotto comme notre corpus. Ces deux œuvres traitent des thèmes très similaires comme la dénonciation de la société patriarcale et les obstacles entravant l´essor de la femme. Elles appartiennent à cette période de grande ferveur du féminisme. Dans ces deux

1. C'est une nouvelle appellation relative à la femme noire, forgée à l'exemple du mot négritude ; une nouvelle théorie prenant en compte les circonstances sociales et politiques de la femme noire du tiers monde et qui sont tout à fait différentes des données qui entourent la femme occidentale.

romans, les femmes / personnages prennent position, agissent ; elles ont un savoir-faire dans des sociétés en métamorphose. Il s'agit donc de les suivre sur leur voie pour voir leur « démarche d'appropriation de la langue dans sa dimension multiple et totale qui va de pair avec une liberté de l'expression sans limites et la mise en avant de sujets tabous » (Gafaiti et Igenthron, 2005, 27).

1 De la transgression à l'émancipation

Qui dit émancipation dit transgression. « La transgression se définit comme un acte qui contrevient à la loi, un acte qui est donc contraire à ce qui est prescrit et qui enfreint les règles. » (*Ibid.*, 9.) Dépossédées de leur humanité sous un joug socioculturel oppressant, ces écrivaines africaines cherchent leur émancipation en rejetant l'esprit hégémonique patriarcal et en transgressant le cadre littéraire que l'homme écrivain s'est approprié depuis longtemps. Pratiquant une écriture éclatée tout en brisant les tabous, ces femmes de lettres prennent possession de leurs textes, de leur parole. Cette transgression dite littéraire peut être définie comme étant une rupture, un rejet de la forme, de la thématique et du système langagier traditionnels pour faire jaillir un « penser autrement », un « écrire autrement » selon les termes de Foucault. Loin de l'image stéréotypée traditionnelle où la femme ne se voyait qu'associée soit à l'image d'un objet de désir masculin, soit à une image décorative, celle de l'Afrique-mère, l'écriture féminine contemporaine cherche à se redéfinir dans son propre langage ; à revendiquer ses droits dans la société d'aujourd'hui, indépendamment de son identité sexuelle. Cette cause est soutenue par Aminata Sow Fall qui estime que l'obstination de la femme à s'écrire, pour la simple raison qu'elle est femme, serait purement et simplement réductrice de son rôle dans la société :

> Je crois que la femme autant que l'homme a ses responsabilités dans le développement intégral de l'homme africain. Donc si elle apporte sa pierre, ce n'est pas en tant que femme. [...] Elle apporte sa part de responsabilité comme citoyenne [...] en tant que membre à part entière d'une société donnée. (Gobina, 1983, 55.)

Mariama Bã s'exprime aussi à ce sujet en disant :

> C'est à nous femmes, de prendre notre destin en mains pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et de ne point subir. Nous devons user comme les hommes de cette arme, pacifique certes, mais sûre, qu'est l'écriture. (Ba, 1981, 7.)

Bref, si auparavant la femme était contrainte à se taire ou même à traiter des sujets marginaux loin de son centre d'intérêt afin d'être reconnue et admise dans le monde littéraire masculin, aujourd'hui, au contraire,

> écrire avec franchise peut aussi signifier la transgression et le viol des normes littéraires établies et acceptées. [...] Ce qui est lu et compris par le groupe dominant comme aliénant, radical, choquant, exubérant va probablement offenser, surtout si cela vient d'une femme. (Gallimore, 2001, 80.)

2 De l'émancipation du corps féminin

Entre *féminitude*[2] et *misovirisme*[3], la littérature féminine africaine contemporaine situe ses textes pour se démasquer, pour dénuder la femme à tous les niveaux. Dans son ouvrage *Écriture-femme* (1981), Béatrice Didier invite la femme à s'écrire, à décrire son corps parce que son écriture repose plutôt sur les « sensations et les images plus que les mots ». Nous retrouvons la même idée chez Hélène Cixous qui justifie la nécessité de l'écriture du corps féminin comme suit : « [...] en s'écrivant, la femme fera retour à ce corps qu'on lui a plus que confisqué [...] À censurer le corps, on censure du même coup le souffle, la parole. Écris-toi ; il faut que ton corps se fasse entendre. » (Cixous, 1975, 43.) D'ailleurs, c'est ce dont a parlé Chantal Chawaf dans *La chair linguistique* : « La corporalité du langage, c'est notre sensualité qu'elle suscite, qu'elle réveille, qu'elle arrache à l'inertie de l'indifférence. » (Chawaf, 1976, 18.)

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'écrivaine franco-camerounaise Calixthe Beyala décrit trois types de femmes. Ateba, la jeune fille pauvre et soumise qui, tiraillée entre la voie de la tradition et la voie de la modernité, cherche à changer son destin mais finit par se rendre à la rue, comme sa mère, pour vendre son corps afin de survivre. Ada, sa tante qui l'a élevée, la voix de l'hégémonie patriarcale et matrimoniale à la fois. Entre Ateba et elle, « les mots sont morts et enterrés depuis longtemps » (Beyala, 1987, 47). Leur dialogue se limite aux mots d'ordre : « Fais. Prends. Donne. » Quant à Betty, la mère d'Ateba et Irène son amie, elles incarnent toutes les deux à travers leur métier de prostituée la femme souffrante, qui a peur de l'homme mais qui ne peut pas s'en passer. Revenons à Ateba, elle est habitée par deux voix qui la font agir. Écoutons-les. La voix implicite, exprimée dans le texte à travers la troisième personne du singulier, la voix refoulée qui devient le porte-parole de toutes les femmes africaines. Lorsqu'elle parlait, elle « était Ateba et toutes les femmes étaient elle » (Beyala, 1987, 17). Quand elle écrivait, elle s'adressait « aux Jeanne, aux Pauline, aux Carole, aux Nicole, aux Mole, aux Kambiwa, aux Akono, aux Chantal... À toutes les femmes qui peuplent son imaginaire et lui volent ses nuits » (*ibid.*, 34). Ce discours imaginaire entre femmes qui jalonne tout le texte de Beyala est très important car c'est une manière de s'extérioriser : « Femme. [...] À toi seule, je peux dire certaines choses [...] me fondre en toi, car je te les dis mieux à toi qu'à moi-même. » (*Ibid.*, 55.) La femme ne peut s'épancher que devant une semblable et parce que toute parole avec l'homme est presque impossible : « Parler à Jean, Ateba en a tellement envie ! [...] chaque fois qu'ils se sont croisés, les sons l'ont désertée, les mots sont restés collés à ses lèvres. » (*Ibid.*, 29.) Ateba découvre que le discours devient possible lorsqu'elle s'entretient avec Irène son amie, avec Betty sa mère. Cette fusion totale entre les paroles de femmes mène à une dissolution de l'une dans le corps de l'autre. Ainsi trouvons-nous, vers la fin du roman, Ateba devenir une nouvelle Irène ; une deuxième

2. « Le mot "féminitude" [...] n'exclut pas la maternité [...] mais inclut cette femme qui veut l'amour, le travail, la liberté qui veut être humaine [...] Moi [...] j'utilise le mot "féminitude" rattachée à une culture nègre profondément liée à la femme à partir d'un concept purement africain. » Emmanuel Matateyou, « Calixthe Beyala, entre le terroir et l'exil », *French Review*, vol. 69, n°4, 1996, p. 611-612.

3. Dans son roman *Elle sera de jaspe et de corail. Journal d'une misovire* (1983), Were Were Liking désigne par misovire toute « femme qui n'arrive pas à trouver un homme admirable ».

Betty en s'offrant à la prostitution. En fait, c'est seul le corps féminin qui devient le sujet et l'objet de ce roman :

> J'écris l'épanouissement des corps.
> J'écris l'inexplicable né du palpable.
> J'écris l'impalpable fille de l'inexplicable.
> J'écris le désir [...].
> J'écris la femme.
> (Beyala, 1995, 9.)

Ateba s'indigne parce que l'homme, Jean Zepp dans ce roman, « n'a jamais voulu s'unir au rêve de la femme mais plutôt à sa chair » (Beyala, 1987, 53). C'est de cette domination masculine, de cette possession virile qu'Ateba veut se débarrasser. Elle se demande comment « [...] ces corps d'hommes ont réussi à mettre l'humanité à leurs pieds » (*ibid.*, 35). Elle est convaincue que toute soumission corporelle à l'homme est une humiliation : « Elle lit dans ses yeux le désir de la soumettre un jour ou l'autre pour le seul plaisir de l'humilier » (*id.*), voire une souillure dont la femme doit se purifier. Betty, la mère d'Ateba référait la douleur de son corps au « mauvais sang » des hommes avec qui elle s'unissait : « [...] ce mauvais sang correspondait à la saleté et aux miasmes qu'ils déversaient dans le corps de sa mère. » (*Ibid.*, 90.) Agression physique et verbale que la femme endure à cause de son corps, de son sexe.

À travers ce roman pamphlet Calixthe Beyala décrit le cri du corps féminin qui, à force d'être exploité, finit par exploser comme nous allons le voir vers la fin du roman. De même, elle dénonce le pouvoir hégémonique et l'hypocrisie sociale qui règlent le monde africain : « C'est à travers le corps de la femme que la société se perpétue. Ainsi ce corps doit-il être façonné, contrôlé et marqué. » (Gallimore, 1994, 55.) Prétendant qu'« on n'a pas besoin de la virginité des jeunes filles pour défendre nos valeurs » (Beyala, 1987, 67) Ada, la tante d'Ateba, ne se sent soulagée qu'après avoir soumis cette dernière au « rite de l'œuf » pour s'assurer de sa virginité : « Ateba est vierge ! [...] Et les mots déferlent dans les bars, dans les chambres [...] sans répit, sans trêve, rien que les mots [...] d'une bouche à l'autre [...]. » (*Ibid.*, 74.) Test de virginité, excision ou même infibulation, telles sont les pratiques rituelles qui contribuent au viol collectif de la femme africaine. Un corps souffrant, emprisonné ne peut pas s'exprimer et même s'il parle son discours devient violent. Ce qui explique vers la fin du roman pourquoi Ateba est si agressive lorsqu'elle tue son client. Elle a enfin répondu au cri de sa chair : « Elle [...] a saisi la tête de l'homme et la cogne à deux mains sur le dallage. Le sang jaillit, éclabousse, souille, elle frappe, elle rythme ses coups. » (*Ibid.*, 152.) Dans cette scène de renversement de situation, la voix implicite d'Ateba qui cherche à libérer la femme de la domination masculine et de l'oppression sociale l'emporte sur la voix explicite, celle de la soumission. Le je s'affirme et agit pour la première fois pour dominer l'homme, pour démystifier la légende d'Adam et Ève. Cette dernière, accusée depuis la nuit des temps d'être la cause du péché originel, doit payer sa dette envers l'Homme jusqu'à l'éternité. Si « Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme » (*ibid.*, 151), comme prétend ce dernier, cela ne veut pas dire qu'elle est fautive ni qu'elle lui est inférieure. Ici, Ateba devient l'égale de l'homme, elle

agit parce qu'elle a eu la chance de maîtriser la situation. C'est par amour pour la Femme et aussi par vengeance sur l'Homme qu'Ateba tue son violeur. Ses mots, juste après qu'elle a fini de tuer son client, prennent la forme de la voix qui libère l'âme de son amie morte à cause d'un avortement saboté : « [...] "Irène, Irène" [...] "Irène mon amour... [...] Tu ne peux pas savoir... [...] Je t'aime..." » (*Ibid.*, 152.) Cet aveu répond à un chant d'amour dédié à la femme lorsque Ateba écrit une lettre à la Femme pour lui exprimer ses sentiments, comme les lettres adressées aux amoureux : « Femme. Tu combles mon besoin d'amour. [...] Tu m'as appris la passion, la joie de vivre. Sans toi, je serais l'ombre d'une vie [...] Femme, je t'aime. » (*Ibid.*, 55-56.) Plus loin, nous entendons la voix intérieure d'Ateba avouer : « Betty... Betty... Son prénom résonnait dans sa tête. Elle voulait lui dire : Betty, je t'aime. » (*Ibid.*, 90.) Elle l'aime, non pas parce qu'elle est sa mère mais parce qu'elle est la Femme : « Et Ateba jouissait [...] de masser ce corps de femme qui était passé sous tant d'autres mains. Elle la massait pour des millions d'hommes [...] et rien que pour elle... » (*Id.*) Bref, Beyala / Ateba fait parler son corps et le libère dans le but de : « RETROUVER LA FEMME. [...] RETROUVER LA FEMME. [...] RETROUVER LA FEMME ET ANÉANTIR LE CHAOS. »

3 Du corporel au spirituel

De la *féminitude* de Beyala nous passons au *misovirisme* d'Ekotto. Cette dernière conception est née « de la frustration de la femme africaine qui n'arriv[e] pas à trouver un homme répondant à ses aspirations au sein de l'Afrique moderne » (Gallimore, 2001, 86). L'écrivaine afro-américaine Frieda Ekotto poursuit dans *Chuchote pas trop* une autre forme d'écriture revendiquant pour la femme de s'approprier non seulement son corps, mais aussi sa pensée. Dans son roman, Ekotto raconte l'homosexualité féminine qui crée de nouveaux rapports humains où la beauté intérieure, la solidarité féminine et la bonne entente engendrent une atmosphère de sécurité, de liberté loin de la présence pesante, dégoûtante du monde masculin :

> Elle se sent entourée par des « larves » uniquement préoccupées par leurs panses et leurs bas-ventres et incapables d'une aspiration plus haute que leur tête, incapables de lui inspirer les grands sentiments qui agrandissent, alors elle devient misovire. (Magnier, 1985, 21.)

L'écriture de Frieda Ekotto est une écriture éclatée qui pense la femme en elle-même ; qui lui approprie et corps et parole afin de la faire sortir de l'état de mutisme qui lui a été imposé par la tradition africaine. Voilà pourquoi elle met en scène des femmes rebelles qui ont un savoir-faire, des « agents sociaux » qui luttent contre le figé, le traditionnel. À travers une narration non suivie tissée à la fois de rêves et de souvenirs, de tableaux où l'Homme est totalement rejeté, ce roman dénonce :

> Un topos, celui du silence, délimite un espace, celui de la marginalité. Le discours des femmes qui s'élabore après une trop longue période de silence porte les marques de l'ostracisme et se confronte au discours hégémonique patriarcal. (Ouédraogo, 1998, 2.)

En fait, dans le pays de *Fulani* où se déroule l'histoire de ce roman, les femmes souffrent « du même handicap, le silence. [...] Cette impuissance de ne pouvoir communiquer son for intérieur, l'improbabilité devant le mot du moment [...] » (Ekotto, 2005, 47). Le premier tableau sur lequel s'ouvre ce roman remédie à ce défaut. Ekotto présente Affi écoutant des « paroles que sa mère chuchote comme une prière » (*ibid.*, 9). C'est à travers ces *messages silencieux* que Siliki adressait à sa fille, que naît une *communion des corps*. Une fois entre les bras de sa mère, Affi « ressent soudain un frisson. Une force irrésistible lui fait relever la tête. Elle rapproche sa bouche, effleurant de son front le menton de sa mère. Leurs lèvres se touchent en un baiser d'une violence ininterrompue » (*ibid.*, 10). Cette complicité entre la mère et sa fille frêle l'interdit : « La mère d'Affi se sent observée, déshabillée et fouillée par le regard de la communauté. » (*Ibid.*, 13.) Or, ce « pacte de l'union », signé entre la mère et sa fille n'est autre que celui de « [l'] amitié, de [la] chaleur humaine entre deux corps » (*ibid.*, 10). Cette mère, dont la présence ne se fait qu'à travers des souvenirs de chuchotements et d'attouchements, a voulu protéger sa fille du rituel auquel ne peut échapper toute fille *Fulani*, mais vainement : « Dans la tradition Fulani, la jeune fille est arrachée à sa mère dès sa naissance et aussitôt confiée au peuple pour son éducation traditionnelle. » (*Ibid.*, 17.) En fait, dans ce monde inhumain, l'homme réduit la femme seulement à sa fonction biologique tout en la considérant comme une machine à reproduction. Une fois « sa mission accomplie, sa vie n'offre plus d'intérêt jusqu'à la prochaine délivrance ». Au *boui-boui Garba*, s'accomplissent l'humiliation et la soumission de la femme dès son jeune âge. C'est une sorte de prison où l'on fait *dompter* les jeunes filles pour les vendre par la suite à l'homme qui paiera le plus :

> Toutes les femmes de *Fulani* sont enfermées [...] pendant des années dans l'obscurité ; chacune dispose d'un compartiment délimité par des cloisons. [...] Elles sont nourries, ne sortent que quelques minutes avant l'aube pour faire leur toilette. On les prépare ainsi au mariage, jardins garnis de toute famille confuse par l'acquisition des biens. (*Ibid.*, 26.)

Quant au deuxième tableau, il transporte le lecteur dans un autre monde où la parole libre l'emporte sur le silence contraignant ; où le retour à la Nature ramène l'être humain à son état pur, primitif. Pour mieux connaître Siliki, Ada décide de « casser toutes les barrières », c'est à ce moment que toutes les deux découvrent que « le chemin est court qui unit les amis » (*ibid.*, 48). Au village, Ada « veut parler, mais les mots ne sortent pas » (*ibid.*, 47) ; à la montagne, dans son refuge avec Siliki, la communication devient un plaisir partagé. Du langage verbal on passe au langage corporel, ce « mélange confus de joie et de peine » (*ibid.*, 55). *L'amour* et *la tendresse*, tels sont les mots clés selon lesquels fut cultivée la relation entre Ada et Siliki. Relation charnelle au début où les deux femmes, comme deux amoureux, éprouvent de la joie et du plaisir à découvrir le corps féminin : « Lorsque Siliki sort de l'eau, Ada voit sa poitrine [...] l'impossible l'accable, elle la désire de toutes ses forces. Son corps s'ouvre et brûle de toux les feux de désir. » (*Id.*) Après la mort de sa « bien-aimée », Ada avoue que c'est grâce à son rapport avec Siliki qu'elle a appris à « aimer les êtres humains et la nature, sentir palpiter un cœur humain, rire, pleurer, s'élever,

souffrir, se dépasser [...] [bref], vivre » (*ibid.*, 89). Être femme libre c'est être capable de s'aimer et d'aimer autrui.

Autre forme de libération de la femme que nous offre le dernier tableau de ce roman, c'est l'Écriture : « Comme sa mère, Siliki écrivait sur tout ce qui traînait, tout ce qui pouvait absorber l'encre sans la faire disparaître. » (*Ibid.*, 100.) À l'instar de Siliki, Ekotto fait de l'écriture un héritage maternel. Elle appelle la femme africaine à s'écrire pour se préserver contre l'oubli de l'indifférence, à faire part de l'Histoire de son temps. Si les femmes *Fulani* sont habituées à « se taire et courber l'échine [...] face aux signes de menace qui les guettent » (*ibid.*, 101), Siliki, au contraire, à l'image de sa mère, laisse à la Femme un héritage d'encre : des traces incrustées de signes et un modèle à suivre, celui de la femme cultivée. Ce n'est donc pas gratuit si Ekotto représente Siliki sous les traits de la femme mondaine, malgré son handicap physique. Cette démembrée devient alors « le symbole du mouvement de libération de la femme [...] [grâce à] sa prise de parole sous toutes les formes » (*id.*).

Conclusion

Bref, si la Femme a été « créée de la côte d'Adam », cela ne veut pas dire qu'elle doit être considérée comme un deuxième sexe. Cette étude a présenté une nouvelle vision de la femme africaine moderne qui est prête à tout bousculer, à tout anéantir, y compris l'homme lui-même, afin de restaurer ses droits non pas en tant que femme mais en tant qu'être humain. Étant personnellement des exemples de réussite féminine, Beyala et Ekotto, entre la dénonciation de la société et l'affirmation de l'identité féminine – tout en échappant à la forme traditionnelle de la narration et en brisant les tabous – ont mis sur scène des femmes rebelles en conflit avec l'esprit rétrograde de leur société. Entre le Moi collectif d'Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* et le Moi solitaire d'Ada dans *Chuchote pas trop* se dessinent plusieurs *voies* où ne se fait entendre qu'une seule *voix* appelant à l'émancipation de la femme africaine à tous les niveaux.

Bibliographie

Agacinsk, Sylviane, *Politique des sexes*, Paris, Seuil, 1998.

Bã, Mariama, « La fonction politique des littératures africaines écrites », *Écriture africaine dans le monde*, nº 3, 1981.

Beyala, Calixthe, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs Occidentales*, 1995.

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

Chawaf, Chantal, « La chair linguistique », *Les Nouvelles littéraires*, 26 mai 1976.

Cixous, Hélène, « Le rire de la méduse », *L'Arc*, nº 61, 1975.

Ekotto, Frieda, *Chuchote pas trop*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Gafaïti, Hafid et Crouzières-Igenthron, Armelle, *Femmes et écriture de la transgression*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Gallimore, Rangira Béatrice, « Écriture Féministe ? Écriture Féminine ? : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur / critique », *Études francaises*, vol. 37, n° 2 (2001).

Gobina, Moukoko, « Entretien avec Aminata Sow Fall », *Cameroun Littéraire,* nº 1, juillet-septembre 1983.

Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Le Seuil, 1974.

Laye, Camara, *L'enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

Magnier, Bernard, « À la rencontre de... Were Were Liking », *Notre librairie*, nº 79, 1985.

Ondo, Marina, « L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique Noire », *La Revue des Ressources*, novembre 2009.

Matateyou, Emmanuel, « Calixthe Beyala entre le terroir et l'exil », *French Review*, vol. 69, nº 4, 1996.

Ngal, Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Ouédraogo, Angèle Bassolé, « Et les Africaines prirent la plume. Histoire d'une conquête ! », *Mots pluriels*, nº 8, oct. 1998.