

DYNAMIQUE DU PERSONNAGE FEMININ DANS L'IMAGINAIRE DES DRAMATURGES GABONAIS

Dope Akouvi Patricienne ADETSI

L.A.I.C /Université Omar Bongo

patyadeti@gmail.com

&

Didier TABA ODOUNGA

Maître de Conférences/CAMES

Université Omar Bongo

odjouani@yahoo.fr

Résumé : En entamant cette étude, l'objectif était de montrer la correspondance entre le personnage féminin du théâtre et le sujet féminin historique. Il ressort de cette réflexion que la construction du féminin dans le théâtre gabonais entretient des liens avec la réalité sociopolitique de la société de référence. Et à partir de certains éléments sémiologiques comme l'action dramatique et la fonction poétique du personnage, nous relevons deux principaux types de femme à savoir la victime et la femme de pouvoir dont l'image intermédiaire est celle de la victime résiliente qui œuvre pour une reconstruction intérieure. À travers les traits caractéristiques ou les motifs représentatifs (silence, travestissement et savoir) de cette dynamique du personnage féminin, il est aisé de voir que des trois images, seules celles la victime résiliente et la femme de pouvoir sont porteuses d'un changement. De fait, la portée de leur action ou leur discours ne vise pas la déconstruction de l'image de l'homme mais propose une négociation des rapports sociaux des sexes où l'homme et la femme conjuguent leur force en vue de la construction d'un nouveau monde, épuré de tout acte discriminatoire.

Mots clés : dynamique, femme, idéologie, personnage, pouvoir, théâtre gabonais, victime.

DYNAMIC OF THE FEMALE CHARACTER IN THE IMAGINATION OF GABONESE PLAYWRIGHTS

Abstract : In beginning this study, the objective was to show the correspondence between the female character of the theater and historical female subject. It emerges from this reflection that the construction of the feminine in Gabonese theater maintains links with the socio-political reality of the society of reference. And from certain semiological elements such as the dramatic action and the poetic function of the character, we identify two main types of woman, namely the victim and the woman of power whose intermediate image is that of the resilient victim who works for a interior reconstruction. Through the characteristic features or representative motifs (silence, cross-dressing and knowledge) of this dynamic of the female character, it's easy to see that of the three images, only those of the resilient victim and the woman of power carry change. In fact, the scope of their action or their speech does not aim at the deconstruction of the image of man but proposes a negotiation of the social relations of the sexe where man and

woman combine their strength with a view to the construction of a new world, cleansed of any discriminatory act.

Keywords : character, dynamic, gabonese theater, ideology, power, victim, women.

Introduction

Les études consacrées à la femme ont connu un essor au niveau anthropologique, sociologique, linguistique, historique, littéraire... Serait-ce sa condition et son statut social liés aux luttes d'émancipation qui attirent l'attention des critiques ? Des travaux comme ceux d'A. Thiam (1978), C. Coquery-Vidrovitch (1994), O. Cazenave (1996), J. Ndinda (2002), C.M. Mbazoo Kassa (2009), B. Okome Ossouma (2012), M. M. Ondo (2019), etc. témoignent de l'importance capitale que revêt la problématique féminine ici et ailleurs. Et au moment où les questions d'égalité et de genre alimentent les débats publics, il y a comme une urgence de se pencher à nouveau sur cette problématique afin de déterminer ses appréhensions. Parce que la femme est un sujet qu'on aura beau étudier, il sera toujours nouveau (L. Tolstoï, 2023, 218). C'est dans ce contexte que nous voulons questionner la représentation de la femme dans la littérature gabonaise, particulièrement dans la sphère dramatique. La figuration féminine dans la littérature et les arts a toujours été controversée. En effet, dans les premières pièces théâtrales africaines, la femme connaissait une subordination justifiée par les rôles dérisoires qui lui étaient attribués. Mais avec l'apparition du théâtre historique et politique, la femme parvient à occuper une place essentielle – en tant qu'héroïne – même si sa représentation reste ambivalente. C'est donc ce constat qui nous a incités à aborder la dynamique du personnage féminin dans le théâtre gabonais, notamment à partir de six pièces : *Péronnelle* (L. Emane Obiang, 2001), *La Journée du salopard* (R. Ndong, 2010), *La Coupe est vide* (B. Monguy, 2011), *La Terre des sept* (M. Ondo, 2013), *La Fille du bar* (E. Menié m'Assoko, 2013), *Aimons-nous vivants* (R. Ndong, 2013). L'objectif visé par cette analyse est de voir si le théâtre gabonais se meut au rythme des préoccupations sociales actuelles en proposant des protagonistes féminins qui refléteraient la femme historique. En partant de la particularité du genre théâtral, nous postulons l'idée selon laquelle la représentation de la femme dramatique différerait de celle de la femme romanesque par exemple. Autrement dit, le théâtre, par sa capacité à construire l'illusion de la vie, exprimerait une image réelle du personnage féminin en lui accordant une place et un rôle défini. Dès lors, comment la femme se manifeste-t-elle dans le théâtre gabonais ? À partir de quelle(s) modalité(s) les dramaturges gabonais inscrivent-ils cette dynamique ? Et quelle est la portée figurative de la femme dramatique ? À partir de la théorie du personnage préconisée par A. Ubersfeld (1996)¹, nous catégoriserons d'abord le personnage féminin pour ensuite déterminer les motifs qui participent à la construction de son statut. Le troisième axe s'intéressera au symbolisme du personnage féminin.

¹ Dans son texte *Lire le théâtre I*, A. Ubersfeld propose l'analyse du personnage à deux niveaux. D'abord, au niveau de la structure profonde avec la détermination ou l'explication de l'action dramatique où le personnage apparaît comme une force agissante ; ensuite, au niveau de la structure de surface avec l'analyse paradigmatique et discursive du personnage. Dans l'analyse paradigmatique, ce dernier s'appréhende comme un ensemble sémiotique dont le traitement aide à préciser son fonctionnement référentiel ou poétique débouchant sur l'identification de sa posture idéologique.

1. De la typisation du personnage féminin

Selon son cheminement dramatique, la femme se présente sous plusieurs facettes (fille rebelle, paysanne perversie, fille sacrificielle, mère criminelle, sorcière, etc.) débouchant sur une catégorisation binaire à savoir la victime et la femme puissante.

1.1 *La victime passive*

Au théâtre, c'est l'action qui définit le personnage ; et c'est la réalisation ou non du projet du personnage qui détermine de prime abord son statut dramatique. En effet, parmi les personnages féminins saisis pour cette étude, certains ploient sous l'influence exercée soit par la communauté, soit par les hommes politiques entravant ainsi leur épanouissement. Vivant sous des régimes dictatoriaux, *La folle* et *Madame dans La Coupe est vide* de B. Monguy figurent comme des femmes assoiffées de liberté :

La folle : Je ne me tairai que lorsqu'on m'aura mis un bâillon sur la bouche, je déclare la révolte de la parole, il nous faut parler, c'est le seul plaisir qu'il nous reste, messieurs, allons-nous nous laisser emprisonner l'organe à boucan ? (B. Monguy, 2011, p.47).

Par la question oratoire « allons-nous nous laissés emprisonner l'organe à boucan ? », *La folle* souhaite éveiller les consciences par rapport à la situation oppressive que vivent les Noirs et exprimer en même temps son ras-le-bol, et par extension celui du peuple. Cette exaspération est cristallisée dans la pièce à la fois par l'indignation qui marque ses discours et le mouvement d'humeur qu'elle initie. *La folle* se révèle un actant-opposant au projet du gouvernement qui est celui de réglementer la parole dans la société ; seulement, son initiative connaît un échec. *La folle* et ses compagnons sont arrêtés et battus par les forces armées. Cette théâtralisation de la violence politique par la parole et le geste expose le drame des peuples africains dans leurs Etats respectifs. De même, *Ada* dans *Aimons-nous vivants* de Rodrigue Ndong se présente comme un sujet impuissant lorsqu'elle succombe aux pratiques sorcellaires de son père Wagha. Homme politique, celui-ci détient une force mystique qui l'incite à sacrifier ses enfants pour sa réussite sociale. À ce propos, A-P. Boukandou (2011, p.63) affirme que « la quête du pouvoir pousse les individus à toutes sortes de pratiques dans le but de tenir sous leur suprématie les plus faibles, être puissants et accéder très vite à des postes de responsabilités. » Dans *Aimons-nous vivants*, Wagha va être promu à la fonction de ministre et sa fille *Ada* est en proie à une crise de folie. Tout lecteur issu des sociétés africaines soupçonnerait immédiatement l'étrangeté de la maladie d'*Ada* liée aux phénomènes mystiques. Consciente de son statut d'objet sacrificiel, elle implore l'aide de son tradipraticien pour recouvrer la santé. Soumise à des forces surnaturelles qu'elle ne peut maîtriser, *Ada* devient une spectatrice du chaos qui embrase sa vie. Mais animée par le désir de vivre, elle va rechercher la guérison comme le témoigne ce passage : « dis-moi quoi faire pour recouvrer la santé et je t'écouterai » (R. Ndong, 2013, p.91). Il est clair que l'objet de désir des personnages de *La folle* et d'*Ada* semble la liberté. Toutefois, l'échec de leur quête se valide par la puissance incarnée par les actants-opposants (le gouvernement, Wagha) dont le projet est d'exercer pleinement leur autorité et d'assujettir les vulnérables.

Par ailleurs, leur opposition est orientée dans des sens différents comme l'indiquent ces triangles actifs :

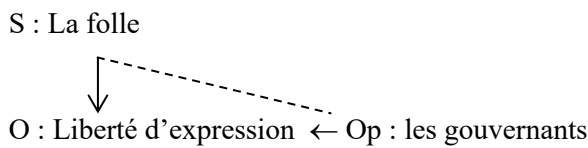


Figure 1 (A. Ubersfeld, 1996, p.63) : La contestation de l'autoritarisme.

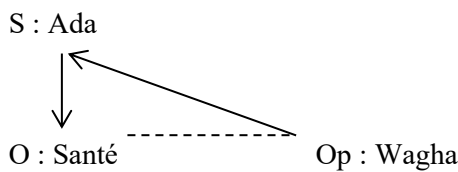


Figure 2 (A. Ubersfeld, 1996, p.63) : La quête de la guérison.

Dans la figure 1, les gouvernants sont « opposant[s] au désir du sujet [la folle] par rapport à l'objet [liberté d'expression] » (A. Ubersfeld, 1996, p.63). Le conflit qui se noue autour de l'objet dévoile la rivalité politique qui confronte les deux actants. Tandis que dans la figure 2, l'opposition se porte sur le sujet même. Lorsque les beaux-parents d'Ada la renvoient dans sa famille à cause de sa santé mentale, ses parents la soutiennent en lui trouvant un tradipraticien. Mais l'implication du père reste récusable d'autant plus que la responsabilité de l'état d'Ada lui incombe. En réalité, à chacune de ses nominations, une des filles de Wagha perd la vie. Cette recrudescence du sacrifice peut témoigner de son aversion pour la vie humaine. En ce sens, c'est l'existence même de ses filles qui est problématique : Wagha les préfère plus mortes que vivantes. De fait, « tout se passe comme si le sujet [Ada] détenait quelque chose que l'opposant [Wagha] désire » (A. Ubersfeld, 1996, p.63). Dans le cas d'Ada, c'est l'énergie vitale qui intéresse l'homme politique. Et ce n'est que sa disparition qui satisfait Wagha ; un contentement qui transparait dans son indifférence à la mort d'Ada.

1.1 La victime résiliente

La victime résiliente est le statut intermédiaire entre la victime et la femme de pouvoir. En effet, les femmes qui portent cette étiquette entreprennent des métamorphoses face à l'adversité. Cette attitude correspond à ce que l'on appelle habituellement "la résilience". La résilience est un concept qui apparaît dans le domaine psychologique pour signifier la compétence d'un individu à surmonter les épreuves, à se laisser transformer par les difficultés en vue d'un meilleur devenir. Selon M. Manciaux (2001, p.322), c'est « [l]a capacité d'une personne ou d'un groupe à bien se développer, à continuer à se projeter dans l'avenir en présence d'événements déstabilisants, de conditions difficiles, de traumatismes parfois sévères. [...] ». Ces chocs peuvent être un traumatisme, la mort, la précarité, une maladie, etc. entravant l'épanouissement de l'individu. Dans ces cas, celui-ci a très souvent besoin d'un accompagnement ou d'un

soutien pour se ressaisir. Ce soutien, nous le trouvons dans les personnages des officiants des rites traditionnels ou du président du tribunal qui encouragent les victimes dans leur processus de restauration.

Dans *Péronnelle* de L. Emane Obiang, l'action s'inscrit temporellement à l'époque coloniale. Cette temporalité dépeint le rapport de force structurant les relations entre la classe dominante et la classe dominée lors de la colonisation. En effet, c'est à travers les personnages de Péronnelle et le couple gouvernoral que ce rapport est perceptible. Au vu du traitement infligé à Péronnelle dans la résidence coloniale, elle figure telle une femme opprimée. Or cette oppression était loin des attentes du personnage parce qu'en allant vivre chez les colonisateurs, Péronnelle recherchait la liberté. Mais le Gouverneur et son épouse se révèlent opposants à ce projet lorsqu'ils la prennent pour un objet sexuel (Acte 1, scène 3) ou l'humilient :

Madame : Péronnelle, arrête tout de suite ce raffut ! Je ne sais qui t'a mis dans le crâne que tu avais de la voix. Et avec ça tu persistes à copier nos divas. Mais tu ne chanteras jamais comme elles. Les Nègres ont leur chant, nous le nôtre. (L. Emane Obiang, 2001, p.11).

Cet extrait est un exemple parmi tant d'autres où Péronnelle est sous-estimée. Les propositions syntaxiques « Et avec ça tu persistes à copier nos divas. Mais tu ne chanteras jamais comme elles. Les Nègres ont leur chant, nous le nôtre » trahissent la posture raciste de ses maîtres qui comptent l'exploiter. D'ailleurs, son rôle codé de « servante » informe le lecteur-spectateur sur la situation oppressive du personnage. Toutefois, grâce à l'aide de son père, elle parvient à puiser au fond d'elle la force nécessaire pour surmonter ses peines. Péronnelle devient insoumise tel que le décrit ce passage :

Madame : [...] Tu sais quelle sentence on réserve à des espionnes comme toi ? On les pend haut et court ; ou bien on les fusille. Choisis !
 Péronnelle : Madame ne laissera pas qu'on me tue.
 Madame : Et pourquoi ?
 Péronnelle : Madame a trop besoin de moi...
 Madame : Petite prétentieuse. Des comme toi, j'en bouffe une dizaine par jour. (L. Emane Obiang, 2001, p.43-44).

La présence des stichomythies (Madame ne laissera pas qu'on me tue/Et pourquoi ? /Madame à trop besoin de moi) dans ce dialogue exprime la tension existante entre les deux femmes. Et pour ne pas trahir les secrets de Madame, Péronnelle choisit d'interrompre sa phrase par les points de suspension en laissant libre cours à l'imagination du lecteur-spectateur. Car l'une des fonctions de l'interruption est la discrétion (P. Larthomas, 1980, p.265). Ces raisons qui sont exprimées dans le silence (...) de Péronnelle justifie son insoumission.

Parallèlement, Monengone dans *La Fille du bar* est trahie par sa Tante. En effet, la Tante Cécile va contrecarrer son désir de travailler honnêtement pour réussir sa vie ; elle inculque alors Monengone à une éducation libertaire où cette dernière doit marchander son corps pour subvenir à ses besoins et ceux de sa famille. Toutefois, les

questions de la jeune fille à l'adresse de sa tante dévoilent sa résistance à l'idéologie de cette dernière qui considère le corps comme une source de revenus. Cette résistance est appuyée par la préservation de son innocence lorsqu'elle se soustrait des abus sexuels des clients :

El Hadj le 2^{ème} client : Viens ma belle, viens dans mes bras. En ce jour qui sera pour nous deux inoubliable, je vais t'ouvrir les yeux. Je vais t'initier à la connaissance de la vie et tu connaîtras aujourd'hui la saveur du fruit défendu.

Monengone : (*Se recroquevillant sur elle-même en indexant les attributs mâles de El Hadj*) Non, non laisse-moi tranquille. Fous-moi la paix. Je ne veux pas. Où vas-tu mettre un gros truc comme ça ? (E. Menié m'Assoko, 2013, p.59-60).

Face à la demande du client, Monengone exprime son objection par sa posture « se recroquevillant » indiquant sa pureté et la négation qui parsème son discours. De plus, à ses « cris de détresse » (p.60), tout lecteur-spectateur peut imaginer la violence accompagnant son refus ainsi que ses conséquences. El Hadj entraîne la Tante Cécile et sa nièce devant le tribunal (actant-opposant) pour escroquerie. Même si Monengone refuse d'accuser ouvertement la Tante Cécile, son état larmoyant (p.96) trahit sa plainte et la révolte qui l'habite. Parce que les larmes, dit S. de Beauvoir (1976, p.492), métamorphosent la femme en une fontaine plaintive, en un ciel tourmenté [...]. Et c'est donc publiquement qu'elle va décider d'emprunter une autre voie : « je me suis promise dans mon for intérieur de leur démontrer que je veux être une femme qui, malgré ses faiblesses matérielle et existentielle reste libre de ses choix » (E. Menié m'Assoko, 2013, p.99). Une déclaration qui, d'emblée, remet en cause l'éducation de sa tante et celle de ses clients. Ainsi, c'est cette disposition à se projeter dans le futur, à maintenir sa construction personnelle malgré les événements fragilisants (la mort, le deuil, la violence, la pauvreté) qui déterminent la résilience de Péronnelle, Monengone et biens d'autres femmes. Contrairement aux personnages féminins précédents qui abdiquent devant l'adversité, ceux-ci résistent aux chocs sans nécessairement s'en affranchir. Dès lors, il y a chez eux une tentative de rebondissement, de reconstruction intérieure qui laisse entrevoir un certain pouvoir, celui de choisir.

1.3 La femme de pouvoir

La femme de pouvoir se démarque de la femme victime par sa capacité à relever des défis, à prendre des initiatives et atteindre ses objectifs. En effet, elle possède des qualités (tempérance, rigueur, vigueur...), dégage un certain charisme et influence les actions des autres par ses idées ou par l'aboutissement de sa mission. C'est ce que nous voyons dans des pièces telles que *La Journée du salopard*, *La Terre des sept* où la réalisation du projet de Susan et de la Reine Posu participe de leur dynamisme. Dans la trajectoire dramatique de Susan, la conquête du pouvoir constitue son objet de quête. En effet, l'adhésion de celle-ci à une organisation criminelle dénommée la « Sainte Famille » accroît ses ambitions sociale et politique. Elle crée notamment une entreprise de vente d'armes et joue aussi le rôle d'agent secret pour l'État. Ce qui lui vaut une place privilégiée au sein de l'organisation. Et pour la préserver, Susan est susceptible de commettre des actes blâmables comme elle-même l'énonce à l'adresse de George, son interlocutrice :

Susan : [...] Madame, je vais vous dire ce que j'ai fait pour occuper la place qui est la mienne dans la Sainte Famille. Je n'ai pas eu froid aux yeux, j'ai su jouer du couteau par moments, je n'ai jamais hésité à écraser tout adversaire ou tout obstacle gênant. [...]. (R. Ndong, 2010, p.17-18).

Cet extrait montre que Susan est une femme chevronnée qui sait ce qu'elle veut ; son désir du pouvoir la pousse à perpétrer des crimes. En effet, la gradation exprimée ces propositions « je n'ai pas eu froid aux yeux/j'ai su jouer du couteau par moments/je n'ai jamais hésité à écraser tout adversaire ou tout obstacle gênant », expose la terreur qu'elle incarne. Et c'est dans ce même état d'esprit qu'elle assassine ses collaboratrices George et Sontag qui contestaient son projet. C'est en cela qu'elles se révèlent des actants-opposants compte tenu de leur rôle de traître dans la pièce. Corrélativement dans *La Terre des sept*, la Reine Posu cherche à exercer à nouveau son pouvoir. En effet, après avoir perdu inexplicablement sa terre et ses sujets, celle-ci est en proie à des multiples interrogations auxquelles son totem, Zo'o l'éléphant, essaie d'apporter des réponses. L'anthropomorphisme employé par la dramaturge procède de l'incapacité des hommes à interpréter leurs rêves puisqu'ils se sont défaits de leur ontologie (M. M. Ondo, 2020, p.256). C'est ainsi que le sultan Bamu s'entretient avec Ndang, le rat ; la princesse Lumbu avec Sô, l'antilope, etc. En effet, la conversation entre la Reine Posu et son totem laisse entrevoir la responsabilité qui lui incombe dans son malheur : elle est impatiente (p.35), hautaine (p.37), égoïste (p.37). Ces défauts constituent des actants-opposants à sa mission préalable en ce qu'ils l'empêchaient de mener à bien son projet. Mais après avoir écouté les conseils de son totem et remporté le concours auquel tous les souverains étaient soumis pour retrouver leur terre respective, la Reine Posu revient à des meilleurs sentiments bien que son élection soit soutenue seulement par ses consœurs (Impératrice Hosu, Princesse Lumbu, Divine Gosu et la voix) et contestée par la gent masculine (Sultan Bamu, Roi Denu, Emir Abdul et Chef Sanku) qui « ne peu[t] voter pour une femme » (M. Ondo, 2013, p.112). En dépit de leur opposition qui dénote des relents de misogynie, la Reine Posu atteint un objectif inespéré car au lieu d'une terre, elle en obtient sept. À cette grandeur matérielle s'ajoute une grandeur morale :

Reine Posu : Roi Denu, étant donné qu'on vient de la même contrée. Tu n'as aucun intérêt à me contrer. En plus, on punir s'unir dans la direction des affaires de notre royaume commun, on pourrait ensemble regarder dans la même direction. (M. Ondo, 2013, p.113).

Cet appel à l'union adressé au Roi Denu, un des opposants, relève d'une qualité exceptionnelle susceptible d'éveiller l'admiration du lecteur-spectateur. Ainsi, le pouvoir féminin dans le théâtre gabonais n'est pas une chose innée comme on peut le voir dans certains romans comme *Le Signe de la source* ou *Elo, la fille du soleil* de M. Okoumba-Nkoghe. Il s'acquiert plutôt par l'acharnement au travail : Susan fait montre de ses capacités physiques en tuant tandis que la Reine Posu dévoile son potentiel intellectuel en résolvant des énigmes. Malgré que leur approche soit différente, toutes les deux parviennent à atteindre leur objectif en bravant les obstacles. D'où leur statut de femme de pouvoir.

2. Les motifs constructifs de la dynamique du personnage féminin

La catégorisation des personnages féminins par la seule détermination de l'action ne suffit pas à justifier leur statut distinct. À notre sens, il est important de déterminer les motifs et/ou les modalités esthétiques permettant une telle inscription dynamique.

2.1 Le silence

Dans certaines pièces théâtrales gabonaises, le silence constitue un motif du processus de victimisation des personnages féminins. Dans notre corpus, les dramaturges déclinent les ambivalences du silence si bien que la primauté revienne à son aspect négatif. Dans la majorité des pièces, le silence est perçu dans sa dénotation où il renvoie d'abord à une négativité : « absence de bruit, de son, quelque chose de vide » (F. Hanus et N. Nazarova, 2013, p.7). En effet, le titre du texte *La Coupe est vide* laisse déjà entrevoir une idée du néant, de manque ou d'absence exprimée par l'adjectif qualificatif « vide » impliquant une atmosphère silencieuse. Ce silence est renforcé par l'intitulé de l'acte III de la pièce « Un monde aphone ». Dans cet acte, le silence est imposé par les forces armées qui symbolisent la violence légitime de l'État. Les « coups » assenés à la population, les « traces de sang » présents sur la scène démontrent la violence qui contraint la population insurgée à la soumission. L'effacement scénique de certains personnages (la folle, le roi, le jeune cadre, la fille-aux-gros-seins, le prophète, le fonctionnaire), la résolution « je ne parlerai plus » (p.65) de l'étudiant et le musellement de Madame sont une preuve de leur asservissement. Le silence s'exprime aussi par l'éloignement du personnage. En effet, le retour d'Ada dans sa famille la pousse à se replier sur elle-même surtout après la découverte de l'origine de son mal. Cette solitude dans laquelle se réfugie la protagoniste dans *Aïmons-nous vivants* l'empêche de communiquer avec son entourage et l'oblige à se taire parce que ne « souhait[ant] pas faire de la peine à [sa] mère » (R. Ndong, 2013, p.89). D'ailleurs, son temps de parole est minimale : elle parle peu par rapport aux autres personnages. Dans l'ensemble du texte par exemple, Wagha a cent quatre-vingt-et-une intervention contre cent vingt-quatre chez Ada ; Mi (le tradipraticien) dispose de cent vingt-six interventions tandis qu'Ada n'en a que cent vingt-quatre. Cette inégalité discursive indique la marginalisation du personnage dont la scène de la mort d'Ada (scène 15) en constitue le paroxysme. De même dans *La Fille du bar*, Monengone est recluse dans le silence à cause de son impossibilité à dénoncer les exactions (escroquerie, exploitation d'enfants, prostitution) de sa tutrice. Comparue devant le tribunal pour témoigner contre la Tante Cécile, Monengone entreprend plutôt de dénier toutes les accusations retenues contre cette dernière en l'honorant :

Monengone : Monsieur le Président, d'après vous qui suis-je. Mes parents qui sont très pauvres ne peuvent pas nourrir convenablement la quinzaine de bouches qu'ils ont procréées. Le fait de m'avoir extrait de ce milieu et de me confier à ma tante est pour moi un privilège. Ici, je suis soignée, nourrie, vêtue et occupée dignement, que peux-je demander de plus au Bon Dieu ? (E. Menié m'Assoko, 2013, p.92).

Cette volonté d'épargner sa tante des représailles judiciaires provient de son éducation traditionnelle exigeant la soumission à un(e) aîné(e), un parent, etc. En effet, sa situation précaire dans la pièce accroît la domination de sa tante, un rapport de force

perceptible à travers son âge (elle est la plus jeune) et sa position discursive (la Tante Cécile a une somme de quatre-vingt-deux interventions contre vingt-neuf chez Monengone). Toutefois, dans cette pièce, le silence n'est pas que décrit dans son aspect négatif dès l'instant où la jeune fille expose ses désirs enfouis : « « [...] je me suis promise dans mon for intérieur de leur démontrer que je veux être une femme qui, malgré ses faiblesses matérielle et existentielle, reste libre de ses choix. » (E. Menié m'Assoko, 2013, p.99). Il ressort en filigrane dans ces propos une envie de révolte. Ce sous-entendu matérialise le silence de Monengone qui prend la forme d'une protestation (F. Hanus et N. Nazarova, 2013, p.12). En ce sens, le silence n'est pas seulement l'absence de parole ; il « est aussi un prolongement de la parole, une source d'inspiration » (F. Hanus et N. Nazarova, 2013, p.8). D'où son aspect positif. Cependant, dans l'ensemble, le silence se manifeste comme un marqueur de la victimisation des personnages féminins.

2.2 *Le travestissement*

Généralement, le travestissement est la pratique qui consiste à porter le vêtement du sexe opposé. C'est un déguisement lié aux questions du genre. Mais par extension, le travestissement renvoie au fait de s'approprier une autre identité par l'adoption d'un autre rôle tel qu'on l'observe dans le théâtre marivaudien où les personnages camouflent leur réelle identité en se métamorphosant. C'est dire que le travestissement a toujours été et est encore une pratique théâtrale. C'est donc cette seconde acception du travestissement vu comme changement de rôle qui attire notre attention ici. De L. Emame Obiang à R. Ndong, en passant par L. Owondo, la question du travestissement est présente dans le théâtre gabonais et abordée sous diverses formes. Dans *Péronnelle*, il ne s'agit pas d'une métamorphose physique ou sexuelle, mais vocale. La servante nommée Péronnelle va momentanément revêtir l'identité de sa patronne par le déguisement de la voix. Il s'agit d'un travestissement simple ou asexué (M. De Rasse, 2013, p.84). En effet, ce travestissement vocal a pour but de faire vivre au personnage de nouvelles aventures. Ceci dit, il « a partie liée avec l'émancipation de l'héroïne » (G. Leduc, 2006, p.31). Lorsqu'à la scène 1 de l'acte I, Péronnelle se présente à Clémence Lapointe sous l'identité du personnage de Madame au téléphone, elle revêt « l'habit [par la voix] d'un groupe social identifié et respectable [les Blancs] afin d'être assimilé[e] à celui-ci » (M. De Rasse, 2013, p.84) pour restaurer la dignité bafouée de sa communauté indigène. De même, quand elle usurpe l'identité de sa patronne pour faire évader son ami Akomo à la scène 4 de l'acte II, elle s'approprie le pouvoir du personnage de Madame (épouse du Gouverneur) en faveur des siens. Cette métamorphose est donc porteuse de valeurs positives en ce qu'elle permet à Péronnelle d'expérimenter la liberté dont elle est privée dans la résidence coloniale et d'instaurer un certain respect même si sa communauté le perçoit comme une trahison. Si ce jeu de masque est une force qui permet à Péronnelle de s'adapter aux situations oppressantes qu'elle traverse et de se reconstruire intérieurement, il participe également à un trouble identitaire. En oscillant entre l'identité occidentale par la maîtrise de la langue française et l'identité nègre par le parler petit nègre « Boujou', M'sié le réjizeu. Madam' a di twa monté. Madam' malad' un tou piti pé » (L. Emame Obiang, 2001, p.14), Péronnelle se confronte à un problème identitaire qui la situe dans l'entre-deux et faisant d'elle un personnage incomplet à cause de son hybridité. Ceci pour dire

que le travestissement fait à la fois sa force grâce au pouvoir qu'elle acquiert et sa faiblesse à cause de son incomplétude.

2.3 *Le savoir*

Le savoir est l'un des traits marquants du pouvoir. Il entretient des liens étroits avec le pouvoir. En effet, celui qui dispose d'un savoir, possède le pouvoir ; encore faut-il qu'il sache l'utiliser. L'existence des dépositaires de la tradition orale en Afrique en est une preuve car les connaissances et le savoir-faire dont ils disposent les placent au-dessus de la communauté et leur octroient une position privilégiée. Ceci dit, ils incarnent une autorité établissant un lien hiérarchique entre eux et celui à qui on transmet la connaissance, c'est-à-dire l'apprenant ou le néophyte. La position hiérarchique qu'occupent les personnages féminins dans la distribution des pièces amorce le pouvoir qu'ils incarnent. Ce pouvoir est renforcé par la connaissance qu'ils ont et qu'ils partagent à leurs collaborateurs. Dans *La Journée du salopard* par exemple, Susan est présentée comme une femme d'affaires importante à cause de l'argent dont elle dispose. Mais ce qui lui donne une valeur ou légitime son autorité, c'est sa reconnaissance par ses employés. Parce que c'est la reconnaissance, en tant que capital symbolique, qui valorise son discours. C'est dans ce sens que P. Bourdieu (2001, p.107) atteste que « le poids des différents agents dépend de leur capital symbolique, c'est-à-dire la *reconnaissance* [sic], institutionnalisée ou non, qu'ils reçoivent d'un groupe ». Ceci pour dire que la légitimation de Susan en tant que chef ou patronne par George et Sontag conduit à l'acceptation de son pouvoir, donc de son savoir. Dès lors, l'échange entre elle et ses employées reste spécifiquement didactique parce que dans la pièce, c'est Susan qui transmet les connaissances relatives à leur métier de prédilection. En effet, dans leur discussion, Susan constate que George est ignorante de beaucoup de choses et se propose de l'aider en lui donnant des « tuyaux qu'il faut posséder pour se faire une place dans le métier. » (R. Ndong, 2010, p.15). Nous constatons alors qu'elle et Susan « ne sont pas dans une position discursive égale » (S. Durrer, 1994, p.138). C'est pourquoi l'une (George) se spécialise dans les questions et l'autre (Susan) les réponses, un enchaînement conversationnel qui trahit l'infériorité de George. C'est ainsi que pour prouver la maîtrise de son champ d'action, Susan lui donne des informations sur les conditions à remplir dans leur organisation, les règles à respecter, les potentiels collaborateurs, etc. De même, dans *La Terre des sept*, la Reine Posu éblouit l'assistance par son savoir. Ce qui lui vaut le soutien de la majorité. En effet, son explication des proverbes, son esprit de créativité à travers les poèmes qui rythment le dialogue, expriment son érudition la mettant dans une position supérieure par rapport aux autres. A l'instar de Susan, la Reine Posu est aussi légitimée par les siens qui acceptent sa gouvernance. En plus de son savoir, le crédit que lui accordent les autres personnages (Divine Gosu, Impératrice Hosu, Princesse Lumbu, Roi Denu, le voix) affermit sa position dominante, donc son pouvoir. Si au niveau du statut social, tous les personnages de *La Terre des sept* sont égaux par leur titre, le facteur cognitif est ce qui les distingue. Ceci pour dire que le savoir, dans les pièces de théâtre gabonaises, est une marque de puissance et d'autorité, laquelle passe par la reconnaissance du savant.

3. Des enjeux de la représentation féminine dramatique

La figuration binaire de la femme dans le théâtre gabonais débouche sur une double perspective : esthétique et idéologique.

3.1 La femme comme élément rhétorique

Dans l'ensemble du discours textuel, le personnage féminin fonctionne tel une figure littéraire participant à la construction de la poétique des textes. En effet, les dramaturges gabonais utilisent certains procédés stylistiques pour mieux illustrer dramatiquement et discursivement le personnage féminin. Il s'agit de la métonymie et de la métaphore.

D'abord, la métonymie. Selon E. Duchâtel (1998, p.88), elle « désigne quelque chose par le nom d'un autre élément du même ensemble. » En d'autres termes, le personnage féminin peut être assimilé à un groupe d'individus dont il partage des caractéristiques dans l'ordre de la réalité. Il (le personnage féminin) doit alors renvoyer à un référent social par sa condition sociale, ses gestes et son dire. C'est ainsi que des personnages comme Ada dans *Aimons-nous vivants*, La folle dans *La Coupe est vide* et Monengone dans *La Fille du bar* incarnent la femme soumise aux injonctions patriarcales ; un patriarcat symbolisé par la figure du père, de l'État, du tuteur et du maître. En effet, l'appartenance des personnages d'Ada, La folle et Monengone aux paradigmes de non-pouvoir, d'oppression, d'innocence ou de mort les préfigure comme les victimes du système phallocratique. Dans *La Fille du bar* par exemple, la tante Cécile n'hésite pas à discriminer la jeune Monengone lorsque celle-ci lui propose un palliatif à sa misère financière :

La nièce Monengone : [...] Tante Cécile, ce que tu viens de me dire laisse entendre que tu es en manque de moyens pour assouvir tes besoins. Si tel est le cas, pour atténuer tes soucis, ne serait-ce pas judicieux de multiplier tes outils de production en demandant à ma sœur Aïwa et moi d'exercer le nouveau métier que tu me prédestines ? Je crois en effet que si nous nous mettons à deux, la croissance de tes revenus se ressentira pour autant. [...] La tante Cécile : Ma nièce Monengone, n'oublie jamais que l'avenir que je prépare pour ma propre fille n'est le même pour toi. Depuis ton arrivée, tu as dû te rendre compte que vous ne dormez pas dans les mêmes conditions, ne mangez pas sur la même table et pas la même nourriture. Aïwa est ma propre fille, c'est pourquoi elle va à l'école pour devenir une intellectuelle et sans doute ta patronne de demain. [...]. Quant à toi qui ne sais ni lire, ni écrire, encore moins épeler, ton choix des hommes et ta soumission envers eux doivent être motivés, sinon intéressés parce qu'un pauvre doit toujours se battre, se débrouiller par tous les moyens pour parvenir à ses fins. [...]. (E. Menié m'Assoko, 2013, p.30-31).

Le jeune âge et l'éducation de Monengone ne lui permettent pas de s'opposer à la volonté sa tante de faire d'elle une prostituée ; ce qui entérine sa soumission et renforce l'autorité de sa tutrice. La redondance du groupe nominal « ma propre fille » dans la réplique de la tante Cécile souligne la distance qu'elle met entre Aïwa et Monengone. D'où la maltraitance de Monengone qui évolue dans des conditions particulières dont l'autre est épargnée. Face à ce sentiment d'impuissance, Monengone n'a d'autre choix que d'obéir ; une résolution qu'on retrouve également chez les personnages d'Ada et La folle dans *Aimons-nous vivants* et *La Coupe est vide* où les exactions du père de famille

et des hommes politiques conduisent ces femmes vers l'abîme. De plus, le silence observé chez Ada et La folle ou le discours de soumission de Monengone exprimé par cette réplique : « Merci de tout ce que tu fais et feras pour moi, je te resterai éternellement reconnaissante et dévouée » (E. Menié m'Assoko, 2013, p.24), constituent les marques de la condition de ces femmes dans les textes bien que certaines manifestent des relents de résistance étouffés soit par la loi, soit par les valeurs traditionnelles.

Par ailleurs, Péronnelle incarne métonymiquement la femme subversive en ce qu'elle bouleverse subtilement les codes. En effet, son rapport aux paradigmes voyage – esclavage – révolte – modernité peut justifier son attitude révolutionnaire. Dans la pièce *Péronnelle*, la protagoniste accepte d'être adoptée par le couple gouvernoral (le Gouverneur et Madame) parce qu'elle aspire à la modernité que refuse son père comme elle le lui reproche dans une séquence textuelle : « [...] Il faut vivre avec son temps. C'est ce qui vous tue, vous, les Noirs, vous vous accrochez à votre passé comme des éléphants à des lianes. Elles ne peuvent pas vous retenir ; elles vous trahissent forcément. Acceptez de vivre au présent. Soyez de votre temps. [...] » (L. Emane Obiang, 2001, p.31). Dans cette adresse à son père, les propos de Péronnelle sonnent comme une invite au changement, à la progression à laquelle elle a toujours aspiré. C'est d'ailleurs la principale raison qui justifie son départ du village. Cette révolte amorcée dans sa communauté d'origine se poursuit à la résidence coloniale où elle est en désaccord avec les agissements des colons. Pour leur ravir le pouvoir, elle change de costume en devenant la patronne (Acte 1, scène 1,2, ; Acte 2, scène 4), se joue du Gouverneur (Acte 1, scène 3) et affronte sa maîtresse (Acte 3, scène 2). De là, on constate des glissements dans son rôle codé de servante en ce sens que l'insoumission, l'audace et l'impudence dont elle fait montre sont des traits qui ne s'accordent pas avec ledit rôle. Parce généralement, la domestique voue une soumission absolue à ses maîtres. Ainsi, le jeu de masque, l'omniprésence (elle est présente dans toutes les scènes) dans la pièce et le temps de parole (elle parle plus que les maîtres) donne à Péronnelle une place privilégiée qui déchoit sa maîtresse. La mise en scène de la situation oppressive que vit Péronnelle doit faire apparaître le portrait d'une fille abattue mais le dramaturge véhicule l'image d'une femme battante qui s'adapte à toutes les situations par la métamorphose.

D'autres auteurs emploient ensuite « la métaphore [qui] peut avoir une *valeur symbolique* » (A. Ubersfeld, 1996, p.123) pour mieux caractériser les personnages féminins. La prédisposition à administrer, à entreprendre, à prendre des résolutions, à influencer les actions de l'autre révèle certaines femmes comme des leaders et des êtres combattants. Susan et la Reine Posu sont respectivement chef d'une entreprise et souveraine d'un royaume dans *La Journée du salopard* et *La Terre des sept* où elles commandent et encouragent leur entourage à se déployer. On le voit notamment à travers la formation professionnelle que Susan donne à sa collaboratrice George dans *La Journée du salopard* (scène 1). De même, dans *La Terre des sept*, la Reine Posu montre sa détermination à retrouver sa terre perdue :

Moi, je suis optimiste puisque je suis disposée
à changer pour retrouver ma terre,
si j'agis comme il me l'a recommandé,
il n'y a aucune raison que je sois condamnée
à errer sans but, sans terre. (M. Ondo, 2013, p.65).

Cette disposition à voir les choses sous un angle positif est une qualité que l'on retrouve généralement chez des individus dotés d'une certaine aura et grandeur d'âme. En plus de cet optimisme, ce sont sa résolution à se transformer « je suis disposée à changer pour retrouver ma terre », à travailler de manière collégiale (Acte III, scène 4) et sa prestance qui la distinguent des autres personnages de la pièce. En effet, la capacité à diriger et l'ouverture d'esprit constatées chez ces personnages féminins et légitimées par leur appartenance aux paradigmes tempérance – vigueur – rigueur – charisme, les mettent sur un piédestal où ce sont les actions menées qui exposent leur puissance. De plus, la position hiérarchique qu'elles occupent respectivement dans *La Journée du salopard* et *La Terre des sept* ainsi que leur ambition respective traduisent leur prise de conscience, leur désir d'émancipation et de participation au développement de la société comme on le voit chez d'autres personnages dramatiques comme Ewadi (E. Liazéré, 1996), Dona Béatrice (B. Dadié, 1970), etc. ou romanesques tels qu'Emilienne (A. Rawiri, 1989), Dzibayo (H. Ngou, 2007) En cela, Susan et la Reine Posu incarnent le type des femmes engagées dont le pouvoir est mis au service de la collectivité. Ainsi, la métonymie et la métaphore sont les figures rhétoriques qui caractérisent les personnages féminins du théâtre gabonais.

3.2 *La femme, un vecteur de changement*

La libération de la parole dans les années 1990 a entraîné des bouleversements dans l'univers littéraire gabonais. Avec cette démocratisation, la présence des femmes dans les textes dramatiques datant de cette période à aujourd'hui est de plus en plus effective au point où elles en « constituent l'épicentre [...] tant au niveau de la fable, de l'action que de l'intrigue. » (J. Touboué Lou Soupé, 2015, p.64). De plus, par les informations (nom, âge, lien de parenté, statut social...) indiquées dans la distribution des diverses pièces et la quotidienneté des personnages, les dramaturges rapprochent le lecteur-spectateur d'une écriture réaliste déterminant l'engagement sociopolitique des femmes dans la cité. Il est aisé d'observer dans le corpus que la femme dramatique possède des caractères remarquables qui l'établissent en tant que sujet actif capable de participer à son épanouissement et au développement de la société. En effet, la prédisposition au travail ou à la gouvernance exprime la prise de conscience du sujet féminin lui-même et de l'importance de son rôle dans la société. En cela, la femme apparaît comme une source d'inspiration susceptible de bouleverser certaines normes. La révolte observée chez les unes ou l'alliance constatée chez les autres établit un climat de transformation, de réorganisation où il n'y a plus de place pour le sexisme et la misogynie. L'ambition féminine ici est loin de s'inscrire dans l'abâtardissement de l'homme car, à aucun moment, la femme ne souhaite évincer l'homme de son champ d'action. On le voit par exemple avec les personnages de Monengone ou Susan qui ne dédaignent pas le sexe opposé mais veulent s'allier à lui par le mariage ou le travail. C'est ainsi que par son action et son discours, le personnage féminin propose un ralliement en vue de la construction d'une nouvelle société dans laquelle la valeur des uns (les hommes) et des autres (les femmes) ne souffrira d'aucune contestation. Le défi de la femme étant de pouvoir associer fonctions traditionnelles et luttes féministes. Ce projet rappelle une posture idéologique selon laquelle « le féminisme africain ne souscrit pas à l'idée que la

transformation sociale ne pourrait avoir lieu que par le remplacement d'une structure par une autre. [...] il part du postulat que l'on peut améliorer une structure sociale existante en la modifiant. » (O. Nnaemeka, 2009, p.17). Il ressort de cette réflexion une négociation des rapports sociaux de sexe qui procède de l'affirmation du leadership féminin et que l'on retrouve dans la réplique suivante :

Reine Posu :

Je ne veux pas me comparer à toi, ni subir ton courroux

Je ne suis pas ta victime, il n'est pas mon gourou

(s'adressant au public).

Ma mère m'a appris à respecter mon époux,

Mais aussi à lui donner la main pour aborder le virage que je considère, après mûre réflexion, comme le meilleur possible. (M. Ondo, 2013, p.113).

À l'issue de son élection à la tête des sept royaumes, la Reine Posu va inviter son adversaire le Roi Denu à unir leurs forces pour gouverner les terres en le rassurant de ses bonnes intentions. Les deux premiers vers de cette réplique est un appel à la paix trouvant son couronnement dans le geste d'accompagnement (« donner la main pour aborder le virage ») qu'elle lui propose. Et c'est cet accompagnement, ce soutien qui relève du leadership participatif de la femme. Ainsi, en liant valeurs traditionnelles (« ma mère m'a appris à respecter mon époux ») et préoccupations modernes (travail) – une posture rappelant la féminité présente dans la littérature gabonaise (M. M. Ondo, 2019, p.13) – la Reine Posu correspond à « la nouvelle image de la femme [...] isiaque, un type hybride pouvant servir de modèle aux multiples femmes placées au carrefour de la tradition et de la modernité. » (C. M. Mbazoo Kassa, 2009, p.226).

Conclusion

Plus que la prose romanesque, la poésie ou la nouvelle, le théâtre se situe à la lisière de la fiction et de la réalité par sa capacité à imiter, à donner une illusion de la vie réelle. C'est cette vraisemblance renfermée dans le principe mimétique qui nous a amenés à étudier le déploiement de la femme dans l'art dramatique gabonais. Parce que le théâtre se conçoit autrement et qu'il nous offre des outils analytiques spécifiques, nous avons pensé d'emblée que la femme dramatique est construite différemment que celle des autres genres littéraires. Pour le démontrer, nous nous sommes appuyés sur l'approche sémiologique théâtrale de A. Ubersfeld dont laquelle elle propose les différents niveaux d'appréhension du personnage théâtral. En effet, en analysant la structure profonde de chacune des pièces du corpus à l'étude, il ressort que le personnage féminin est porteur d'un projet dont la réussite ou l'échec a permis de distinguer les types de femmes mises en scène à savoir la victime, la victime résiliente et la femme de pouvoir. L'évolution de ces figures montre que le personnage féminin du théâtre se rapproche ou se situe dans un dépassement de la femme réelle en ce qui concerne ses droits et devoirs. Aussi, les motifs ou les traits caractéristiques exprimant la dynamique de ces femmes aident non seulement à les différencier, mais confortent également leur fonctionnement poétique ou référentiel où elles s'assimilent à certains groupes sociaux. Par ailleurs, une telle configuration esthétique de la femme est tributaire d'un certain positionnement idéologique véhiculé

par le discours dudit personnage. En ce sens, le personnage féminin n'est pas qu'une force agissante ; il devient aussi un symbole en ce qu'il porte ou incarne des idéaux participant à la construction et à la perception de l'univers féminin gabonais. Ainsi, à partir de certains éléments d'analyse dramaturgiques (action dramatique, motifs, discours), la femme du théâtre gabonais se distingue de celle des autres genres littéraires (roman, poésie, nouvelle) du fait qu'elle se définit désormais dans sa singularité et non plus par rapport à l'homme comme on l'observe dans les premières pièces gabonaises² où elle tenait des rôles dérisoires (figurante, curieuse, etc.). Son pragmatisme perçu par son implication dans l'action dramatique (elle est sujet d'une quête), sa prise de parole et ses résolutions/révolutions sont autant de faits qui la rapprochent nettement de la femme sociale par la précision des gestes là où la prose en donne souvent une exagération. Cette contribution est une piste de lecture que nous proposons parmi tant d'autres pour saisir l'évolution scénique de la femme théâtrale. Il serait peut-être intéressant de voir, dans une prochaine étude, comment les catégories spatio-temporelles construisent aussi cette dynamique du personnage ou de montrer comment cette dynamique participe de la création d'une nouvelle poétique théâtrale gabonaise.

Bibliographie

- BOUKANDOU Annie-Paule, 2011, « Quête du pouvoir et légitimation de la déviance dans “Elo la fille du soleil” et “Le Signe de la source” de Maurice Okoumba-Nkoghe », *Les Ecritures gabonaises : histoire, thèmes et langues*, 2, Libreville, ODEM, pp.47-69.
- BOURDIEU Pierre, 2001, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 423 p.
- DADIE Bernard, 1970, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 147 p.
- DE BEAUVOIR Simone, 1976, *Le Deuxième sexe II*, Paris, Gallimard, 654 p.
- DE RASSE Marie, 2013, « Travestissement et travestisme féminin à la fin du Moyen Âge », *Questes*, 25, pp.81-98.
- DUCHATEL Eric, 1998, *Analyse de l'œuvre littéraire dramatique*, Paris, Armand Colin, 95 p.
- DURRER Sylvie, 1994, *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 269 p.
- EMANE OBIANG Ludovic, 2001, *Péronnelle*, Libreville, Ndzé, 51 p.
- HANUS Françoise et NAZAROVA Nina, 2013, *Le Silence en littérature : de Mauriac à Houellebecq*, Paris, L'Harmattan, 280 p.
- LARTHOMAS Pierre, 1980, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 478 p.
- LEDUC Guyonne, 2006, *Travestissement féminin et liberté(s)*, Paris, L'Harmattan, 439 p.
- LIAZERE Elie, 1996, *La Complainte d'Ewadi*, Morlanwelz, Editions Lansman, 37 p.
- MANCIAUX Michel, 2001, « La résilience : un regard qui fait vivre », *Etudes*, 395, pp.321-330.

² Nous pensons ici aux pièces de V-P. Nyonda telles que *Deux albinos à la M'passa* (1981), *Bonjour, Bessieux !* et *Le Combat de Mbombi* (1979).

- MBAZOO KASSA Chantal Magalie, 2009, *La Femme et ses images dans le roman gabonais*, Paris, L'Harmattan, 260 p.
- MENIE m'ASSOKO Emôn, 2013, *La Fille du bar*, Libreville, Ed. Ntsame, 115 p.
- MONGUY Billy, 2011, *La Coupe est vide*, Libreville, ODEM, 69 p.
- NDONG Rodrigue, 2010, *La Journée du salopard*, Paris, Edilivre, 76 p.
- NDONG Rodrigue, 2013, *Aimons-nous vivants*, Paris, Edilivre, 117 p.
- NGOU Honorine, 2007, *Féminin interdit*, Paris, L'Harmattan, 296 p.
- NNAEMEKA Obioma, 2009 « « Autres » féminismes : Quand la femme africaine repousse les limites de la pensée et de l'action féministes », *Africultures*, 74-75, Paris, L'Harmattan, 2009, pp.12-19.
- ONDO Marina, 2013, *La Terre des sept*, Paris, Société des écrivains, 116 p.
- ONDO Myriam Marina, 2019, *Les Femmes écrivains gabonaises*, Paris, Ed. Complicités, 505 p.
-, 2020, *Le Théâtre gabonais. Du jeu scénique à l'écriture dramatique*, Paris, Ed. Complicités, 430 p.
- RAWIRI Angèle, 1989, *Fureurs et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, 176 p.
- TOLSTOI Léon, 2023, *Anna Karénine*, Bruxelles, Books on Demand, 464 p.
- TOUBOUE LOU SOUPE Jacqueline, 2015, « La figure féminine dans le théâtre ivoirien ou la représentation de la femme combattante », *Africultures*, 103-104, Paris, L'Harmattan, pp.56-65.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 237 p.
-, 1996, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin, 217p.