

LE MOTIF DE L'HEROÏSME DANS LA LITTÉRATURE FÉMININE CHEZ ZOE VALDÉS ET LEONORA MIANO

Scheldon Bellock NGOULOU NGAVOUKA

Université Omar Bongo, (LAIC/CERLIM)

Scheldonngoulou@gmail.com

Résumé : L'objet de cet article est de tenter de saisir l'épiphanie de l'hyper représentation de l'héroïsme au féminin dans les romans de Zoé Valdés et Léonora Miano. Autrement dit, il s'agit de comprendre, à travers le jeu littéraire qui confère au personnage féminin le rôle de premier plan dans leurs œuvres, le symbolisme de la femme matricielle. L'hypothèse centrale de cette étude consiste à montrer que l'héroïsation de la femme dans la plupart des romans de Zoé Valdés et Léonora Miano relève d'un processus imaginaire, voire un procédé esthétique de désacralisation/déconstruction de l'androcratie. Nous nous proposons de questionner le féminin à partir de l'approche de Gilbert Durand, laquelle consiste dans l'analyse des images et des symboles diffus dans une œuvre d'art. L'approche durandienne, au regard des concepts qu'elle mobilise, s'avère intéressante pour appréhender la concrétion de l'imaginaire du féminin, donc les archétypes, motifs, stéréotypes et mythes qui accompagnent la représentation de la femme dans ces œuvres.

Mots clés : héroïsme féminin, structuralisme anthropologique de l'imaginaire

THE MOTIF OF HEROISM IN WOMEN'S LITERATURE BY ZOÉ VALDÉS AND LÉONORA MIANO

Abstract : The purpose of this article is to try to grasp the epiphany of the hyper representation of feminine heroism in the novels of Zoé Valdés and Léonora Miano. In other words, it is a question of understanding, through the literary game which gives the female character the leading role in their works, the symbolism of the matrix woman. The central hypothesis of this study consists of showing that the heroization of women in most of the novels by Zoé Valdés and Léonora Miano is part of an imaginary process, even an aesthetic process of desacralization/deconstruction of phallocracy. We propose to question the feminine using the approach of Gilbert Durand, which consists of the analysis of diffuse images and symbols in a work of art. The Durandian approach, with regard to the concepts it mobilizes, proves interesting for understanding the concretion of the feminine imagination, therefore the archetypes, motifs, stereotypes and myths which accompany the representation of women in these works.

Keywords : female heroism, anthropological structures of the imagination

Introduction

La prégnance du féminin reste une constance quasi stylistique qui échapperait difficilement au lecteur des œuvres de Zoé Valdés et de Leonora Miano. Celle-ci a

d'ailleurs fait l'objet d'un article au titre fort interpellateur de Christiane Chaulet-Achour : « La force du féminin dans *La Saison de l'ombre* », issu du principal ouvrage collectif consacré à l'œuvre de Léonora Miano. Le groupe nominal, « la force du féminin » (C. Chaulet-Achour, 2014, p. 17) qui articule la construction titulaire de cet article illustre assez remarquablement la rémanence significative de l'évocation de la figure féminine dans l'œuvre de l'écrivaine franco-camerounaise. Quand bien même la production romanesque de Zoé Valdés n'a pas fait l'objet d'un projet scientifique similaire, elle présente néanmoins la possibilité d'une lecture croisée de ce motif d'écriture. En effet, le motif du féminin constitue non seulement un invariant ou une donnée quantitative que mettrait allègrement en évidence l'analyse diachronique de leurs œuvres, il faudrait ajouter que la représentation de la femme chez ces auteures est auréolée d'un symbolisme à la fois spectaculaire et ascensionnel que dévoile la trajectoire héroïque des personnages à laquelle s'ajoute une *euphémisation* nocturne révélatrice d'une volonté de puissance. A travers le jeu littéraire qui confère au personnage féminin le rôle de premier plan dans leurs œuvres, l'on voit émerger progressivement le symbolisme de la femme matricielle appelé à assumer deux fonctions majeures, à savoir la désacralisation de l'androcratie, d'une part, et la déconstruction de l'histoire et de la mémoire sélectives en vue de la réhabilitation du statut historique et social de la femme. Ainsi, notre hypothèse de travail consiste à investir l'épiphanie de cette hyper représentation du féminin dans les œuvres de ces deux écrivaines à partir des outils d'analyse de Gilbert Durand tels qu'il les déploie dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* et *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*. L'approche durandienne nous intéresse particulièrement en ce que, non seulement elle postule une réhabilitation de l'imaginaire relégué jadis par le rationalisme philosophique, elle offre un modèle d'analyse à la fois interculturel et transculturel permettant de dévoiler les messages cachés derrière les productions de l'imagination humaine. Il y a précisément, selon le point de vue de Gilbert Durand, une conscience du monde ou des savoirs diffus dans les œuvres d'art conçues par l'imagination humaine. Les outils d'analyse envisagés pour cerner l'épiphanie de ces savoirs cachés sont notamment les éléments partant du structuralisme figuratif à la mythocritique ou la mythanalyse le cas échéant.

1. Construction figurative de l'héroïsme féminin

L'héroïsme féminin dans les romans de Valdés et Miano procède d'une construction progressive. Dans leurs premiers romans respectifs, on observe très tôt déjà cette volonté tacite de placer la femme au centre du récit : Les femmes sont tantôt les personnages principaux, tantôt narratrices, voire les deux à la fois. Ce procédé apparaît comme le premier indice structural participant de la construction imaginaire de l'héroïsme féminin chez ces auteures que révèle une approche diachronique de leurs œuvres. Les romans publiés postérieurement reprendront cette dynamique comme pourrait l'illustrer le tableau récapitulatif suivant :

Tableau récapitulatif

Titre du Roman	Figure féminine	Rôle incarné
Zoé Valdés		
<i>La Nada cotidiana</i>	Patrie Yocandra	Personnage principal et narratrice
<i>El todo cotidiano</i>	Patrie Yocandra	<i>Idem</i>
<i>La Sous-développée</i>	Daniela	Personnage principal
<i>L'Éternité de l'instant</i>	Lola	Personnage principal
<i>Désirée Fe</i>	Désirée Fe	Personnage principal et narratrice
<i>La Chasseuse d'astres</i>		
Leonora Miano		
<i>L'Intérieur de la nuit</i>	Ayané	Personnage principal
<i>Contours du jour qui vient</i>	Musango	Personnage principal et narratrice
<i>La saison de l'Ombre</i>	Eyabe	Personnage principal
<i>Tels des astres éteints</i>	Amandla	Personnage principal
<i>Les Aubes écarlates</i>	Ayané	Un des personnages principaux
<i>Ces âmes chagrines</i>		
<i>Rouge impératrice</i>	Boya	Personnage principal

Ce tableau nous révèle l'importance que joue la figure féminine dans les univers romanesques de Zoé Valdés et de Léonora Miano. Loin d'apparaître comme un fait anodin, ce choix est le point de départ de la construction imaginaire du symbolisme de la femme matricielle qu'incarnent les personnages principaux des œuvres dont on peut dresser un bref portrait pour mieux faire apparaître leur caractérisation axiologique.

Yocandra, le personnage principal des deux romans majeurs de Zoé Valdés est une jeune femme dont le destin, tel que présenté à la naissance, semble marqué d'une espérance presque messianique quoique très tôt enténébrée par une brutale désillusion (Z. Valdés, 2011, p. 23). Le fait qu'à la naissance son père décide de la baptiser Patrie¹ illustre

¹ En effet, Yocandra naît le 02 mai 1959, au lendemain de la révolution cubaine. Sa naissance aux allures messianiques, est accueillie par son père comme une lueur d'espoir du fait de sa coïncidence avec cet épisode marquant de l'histoire de l'île. Il décide alors de l'appeler Patrie. Devenue adulte, Yocandra réalise que l'optimisme de son père n'avait été nourri que par de fausses illusions quand, sous ses yeux, de bouleversements profonds surgissent dans sa patrie à tel point que le « paradis » rêvé dans son enfance se transforme en un « enfer » manœuvré par le totalitarisme de Fidel Castro. Pour y échapper, beaucoup des compatriotes de Yocandra font recours à l'exil. Les transformations désastreuses

son enthousiasme et l'espérance qu'il place en elle. Yocandra est le personnage principal et la narratrice des deux romans qui forment désormais un seul volume de la version française intitulée *Le Roman de Yocandra*. Qu'elle s'y auto-décrit comme une femme aux mœurs légères et, à la fois, comme une écrivaine invite le lecteur à la réserve quant à toute forme de jugement hâtif ; l'autodérision assume chez elle une fonction foncièrement satirique et lui confère un statut ambivalent et complexe. En suivant la logique du régime diurne de l'image, le portrait de Yocandra révèle un destin peu flatteur, une vie manquée car piégée par un déterminisme spatio-temporelle irréversible comme l'indique cette phrase qui ouvre et ferme les deux romans : « Elle vient d'une île qui a voulu construire le paradis et a créé l'enfer » (Z. Valdés, 2011, p. 163). Mais une lecture lunaire (suivant le régime nocturne de l'image) de la trajectoire axiologique du protagoniste y laisse progressivement interpréter un symbolisme spectaculaire. Les autres figures féminines du tableau (Daniela, Lola et Désirée Fé) obéissent presque au même schéma descriptif.

À la différence de Zoé Valdés, les personnages féminins de Léonora Miano assument rarement la double fonction de protagoniste principal et de figure narrative ; à l'exception de Mussango. Toutefois, le rôle qu'ils jouent dans ses romans n'est pas moins important bien que controversé selon certaines approches. Ayané et Mussango, par exemple, respectivement personnages principaux de *L'Intérieur de la nuit* (L. Miano, 2005) et de *Contours du jour qui vient* (L. Miano, 2005), sont décrites comme des parias dans une société africaine hyper masculinisée. Présentées comme des victimes, elles réussissent néanmoins à triompher des préjugés sociaux qui les relèguent à la condition de subalternes ainsi qu'à la prédation sociale incarnée par les figures masculines. Quant à Boya, personnage central de *Rouge impératrice*, elle incarne le statut de la femme moderne et réconciliée avec une société africaine en phase, elle aussi, avec son temps.

Il est remarquable, en suivant dispositif figural de la représentation de la femme chez Valdés comme chez Miano, qu'il s'opère dans leurs œuvres l'érection d'un dualisme antithétique qui confère aux hommes les mauvais rôles, étant perçus comme des figures tutélaires de la négativité. Les surnoms de Nihiliste et de Traître par lesquels Yocandra désigne ses deux premiers amants témoignent pertinemment du jugement négatif réservé aux hommes. Aux femmes, en revanche, est assigné un rôle victimaire, mais une victimisation aux relents expiatoires destinée à purger la scélératesse qui se conjugue au masculin dans la société. Cette représentation dualiste du rapport de genres que met en scène la bonification du statut de la figure féminine pose les bases d'une critique de la phallocratie sur laquelle on s'attardera à la fin de cet article.

Finalement, le statut du féminin que met en exergue le tableau ci-dessus témoigne d'une prise de pouvoir de la femme qui nous autorise à interpréter l'idée de sa sacralisation du fait même qu'en lui conférant la primauté dans leurs œuvres, nos deux auteures invitent à corriger l'avis que la société entretient concernant la femme. À propos

du cadre de vie social de Yocandra entraînent, par une sorte de déterminisme de l'espace et du temps, une métamorphose profonde de l'identité du personnage qui va de son changement de nom à la déliquescence des valeurs morales.

de cette prise de pouvoir, Marie-Rose Abomo-Maurin l'évoque lorsqu'elle interprète le statut de la femme dans *L'Intérieur de la nuit* en ces termes :

La prise de pouvoir des femmes prend sa source dans ces qualités jugées autrefois masculines, mais que les hommes ont désertées, obligeant les épouses à se substituer à eux. Cette passation d'autorité est ainsi palpable au cours du martyre nocturne d'Eku. (A. D. Tang, 2014, p. 8)

La prise de pouvoir des femmes qu'Abomo-Maurin interprète à partir des qualités supposément masculines qu'elles incarnent dans le roman se lit déjà à travers les rôles de protagonistes et de narratrices qu'elles y jouent. Dans le même sens, le statut de narratrice conféré aux personnages féminins amplifie cette idée de passation, mieux, d'arrachement de pouvoir. En effet, il y a dans l'acte narratif un procédé d'assomption de la parole aux inflexions multiples. D'abord, l'acte narratif nous apparaît comme une manifestation posturale d'une focalisation discursive, c'est-à-dire, l'expression pure et simple d'une version assumée de l'histoire. Il s'agit donc d'un acte audacieux qui engage (contre ou avec tous) celui qui parle. En sorte que si les femmes deviennent narratrices et, de surcroît, narratrices intradiégétiques, ce choix dénote, d'une part, une volonté de les responsabiliser devant l'histoire en leur donnant la possibilité de raconter elles-mêmes leur version ; d'autre part, on y verrait l'assomption d'un devoir de mémoire visant une correction ou une rectification de l'histoire officielle, masculinisée au demeurant. Dans un article consacré à l'œuvre de Léonora Miano, Trésor Simon Yoassi le dit si bien lorsqu'il présente les femmes et les enfants, entièrement dépendants des hommes, comme des personnages subalternes privés du droit de parole dans l'imaginaire social africain que caricature l'écrivaine franco-camerounaise :

Cette dépendance se manifeste d'abord au niveau de la représentation individuelle au moyen de la parole. L'enfant et la femme ne disent pas, mais sont dit et régis. Or, disons-nous, parler est affirmation et re-naissance. En l'absence de la parole, ces personnages ne peuvent exister qu'au travers d'un médium qui n'est pas le leur. Cette caractéristique est spécifique à une catégorie sociale que Lyotard appelle « *infans* » ou « *infantia* » et qu'il définit comme « ce qui ne parle pas ». (A. D. Tang, 2014, p. 115-116)

L'acte narratif figure donc chez nos auteures une prise de parole libératrice du joug de *subalternisation* sous lequel ploient les femmes dans les sociétés phalocrates qu'elles dépeignent. Le symbolisme ascensionnel est un procédé imaginaire de valorisation selon l'approche durandienne. La représentation du féminin à l'œuvre chez nos auteures semble à certains égards épouser ce procédé figuratif. Dans un premier temps, il est mis en évidence à travers des métaphores qui valorisent le statut du féminin ; en second lieu, il se lit en filigrane à travers la description de quelques scènes à valeur ascensionnelle.

1. Les métaphores valorisant la féminité

Le motif de la Terre-mère apparaît comme une constance dans l'œuvre de Miano. Fortement présent dans la trilogie intitulée « suite africaine », on en trouve une persistance dans *Tels des astres éteints*, *La Saison de l'ombre*, *Rouge impératrice*, etc.

L'incipit de *Tels des astres éteints* en offre une belle illustration :

Toi, la terre qui n'existe pas. Toi, le creux dans lequel tous projettent leur néant. Ils te rêvent de loin, se créent en toi un espace à dominer, à sublimer, à façonner, à mépriser, à révéler, à sauver. Aucun ne saisit véritablement épaisseur, ta densité. Pas même tes enfants. Ils ne savent pas que tu vis. Que tu as tes propres désirs, tes rêves à toi aussi, inlassablement effacés derrière la figure qu'ils t'ont construite. Leur parole devient ton unique réalité. Tu es un décor, pas un membre du grand corps de l'univers. Tes enfants aussi la chantent, cette parole. Dans leurs chants, ils te nomment. Mère des mondes Terre originelle. Toujours très loin derrière le temps présent, dans un passé dont la trace se discute. Tes avants ne semblent que supposés. As-tu jamais existé ? [...] Tu es le mythe de la conquête et celui de la découverte. Tu es l'espérance du salut, pour ceux qui ne savent quoi faire de leurs bons sentiments [...] Tu es là, emblème de la douleur. Tu symbolises, métaphorises. Ici où Dieu n'est qu'un vocable lisse dans les colonnes du dictionnaire, tu deviens l'injonction jadis faite aux humains. Devoir de charité. (L. Miano, 2008, p. 13-14)

Dans un monde de plus en plus dévasté par les ravages d'une globalisation effrénée, l'Afrique est ici envisagée comme l'ultime voie de rédemption humaine. Or, le procédé stylistique à travers lequel l'Afrique est représentée est une métaphore construite à partir d'une sublimation de la féminité. Cet ennoblissement ou cette béatification du féminin s'établit en contraste avec la représentation de la masculinité que l'œuvre présente dans une posture plutôt rétrograde. C'est ainsi qu'en rendant les hommes responsables de la violence, de la barbarie et de l'érection des traditions absurdes dans les sociétés africaines traditionnelles, les romans de Miano dressent une peinture livide de la masculinité et donnent à lire du statut de l'homme et, partant, de la masculinité une image rétrograde. Selon l'approche du structuralisme figuratif, la violence est la manifestation privilégiée de la thériomorphie (voire le symbolisme thériomorphe). Celle-ci *spectacularise* le mal qui s'incarne dans l'action brutale des bêtes sauvages. Si l'on extrapole l'interprétation d'une telle représentation, il est possible d'y entrevoir toute l'expression d'une régression anthropologique appliquée au sujet masculin. Ainsi, alors que la métaphore valorisante de la terre-mère que met en évidence l'approche diachronique de l'œuvre de Miano participe d'une présentation flamboyante de la femme, la femme africaine en l'occurrence dont elle redore l'image affaissée par le carcan de la phallogocratie, l'enfermement de l'image masculine dans la cangue du symbolisme de la

négativité traduit la relégation de l'homme. Marie-Rose Abomo-Maurin l'évoque à juste titre dans son article :

Les rebelles envahissent de nuit le village d'Ekou et se livrent à des exactions et à des meurtres sans précédent qui bouleversent et traumatisent la population. Le pseudo-rite cannibale qui oblige les hommes à entreprendre l'équarrissage de l'un des enfants de la communauté, tandis que les femmes sont appelées à faire la cuisson de cette « viande humaine », provoque une remise en question profonde du rôle masculin dans une société où les hommes s'avèrent incapables de protéger les leurs. (A. D. Tang, 2014, p. 46)

Le décor dans lequel se déroule la scène décrite par Marie-Rose Abomo-Maurin participe d'une façon remarquable au ternissement de la figure masculine. La nuit au cours de laquelle se déroule la scène macabre décrite dans ce passage est un symbole nyctomorphe qui se joint au symbolisme catamorphe incarné par la bassesse de l'action commise. Cette scène fait l'éloge du mal dans toute sa force. Et même s'il est notoire que les femmes y contribuent, il n'en demeure pas moins que les hommes en sont les principaux acteurs. Le caractère catamorphe de cette basse manœuvre rend compte de la régression morale des hommes d'Ekou dans *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano. Le motif de la Mère-patrie parcourt, telle une hantise, l'œuvre de Valdés. Dans *Le Néant quotidien* et *Le Paradis du Néant*, l'auteure dépeint le destin tragique d'une nation piégée par les rebours d'une révolution avortée. Elle brandit la métaphore de la Mère-patrie comme une boussole pour tenter d'échapper au fatalisme. Elle traduit donc l'espérance d'une rédemption que l'écrivaine appelle de tous ses vœux. Ce qui intéresse dans cette métaphore comme dans la précédente analysée chez Miano, c'est la force du féminin qui s'y déploie. La volonté manifeste de féminisation de la patrie cubaine qu'opère Valdés par le truchement de son personnage, Yocandra, se trouve moins dans le genre féminin du substantif « patrie » qu'à travers le rapprochement fait, à dessein, des figures féminines (voire maternelles) et celle de la patrie, étroitement liées par un rapport syntaxique : le trait d'union qui les relie d'une manière fort significative symbolise cette absorption générique, c'est-à-dire, le processus de féminisation de la patrie. Les circonstances qui entourent la naissance de Yocandra l'illustrent plus ou moins :

Comment allez-vous appeler la petite ?... Vous avez déjà réfléchi à un nom ?

Écoutez, j'aimerais l'appeler Victoire... ou, mieux encore, Patrie !... Patrie, ça c'est un nom très original !... Je suis le père de Patrie, de la Patrie ! Le père de la Patrie ! Carlos Manuel Céspedes ! Le premier qui rendit la liberté à ses esclaves ! Voilà un homme, un vrai ! Avec des couilles ! (Z. Valdés, 2011, p. 23)

Dans les deux cas, la particule matricielle invariante dans les deux métaphores assume une fonction symbolique ascensionnelle. La figure maternelle étant investie d'une caractérisation axiologique que lui confèrent les mythes et légendes.

2. Description de quelques scènes ascensionnelles

Les scènes ascensionnelles constituent des décors narratifs et descriptifs qui participent du processus de béatification de la féminité et de la femme. Ces scènes traduisent un acte d'ascendance ou d'élévation de la femme dans un environnement social au sein duquel on s'est habitué à les marginaliser. L'une des scènes ascensionnelles que nous analysons est celle qui met en exergue Ayané, le personnage principal de *L'Intérieur de la nuit* :

Le soleil était à présent une boule rouge inoffensive qui laissait dans son village des traits mauves. Ayané s'était installée à califourchon sur la branche la plus haute du manguier sous lequel était le puits. C'était le point le plus élevé de la clairière et, ainsi juchée, elle espérait pouvoir apprécier la situation et se dessiner un itinéraire [...] quelques parcelles cultivées sur le flanc visible des collines. (L. Miano, 2005, p. 61)

De retour à son village natal Eku, après plusieurs années passées en Europe, Ayané est accueillie par un spectacle horrifiant. C'est perché sur la cime d'un manguier, le regard surplombant un paysage complexe, qu'Ayané assiste à une scène de violence stupéfiante exercée par les hommes de son village. Ce passage descriptif qui mobilise quelques symboles ascensionnels (soleil, la branche du manguier, le point le plus élevé, les collines) traduit l'élévation de la femme au-delà des bassesses d'une société asservie à la prédation masculine. En se plaçant sur la plus haute branche d'un manguier, un geste qui paraîtrait d'ailleurs indécent pour une femme, Ayané prend de la hauteur. C'est ce mouvement du bas vers le haut de l'arbre qui se traduit comme le symbole d'une ascension. La déficience de la spiritualité constitue chez Miano la racine de la crise humaine qui entraîne, à son tour, la crise de la conscience écologique et la perversion du pouvoir. Dans *Rouge impératrice*, les femmes sont placées comme les gardiennes des secrets de la spiritualité envisagée comme gage de l'équilibre du pouvoir. Dans ce roman, deux femmes jouent principalement le rôle de guide spirituel pour Ilunga, le grand dirigeant de l'Alliance des régions unifiées du Katiopa. Ndabezitha, pour la première, est membre du Conseil suprême d'Ilunga. Elle est appelée l'Ancienne, la sangoma, ce qui signifie guérisseuse, devineresse ou médiatrice. Elle siège dans le collège ancestral. Abahuza, pour la deuxième, est l'autre femme puissante du Conseil et de l'Umakhulu qui est l'assemblée des Anciennes guérisseuses. Celle-ci, plus proche des Benkos, l'une des régions dissidentes du Katiopa, est amie de Boya, la fiancée d'Ilunga. La spiritualité étant ce qu'il y a de plus essentiel chez l'être humain, la confier aux femmes revient à leur conférer la primauté sur l'échelle sociale.

Conclusion

En définitive, la rémanence du motif de la femme matricielle dans les œuvres de ces écrivaines assume au moins trois fonctions majeures à savoir : La désacralisation de phallocratie ayant entraîné la *subalternisation* de la femme dans la société ; un devoir de mémoire de nature à rendre justice au rôle que la femme ou les femmes ont joué dans l'histoire. Il s'agit donc de sortir de l'oubli celles sur lesquelles l'histoire s'est souvent assise de tout son poids écrasant. Leonora Miano écrit à ce propos dans son essai *L'Autre langue des femmes* :

Les femmes du continent africain ont une histoire, puisque leur existence se confond avec les origines de l'humanité. Elles en sont l'ascendance, la souche. Sont-elles pour autant entrées dans l'Histoire, si l'on entend par là qu'une place honorable leur est faite dans la conscience humaine, dans l'imaginaire des peuples ? Il serait déraisonnable d'émettre à ce sujet quelque doute, l'identification aux subsahariennes auxquelles on s'intéressera ici étant nulle. (L. Miano, 2021, p. 9)

Elle y ajoute, quelques pages plus loin :

L'Afrique subsaharienne néocoloniale a besoin de se fabriquer des héros et des héroïnes. Elle se contente souvent d'exhumer des figures de pouvoir sans s'intéresser aux principes qui guidèrent leur action, à leurs motivations, à la signification de l'histoire transmise. En Afrique comme ailleurs, c'est au pouvoir que va la révérence, ceux sur lesquels il s'est exercé étant vite oubliés. (*Ibid.*, 174)

Enfin ce motif rend-il compte d'une volonté de puissance féminine traduisant la nécessité d'une alternative, voire d'une alternance de pouvoir dans une société moderne au sein de laquelle le pouvoir se conjugue encore au masculin.

Bibliographie

- BEAUVOIR Simone, 1949, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard.
- DURAND Gilbert, 1992, *Figures mythiques et visages de l'œuvre. De la mythocritique à la mythanalyse*, Paris, Dunod.
- DURAND Gilbert, 1992, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod.
- MIANO Léonora, 2006, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon.
- MIANO Léonora, 2021, *L'Autre langue des femmes*, Paris, Grasset.
- MIANO Léonora, 2005, *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon.
- MIANO Léonora, 2009, *Les Aubes écarlates*, Paris, Plon.
- MIANO Léonora, 2019, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, 2009, *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Traduction de JÉRÔME Vidal, Paris, Éditions Amsterdam.
- TANG Alice Delphine, 2014, *L'œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires*, Paris, L'Harmattan.



VALDES Zoé, 2010, *Le Roman de Yocandra*, Paris, JCLattès.