Mouvances Francophones

Volume 4, Issue-numéro 1 2019

L'écriture engagée dans le contexte
francophone du XXI^e siècle
Dirs. Mansour Bouaziz & Fanny Leveau

La mémoire au féminin : Lecture de
C'est le soleil qui m'a brûlée de Calixthe
BEYALA et de *Déchoucaj'* œuvre
photographique de Myriam
MIHINDOU

Canissius ALLOGHO MANTWANI,
canissiusallogho@yahoo.fr

DOI: 10.5206/mf.v4i1.8465

La mémoire au féminin : Lecture de *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe BEYALA et de *Déchoucaj'* œuvre photographique de Myriam MIHINDOU

Introduction

« Nous n'avons pas mieux que la mémoire pour signifier que quelque chose a eu lieu, est arrivé, s'est passé *avant* que nous ne déclarions nous en souvenir », affirme Paul Ricœur dans son ouvrage *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (26). Dans cette phraséologie, il ressort que la mémoire implique nécessairement l'idée d'une présence, jadis, d'un vécu antérieur, d'une réalité historique. Ce qui veut dire qu'un passé existe avant qu'il ne soit évoqué. Dans ce canevas, s'il faut supposer l'existence d'une certaine image mémorielle de la femme, c'est bien parce que l'histoire, le monde et l'humanité en ont permis, non seulement la trace, l'empreinte, mais, la possibilité, la construction et l'existence. Qu'elle soit ontologique, anthropologique, culturelle ou sociale, une perception de la femme soumise, du moins une conception de la femme dominée et chosifiée subsiste et persiste dans les mouvements temporels et spatiaux de la vie.

Dans cette configuration, notre travail intitulé « La mémoire au féminin : Lecture de *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala et de *Déchoucaj'* œuvre photographique de Myriam Mihindou » veut interroger la question de la représentation de la femme par la femme dans le monde ancestral et phallocratique. En mettant en relief les notions de corps, d'écriture et d'évocation, notre étude tentera de comprendre les enjeux d'une prise en charge de la mémoire par un univers photographique et un espace littéraire au féminin. Ainsi, on se demandera ce qu'est une implication féministe dans l'acte de représentation de la mémoire de la femme. Comment se conçoit une mémoire marquée au geste de la capture, du trait, de la plume et du corps de la femme ? Cette mémoire au féminin s'inscrit-elle dans la perspective d'un questionnement collectif et/ou individuel de la mémoire ? Diffère-t-elle, s'oppose-t-elle ou serait-elle une reproduction ou à la croisée d'autres mémoires ? Quelle interprétation cette mémoire au féminin donne-t-elle à l'histoire et aux souvenirs ? Se pense-t-elle dans une attitude de fidélité, de continuité ou de déconstruction du passé ?

Pour rendre raison de cette thématique, notre article s'organisera en trois mouvements : le premier moment consistera d'abord en une historiographie succincte des écrits qui parlent de la ou des femmes. Ensuite, la deuxième fenêtre se penchera sur la question de la mémoire corporelle comme l'espace visible et invisible des traces de domination socio-historique, culturelle et symbolique, du moins les signes palpables de la violence de la société sur les femmes comme une répétition intransigeante et tenace. Enfin, la dernière articulation pointera l'écart, la déconstruction comme modalités de la mémoire au féminin. Il sera entre autre question d'objectiver la mémoire comme « mise en abyme » ou « retournement » de la pensée monolithique et réifiante. Dans une perspective de penser l'être au féminin ou l'être féminin, on montrera en définitive que la mémoire « libère sa part de vérité, tout autant qu'elle se libère de la vérité antérieure » (Salignon 67).

1. L'image de la femme dans quelques poétiques singulières

Aussi bien dans l'espace littéraire mondial que dans l'art pictural négro-africain, la figure féminine est d'une récurrence thématique. Plusieurs auteurs l'ont exploitée selon les modalités esthétiques de leurs pratiques artistiques. Le regard porté sur cet être de l'humanité serait toujours déjà idéologique, culturel, ambigu, polysémique, contrasté. Il oscille souvent entre une exaltation fulgurante de sa beauté et une assignation de rôles socialement constitués. D'un côté comme de l'autre, la femme n'est pas représentée pour elle-même. Elle semble être appréhendée à la fois comme objet de plaisir esthétique, et surtout comme sujet, c'est-à-dire servant la société au sein de laquelle son existence s'organise.

Les postures de ces représentations artistiques se déploient souvent dans des poétiques de légitimation ou de distanciation. Senghor dans son poème *Femme nue, femme noire* évoque l'être féminin à l'aune de sa nudité, mais d'une nudité à la fois charnelle et sacrée qui comble l'homme en lui retirant son manteau de tristesse et de souffrance. Pour lui, le corps de la femme belle oscille dans l'ambivalence d'une beauté qui s'éternise dans les mémoires dans et par le chant du poète mais, qui dans la vie, passe ou du moins meurt tout de même. Le corps de la femme est alors une puissance sensuelle et métaphysique, une sorte d'esthétique à la fois absolue et éphémère propre à souffler des mots au poète dans sa création poétique :

Femme nue, femme noire[...] Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté[...] Je te découvre, Terre promise, du haut d'un haut col calciné[...] Femme nue, femme obscure[...] Bouche qui fais lyrique ma bouche[...] Gazelle aux attaches célestes[...] A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux soleils prochains de tes yeux[...] Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel. (Senghor, 14)

Baudelaire aussi traite de ce motif féminin sous le prisme de l'ambivalence. En effet, la femme chez lui est l'éther de tous les possibles. Lieu où s'articulent l'horreur et la beauté, le plaisir et le danger, le proche et le lointain, le périssable et l'absolu, l'ici et l'ailleurs, l'accessible et l'inatteignable, la vie et la mort. Que l'on pense aux poèmes « Chevelure », « Femmes damnées », « Le serpent qui danse », il s'y trace l'idée à la fois d'une volupté enivrante et d'un charme abyssal. Une telle conception de la femme se localise aussi bien chez Nietzsche. Comme le rappelle Pierre Zima, Nietzsche condamne la femme tantôt comme « puissance de mensonge », tantôt comme « puissance de vérité » (étude philosophique et chrétienne), enfin « la femme est reconnue comme puissance affirmative, dissimulatrice, artistique, dionysiaque » (Zima 47). Il est à préciser que l'auteur du *Crépuscule des idoles* ne parle pas de la femme en soi, de son essence, il ne fait que décliner la pensée et le désir de l'homme dirigés vers la femme.

Nous nous intéresserons également à la peinture de Paul Gauguin. Ses tableaux consacrés à la femme maorie de Tahiti la figurent comme espace de reconfiguration de l'être. Soulignons que le peintre quitte la « France civilisée à outrance » pour retrouver le paradis d'une nudité primitiviste : paradis dont l'être premier serait le charme indolent de la femme nue sans artifice. Ainsi, la nuance de lumière, le bleu blanchi, le jaune de citron, le balancement du vert, de l'ocre rouge sur la peau traduisent la profondeur salvatrice de la vénus maorie.

Également, l'image de la femme est présente dans la mémoire picturale gabonaise. La sculpture de la « vénus noire », une figurine de reliquaire fang (statuette) appelée encore byéri représente toute la mystique et la spiritualité de la féminité ancestrale. La prestance des formes modelées, presque guerrières, le front important, et tout le corps aux patines suintantes évoquent la divine femme qui exige le respect. L'idée d'une volonté d'affirmation de la femme se fait sens dans cette société du Nord du Gabon.

Au rebours de cette vision idyllique du *deuxième sexe*, se dresse une linguistique de la dénonciation de la minoration de la femme. Dans cette vague, nous avons des auteurs comme Justine Mintsa avec son roman *Histoire d'Anu*, Honorine Ngou avec *Féminin interdit*, Seydou Badian dans *Sous l'orage*, Mariama Bâ avec *Une si longue lettre*, Francis Bebey, avec son texte *Le Roi Albert d'Effidi* et bien d'autres. L'ostracisme verbal, la privation de liberté, l'excision, et la chosification du corps, la marginalisation sociopolitique sont autant de vilenies indexées par ces derniers. Il faut dire que tous ces textes, par mise en saillie du « malheur généalogique » de la gent féminine, tentent chacun dans sa texture propre, de bousculer l'ensemble des structures sociales archaïques de coercition patriarcale. Cela passe souvent par la mise en scène de la mémoire des personnages marginaux (femmes et enfants) comme actant principal. Cette pratique scripturale et plastique trouve écho aussi bien chez Beyala que Mihindou mais sous le vocable du corps comme modalité actantielle et mémorielle.

2. De la mémoire corporelle, entre écriture et photographie : traces et stigmates.

Avant de voir comment se déploie la mémoire corporelle dans nos deux corpus, intéressons-nous au seuil¹ —ce dehors-dedans des œuvres qui est la signification fragmentaire et suspensive de la totalité.

¹ La notion est empruntée à l'œuvre de Gérard Genette, *Seuils*. Elle désigne toute la paratextualité, c'est-à-dire l'entour ou l'ensemble des informations qui meublent la vitrine des œuvres. (Titre, sous-titrage, image, exergue, mots d'esprit, etc.).

Chez Calixthe Beyala, la couverture exposant le titre « *C'est le soleil qui m'a brûlée* » et l'image illustrative² semblent vouloir dire que le soleil a exercé une action violente sur le corps de quelqu'un, probablement celui d'une femme en raison des éléments comme le « e » final à « brûlée », un corps portant un pagne noué à la manière des femmes africaines, et une image de bouts de seins. Il s'agit bien de l'image d'une femme, particulièrement avec un corps d'un noir de charbon, bouche ouverte, bras levés désespérément au ciel, implorant le pardon ou lançant infiniment des appels au secours, sous l'œil inquisiteur du soleil. Mais de quel soleil s'agit-il ? Certainement de celui qui a toujours existé au ciel ou celui qui s'est chargé d'éclairer l'époque des aînées, des ancêtres. N'est-ce pas celui, chargé d'histoires dogmatiques et oppressantes, qui continue de luire sur les têtes des générations à venir ? N'est-ce pas celui-là qui de ses rayons du passé, parfois heureux, parfois tragique, fait d'arbitraire et de violence, continue de transpercer les peaux, de traverser les corps des femmes jusqu'à les calciner ? La première couverture chez Beyala dégage sommairement l'idée d'une mémoire corporelle dont le texte se chargera de faire le récit, de décliner les contours de l'histoire de ce corps de femme, de voir ce qui reste de lui après le passage du soleil sur ce dernier.

Quant à la photographie de Mihindou intitulé *Débranché*, il faut dire au préalable que ce vocable signifie dans la culture haïtienne « quelque chose arraché à la racine ». Ce qui préfigure déjà une sorte de plongée dans l'histoire de la chose en question, du moins la redécouverte de son arrière-monde, pour voir, semble-t-il, « le transfert d'une réalité entre spectre de l'histoire et indice [de même que] les interstices d'une survivance de la mémoire »³.

Pour rendre explicite la mémoire corporelle à l'œuvre, il est tout aussi important de signifier son espace de déploiement. En effet, la sphéricité dit toujours quelque chose du texte ou de la photographie. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'univers spatio-temporel peut être qualifié de dysphorique, « hostile » (Bachelard 17), voire inhabitable :

Le QG, chaleur étouffante, soleil accablant, un escadron de grosses mouches noires patrouille au-dessus d'une montagne d'ordures. Des rats jouent à cache-cache. Des chiens et des chats pelés se disputent quelques détritus [...] image du QG. Le goudron de la chaussée fond [...] Routes poussiéreuses encadrées par de vieilles demeures de style colonial [...] Les façades des maisons ressemblent à des vieilles dames ridées et les vieilles dames ressemblent à de vieux bidons rouillés, les uns comme les autres rongés par la vie, momifiés par l'attente de la vie. Dans les rues, hommes femmes et enfants marchent lentement, lourdement. Certains parlent seuls. Les autres leur jettent des coups d'œil étonnés et disent : « Ah ! Le pauvre. Il est complètement fou ; Ah ! La misère ! » (Beyala 9-12)

Dans ce passage, il est certain que la *diégèse*⁴ présente une situation d'anomie générale où sévit une crise sociale infernale à travers laquelle un chaos structurel, éthique et moral confine les êtres vivants dans une misère exécrable. Le temps lui-même insoutenable répond en échos à un espace qui n'a d'infrastructures qu'une architecture invraisemblablement mortifère et des voies de communication mal agencées et entretenues.

Chez Mihindou, l'espace photographique donne à voir une image en négatif, un univers chromatique d'où le flou, le nocturne et la transparence aveuglante du blanc jouent une scène spectrale aux limites de la mort et du vivant.

² L'image de couverture fournie par l'éditeur ne précise pas qui en est l'auteur. Mais nous l'a tirons du site chapitre : <https://www.chapitre.com/BOOK/beyala-calixthe/c-est-le-soleil-qui-m-a-brulee,1118071.aspx>.

³ C'est ainsi que Myriam Mihindou explique son projet « Débouchage ». Pour elle, ce projet est « le transfert d'une réalité entre spectre de l'histoire et indice. L'image a été déplacée. Ici, la photographie est vouée à représenter l'interstice d'une survivance de la mémoire haïtienne et de la nôtre, un dédoublement sans fin ». <http://africultures.com/personnes/?no=5262>

⁴ Terme emprunté à Gérard Genette dans *Figures III*. « La diégèse est l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (280).

Au regard de cette image, il faut dire que l'« objet-image » flotte dans un battement visuel fantomatique, imperceptible. L'image est parcellaire parce qu'engouffrée et capturée par son lieu d'articulation. Le décor enferme l'être-corps féminin dans une réalité angoissante et troublante. De ce point de vue, la mémoire au féminin se construit pour ainsi dire sur le corps physique de la femme qui porte sur et en elle l'odeur du sacrifice de la société phallocratique. La possession et la domination de l'unité corporelle et individuelle de la femme se conçoivent alors sous le régime du démembrement, de l'écartèlement, de la brisure et de la déchirure. L'image montre des mains criminelles et dévoreuses s'emparant du lieu de la femme : corps agenouillé au centre, soumis, abusé et cadencé, chair molestée, respiration coupée, parole étouffée. Il faut dire que la mémoire corporelle est en souffrance. Elle croupit sous le faix d'une tradition qui la cautionne et la maintient dans cet état de dérégulation, de désincarnation symbolique, de vacuité ontologique et du *larbinisme* se traduisant par une acceptation de l'infériorité (Césaire, 23-24). Le corps de la femme représentée, qui est en même temps le corps de l'auteur, se présente dans une posture de gèneflexion. Elle est à genou devant l'homme debout. Cette dialectique du bas et du haut rend compte de la puissance de l'homme et de la soumission de la femme.

Chez Beyala, une question dans le texte, expose assez bien les conditions de cet asservissement de la femme : « Qu'attend l'homme de la femme ? Bouge et baise. Quand elle ne bouge pas, il lui reproche sa passivité. Quand elle bouge, il lui reproche sa témérité » (Beyala 46). Plus encore, chez Beyala, on pourrait parler de *viol de l'intimité* de la femme par la pratique de l'excision, du test de la virginité, comme le décrit cette scène d'horreur et d'effroi :

Ateba saigne du nez et de la bouche [...] Pute ! Espèce de pute ! Tu me déshonores ! Que dirons les voisins ! [...] Casques et mitraillettes, peloton conduisant le condamné à l'échafaud [...] Grimpent les rumeurs « La garce ! Faire ça à une mère » [...] La garce en question divague. Son cœur déraile... Ses tympanes sifflent, ses sens dérapent [...] Mais la peur est là. Énorme. Non... Courir après d'autres images, d'autres pensées rien que pour se donner la force de continuer de marcher, de sprinter après la coutume écrasante, figée dans son désir de vérifier le bon état de tous ses membres et de toutes ses dents [...] La vieille [...] demande à Ateba d'enlever sa culotte. Ateba hésite. Elle reçoit une tape dans le dos. Alors, elle roule son pagne sur son ventre, s'accroupit les jambes largement écartées. Un excès d'amertume s'empare d'elle et la soumet au rite de l'œuf ... Elle cesse de comprendre qu'elle a un corps, que les doigts la fouillent. (64, 67, 69)

C'est donc dire que le corps de la femme est finalement son interdit, son corps n'existe pas, il n'existe que pris dans un cadre communautaire. Il appartient à la société, et cette dernière en dispose à sa guise.

Cet assujettissement de la femme est d'autant plus perceptible au niveau de la violence symbolique axée sur le statut de non-communication imposé à cette dernière. Le silence devient ce qui définit la femme. De fait, la parole n'est pas de son côté, encore moins son corps. Tout revient finalement à l'homme. Dans le texte de Beyala, on peut entendre les propos suivants : « —Lâche

moi ou je crie, siffle-t-elle » et l'homme de répondre : « —Ne Fais pas de manière, mon amour. Je sais très bien que tu ne le feras pas. Ta parole contre la mienne » (35). De même, Mihindou, dans sa poétique du négatif, met en exergue cette mort du corps de la femme à travers la main criminelle de l'homme qui la tient par la bouche et par le nez de sorte que toute articulation de la parole et toute respiration soient vaines, surtout lorsqu'on sait que la parole, la voix et l'air sont le lieu de l'être à partir desquels on vient et surgit dans le monde comme personne et surtout comme liberté.

Finalement, le paradigme de la mémoire corporelle comme transport des traces et des stigmates de *la domination masculine*⁵ se construit essentiellement sur le corps même de la femme. Les œuvres de nos deux auteures donnent à lire et à voir la *souffritude* du corps dans la totalité de ses contours. Les deux auteures tentent d'éclairer le désœuvrement et la mort du corps de la femme : Angoisse, vide, blessure intérieure, banalisation, séquelle corporelle, etc. Toutefois, cette monstration du chaos féminin chez ces auteures s'inscrit dans une stratégie de subversion.

3. Le *re-venir*⁶, l'*écart*⁷ et la *déconstruction* comme modalités de la mémoire au féminin.

« En psychologie la mémoire est processus d'encodage et de restitution qui sous-tend en dernière analyse une capacité d'évocation. Il n'y a pas de mémoire sans remémoration et oubli » (Delage 23). Dans cette occurrence, *re-venir* sur une temporalité historique, faire mémoire, consiste précisément à refaire le parcours d'une vie, non point dans une perspective de surdétermination, mais bien dans une attitude de remise en question, de distanciation, d'écart, de déconstruction symbolique et culturelle. De plus, le concept d'héritier, dans le champ de la mémoire et de la fabrique de l'identité, consiste essentiellement dans l'introduction de l'événement dans ce qu'il reçoit ou tient de la tradition. C'est notamment dans ce canevas de double intentionnalité (celle du dépassement du cadre historico-culturel et celle de l'invention du sujet) que peut s'entendre la mémoire au féminin. Mais comment s'opère ce processus d'autonomisation et d'individuation ?

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, la dissonance d'avec l'armature généalogique, familiale, culturelle et historique, se trouve déjà inscrite dans l'onomastique, dans le patronyme de l'actant principal : Ateba, dans la langue Fang du Cameroun, signifie « refuser ». De là, la tentation de dire que le personnage Ateba est celui-là qui refuse tout ce que lui propose l'entourage, la famille, la culture jusqu'à récuser son propre nom. Ateba n'existe que dans et par la déréalisation. La négation est son mode d'être comme en témoignent ces propos :

Mais Moi, Moi, dont les ténèbres avaient rendu la présence aussi invisible que l'invisible, je savais que la bouche mentait, je savais que la bouche mentait, je savais que la langue mentait, je savais que [...] tous mentaient. [Il faut] briser le mur du passé. Déchirer la mémoire. Retourner son présent confus et fragmenté par les dires. [...] Il n'y aurait plus que le rien [...] Le monde n'est plus, la vie n'est plus, seul règne le rien. (6, 33-34, 74-75)

Il faut dire que cette *philosophie à coup de marteau* tend à diffracter, à éclater la schématisation traditionnelle de penser l'être et l'existence. L'idée forte ici est le démontage de la mémoire sur fond d'oubli et du rien d'où surgira peut-être la nouvelle humanité. Mihindou, dans sa photographie, articule la néantisation de la mémoire matricielle par la chromatique de la nuit comme couleur et espace qui fait disparaître les choses. L'image en négatif ou la représentation spectrale de la femme ligotée et torturée vise son effacement, sa déconstruction, sa disparition dans le lointain du néant afin que surgisse sa véritable dynamique personnalité. En ce sens, la poétique de la nuit, du noir

⁵ L'allusion est faite à l'œuvre de Pierre Bourdieu, *La domination masculine*.

⁶ « Le re-venir est une pensée qui, pensant, se re-pensant, tient que le déjà-là du mouvement est encore à dépasser. Que les héritages ne furent jamais assez pensés et partagés pour qu'on cessât soudain de revenir à eux. Le re-venir désolidarise les acquis, les réajuste, les rectifie, les renouvelle pour les relocaliser, les ruiner autrement à la proximité de l'inapprochable » (Biyogo, 241).

⁷ « L'écart est ce qui permet à toute chose d'advenir, une permissivité de la naissance, de la génération » (Malaval, 44).

comme écart, comme retournement et relance du sens, devient une catégorie essentielle de la mémoire photographique au féminin.

Un autre point focal des trois modalités énoncées de la mémoire serait ce que Pichon appelle ; « L'être humain appète le langage », signifiant ainsi qu'il existe pour l'humain « un vouloir parler, un désir de prendre la parole » (Salignon 27). En effet, cette venue au langage de l'être est au centre de la mémoire au féminin en train de s'écrire. Chez Beyala, le langage en tant que mouvement venant du dedans du corps, apparaît comme le moteur fondamental pour introduire la disruption d'avec le passé morbide de la femme. Retenons cette parole programmatique du narrateur : « Aujourd'hui, j'en ai marre ! Ras le bol ! J'ai envie de parler...j'ai terriblement envie de parler de cette aube triste », de ces heures qui ont couru avant l'arrivée de l'homme...Je puis dire sans attenter à la vérité que c'est sa faute...Tout est sa faute » (Beyala 7). Notons que cette envie viscérale de faire jaillir les mots (des mots avec leur blanc, leurs plis, leur discontinuité, des mots qui *re-viennent* écarter les nappes de signifiante du passé qui embrigadent le sujet), habite l'héroïne de ce roman. Sa désinvolture langagière par rapport aux avances masochistes de Zeep Jean en est un exemple pertinent. La tonalité est résolument polémique à travers une esthétique de la déconstruction des stéréotypes et de l'idéologie de *la domination masculine*. Chez Mihindou cet attrait du langage se fait sentir également derrière la bouche muselée de la femme. À en juger par l'expression désirante du visage : les yeux dilatés sourdent cette intention. Le débordement en est différé par la main meurtrière : peut-être que le jaillissement se fera du côté du spectateur.

En dernière instance, le désir de libérer la femme de l'assujettissement domestique et sexuelle développe une sorte d'esthétique anti-homme qui oscille entre arrogance, indifférence, cynisme, érotisme pornographique et envies de meurtre. En témoigne la scène d'enivrement corporel qui se termine par un bain de sang (Beyala 150-151). Tout en scandant les noms de ses proches (Irène, Betty, Ekassi : cette longue chaîne de prostituées qui l'a vue grandir et avec qui elle partageait les récits de ces nuits tumultueuses), Ateba tue son partenaire qui avait franchi les limites du tolérable. On peut y voir, derrière cet acte, une intention de justice. Ateba voudrait libérer toutes ces femmes qui ont subi les meurtrissures historiques. Le corps se transmue étrangement en arme sexuelle redoutable : « se consacrer en reine pour que la femme ne se retrouve plus acculée aux fourneaux, préparant des petits plats idiots à un idiot avec une idiotie entre les jambes. En bonus, les enfants, l'épuisement, et le cernes du petit matin » (Beyala 122).

Les deux œuvres d'art étudiées amorcent le grand dérangement historique par cette sorte d'inconditionnelle recherche de l'être féminin. Mihindou dans la photographie affirme cela par la mise au premier plan de l'image de la femme. Quant à Beyala, cela s'exprime dans cette pensée obsédante écrite en lettre capitale par l'héroïne :

RÈGLE N° 1 RETROUVER LA FEMME

RÈGLE N° 2 RETROUVER LA FEMME

RÈGLE N°3 RETROUVER LA FEMME ANEANTIR LE CHAOS. (88)

Conclusion

In fine, il faut dire que l'imaginaire littéraire et photographique de nos auteures tend à resituer le sujet du côté de la représentation, à redonner plus de visibilité à la femme dans sa singularité différentielle. Car au sens du « Dasein » heideggérien (Heidegger 34), l'être humain n'est pas seulement et simplement un « étant » parmi les « étants », mais « l'être-là » qui négocie sa contingence au monde par sa conscience réflexive et sa corporéité propre.

Tout cela n'advient, semble-t-il et selon nos deux auteures, que par un mouvement de renversement de la mémoire matricielle, qui, de son autorité ancestrale dogmatique, tend à l'asservissement et à la dé-subjectivation de la « persona ». La mémoire ainsi piégée devient en dernière instance, un lieu cathartique, l'espace paradigmatique d'où l'art relance à chaque fois le sens. En ce lieu de renégociation du sujet avec lui-même, avec les autres et avec le monde, la pensée comme ressort du non encore-là, devient ce champ qui ouvre la vie de l'être. Ateba ne dit-elle pas

que : « ma mémoire s'est brisée, la fenêtre s'est fermée sur mon cœur, il faut réapprendre à penser » (Beyala 142).

Aussi, le corps chez ces auteures se présente-t-il comme l'élément fondamental à tout commencement, à toute entrée dans l'existence. L'humain devrait s'approprier son corps, se sentir lui-même au-dedans de lui-même. Cette réappropriation du soi, de l'intime, du moi, s'opère dans le battement discontinu entre le passé et le présent, dans la lutte contre les métastases de l'histoire, contre la vieille mystique ancestrale de la mémoire, contre la société phallocratique.

La mémoire dans cette optique ne fonctionne plus à l'identique mais à la différence : son mode d'être est indubitablement une recherche d'un au-delà du représentable. Décloisonner la mémoire, l'ouvrir par l'incursion de la création d'autres temps, d'autres lieux, d'autres langages, d'autres personnes, c'est là une fort belle manière de rompre le fil continu et mortifère de l'histoire. Reprenant Hannah Arendt, il y a chez nos auteures une volonté manifeste d'introduire « la brèche entre le passé et le futur » (14). Derrière la mémoire mélancolique, se structure une autre : la mémoire de réhabilitation ou la mémoire au féminin.

Canissius ALLOGHO MANTWANI
Docteur en Littérature française et comparée
Université Paul Valéry, Montpellier III

Bibliographie

- Arendt, Hannah. *La crise de la culture*. Paris : Gallimard, 1972.
- Bâ, Mariama. *Une si longue lettre*. Paris : Le Serpent à Plumes, 2001.
- Bachelard, Gaston. *Poétique de l'espace*. Paris : Puf, 1957.
- Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris : Librairie générale française, 1972.
- Badian, Seydou. *Sous l'orage*. Paris : Présence Africaine, 2000.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe*. En ligne fr.wikipedia.org/wiki/Le_Deuxième_Sexe
- Bebey, Francis. *Le Roi d'Effidi*. Yaoundé : Éditions Clé, 1976.
- Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : J'ai lu, 1999.
- Biyogo, Grégoire. « Grammaire de la littérature francophone. Vers un modèle transversale ? ». *Littératures francophones : Langues et styles*. Paris, L'Harmattan, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.
- Césaire, Aimé. *Discours sur le colonialisme (1950)*. Éditions Présence africaine, 1989.
- Delage, Michel. « Le Traumatisme : de la mémoire au récit ». *Mémoire et Écriture*. Paris : Honoré Champion, 2003.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris : Seuil, 1972.
- Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Seuil, 1987.
- Heidegger, Martin. *Ontologie. Herméneutique de la factivité*. Traduit de l'allemand par Alain Boutot. Paris : Gallimard, 2012.
- Malaval, Frédérique. *Les figures d'Éros et de Thanatos*. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Mihindou, Myriam. *Déchoucaj'*. 2004-2006. En ligne, consulté le 31 juil. 2019
<https://www.artsy.net/artwork/myriam-mihindou-dechoucaj19>
- Morin, Edgar. *La méthode 4. Les idées : leur habitat, leur vie, leur mœurs, leur organisation*. Paris : Seuil, 1991.
- Mintsa, Justine. *Histoire d'Anu*. Paris : Gallimard, 2000.
- Ngou, Honorine. *Féminin interdit*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- Renombo, Steeve. *Séminaire de Poétique*. Maîtrise Littératures Africaines, U.O.B. 2008-2009.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris : Seuil, 2000.
- Salignon, Bernard. *Les déclinaisons du réel. La voix. L'art. L'éternel retour*. Paris : Les Éditions du Cerf, 2006.
- Senghor, Léopold Sédar. « Femme nue, femme noire ». *Chants d'ombre*. Dakar : Nouvelles Éditions Africaines, 1974.
- Zima, Pierre. *La déconstruction. Une critique*. Paris : PUF, 1994.

Images

- Carré, Louis, G. de Mire et Jacob Epstein. Reliquary Guardian, *The Black Venus*. Gabon, Fang Wood, sennit. En ligne
http://www.randafricanart.com/sitebuilder/images/Monzino_black_venus_front-379x562.jpg,
http://www.randafricanart.com/sitebuilder/images/Monzino_black_venus_back-352x559.jpg,
http://www.randafricanart.com/sitebuilder/images/Monzino_black_venus_side-437x581.jpg.
- Gauguin, Paul. En ligne [arts.fluctuat.net/blog/2006/07,](http://arts.fluctuat.net/blog/2006/07/commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin-....)
commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Gauguin-....,
kiaa.pku.edu.cn/~lxl/personal/html/art.html.
- Musée du Louvre, *Aphrodite*, dite *Vénus de Milo*, Vers 100 avant J.-C. Île de Mélos (Cyclades, Grèce). En ligne http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=14200.