

# Genre et corps dans *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano : entre fiction et frictions

**MARÍA DEL CARMEN MOLINA ROMERO**

Université de Grenade / Espagne

✉ [cmolina@ugr.es](mailto:cmolina@ugr.es)

**RÉSUMÉ.** *Crépuscule du tourment*, de l'écrivaine franco-camerounaise Léonora Miano, nous offre un riche terrain d'analyse du corps et du genre féminin au croisement des actuels enjeux de la femme africaine et afrodescendante, en contexte francophone. À quatre voix, les narratrices égrènent les f(r)ictions de leurs cor(p) sages, à travers leurs vécus de corps-mémoire, de corps-désirant, de corps-social ou de corps-maternel. Avec ce quatrain textuel, Miano célèbre une poétique de la relation hors lisières, permettant le contact et la perméabilité, sans catégories, déconstruisant les « plis » corporels acquis par atavisme.

**RESUMEN.** *Género y cuerpo en 'Crépuscule du tourment' de Léonora Miano: entre ficción y fricción.* *Crépuscule du tourment*, de la escritora franco-camerunesa Léonora Miano, nos brinda la oportunidad de análisis del cuerpo y del género femenino emplazado en la actual problemática de la mujer africana y afrodescendiente, en contexto francófono. Cuatro voces desgranar las f(r)icciones corporales de sus cuerpos de memoria, cuerpos de deseo, cuerpos sociales o cuerpos maternels. Con este cuarteto textual, Miano celebra una poética de la relación

**MOTS-CLÉS :**

Léonora Miano ; corps ; genre ; écriture féminine saharienne ; décolonisation

**PALABRAS**

**CLAVE:**

Léonora Miano; cuerpo; género; escritura femenina subsahariana; descolonización

---

**Pour citer cet article**

Molina Romero, María del Carmen. (2024). Genre et corps dans *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano : entre fiction et frictions. *HYBRIDA*, (9), 111–129.

<https://doi.org/10.7203/HYBRIDA.9.29475>

hecha de contacto y permeabilidad para deconstruir los “pliegues” corporales adquiridos por atavismo.

**ABSTRACT.** *Gender and the body in Léonora Miano’s ‘Crépuscule du tourment’: between fiction and friction.* *Crépuscule du tourment*, by the French-Cameroonian writer Léonora Miano, offers us the opportunity to analyze the female body and gender located in the current problems of African and Afro-descendant women, in a Francophone context. Four voices unravel the bodily f(r)ictions of their bodies of memory, bodies of desire, social bodies or maternal bodies. With this textual quartet, Miano celebrates a poetics of the relationship made of contact and permeability to deconstruct the bodily “folds” acquired through atavism.

**KEYWORDS:** Léonora Miano; body; gender; sub-Saharan female writing; decolonization

Avec les mots, avec le corps, le genre s'impose.  
En ouvrant la bouche ou en nous habillant le matin,  
nous portons les marques du genre.

(Bard, 2019, introduction)

## Introduction

Il semblerait que parler de corps et de littérature féminine va de soi dans les études actuelles (Duff et Labrosse, 2015, Bard et al., 2019, Etoke 2010) qui placent au cœur de leurs analyses le corps vivant, foyer perceptif de l'expérience humaine. Ce couple trop bien assorti s'imposerait encore avec plus de force dans le cas de l'écriture féminine africaine. Cela impliquerait appréhender la réalité avec un corps doublement connoté : corps de femme et corps racialisé. Cette double caractérisation le définirait intrinsèquement comme corps « autre » par rapport au corps humain neutre ou aseptique, c'est-à-dire, masculin,<sup>1</sup> blanc et hétérosexuel. Penser le monde ou le ressentir depuis un corps-femme-noir laisserait des marques autant dans l'expérience que dans la conscience de cette expérience, selon une approche phénoménologique (Merleau-Ponty, 1945).

Dans l'ouvrage à deux volets de Léonora Miano, *Crépuscule du Tourment 1 : Melancholy* (CT1) et *Crépuscule du tourment 2 : Héritage* (CT2), toutes les acceptions corporelles du féminin se déclinent. L'imaginaire de l'écrivaine franco-camerounaise file l'organicité du corps féminin du point de vue culturel, spirituel, social ou racial : corps maternel ou corps sexuel mais aussi corps pour la violence, corps esclave, corps affranchi, corps utopique, corps politique ou idéologique. Corps où s'inscrivent les enjeux d'une société, d'une culture et d'une poétique.

Les couvertures des romans sont, de ce point de vue, très parlantes car elles montrent des corps nus racialisés. Dans le roman de 2016, une jeune femme noire nous tourne le dos ; dans le volume paru en 2017, c'est le dos d'un jeune homme qu'on peut contempler également dans toute sa splendeur. La femme tourne légèrement la

---

<sup>1</sup> Dans une visée strictement linguistique, l'analyse sémique considère que les lexèmes /homme/ et /femme/ tirent leur valeur de la perte du trait distinctif [mâle] ; /femme/ se décomposant en [+humain], [+ adulte] et [-mâle]. De même, l'archiséme socioculturel pour /femme/ et /fille/ regroupe les traits sémiques (/+humain/ et /-mâle/). Witting a mis en évidence l'essence genrée et binaire du langage, lui-même ; ce qu'elle appelle « le corps du langage » masculin et hétéronormatif (Witting, 2007, p. 103), et qui complique/pervertit l'accès à la parole des femmes.

tête pour regarder vers sa droite ; l'homme cache complètement son visage dans une attitude qui laisse transparaître un malaise.



Figure 1. Couverture



Figure 2. Couverture

Devrait-on interpréter ces dos comme une métaphore ? Lieu de violence, par excellence, où, à coups de fouet, le maître marquait à vie ses esclaves. En adoptant cette posture, ces dos aussi sensuels et lisses soient-ils, n'en portent pas moins des cicatrices à leur insu.

Cette saga miannienne aborde le traumatisme intergénérationnel et l'éthno-pathologie d'une Afrique tourmentée, malade de ses enfants écrasés par un lourd « héritage » qui incite soit à la « melancholy » soit à la violence.

Nous commencerons par essayer de mieux cerner l'intitulé de notre exposé et notre démarche d'analyse. Les termes « genre », « corps » et le jeu sémantique entre « fiction » et « friction » (Oberhuber, 2016 § 5) peuvent, au premier abord, sembler opaques de par leur polysémie<sup>2</sup> et méritent une certaine clarification. Le « genre » correspond à une catégorie logique servant à ordonner le monde et à penser l'existence en classes selon la « nature » des choses ; le « corps » les appréhende en entités représentables uniquement. « Genre »<sup>3</sup> signifie ici condition sexuelle, sexe féminin<sup>4</sup>, mais

<sup>2</sup> Nous proposons une conception « prototypo-contextuelle » de la polysémie liée à la conception de Lakoff (1987, p. 416), qui définit un mot polysémique comme « one lexical item with a family of related senses », le lien métaphorique étant l'une de ces possibilités qui explique, cognitivement, la construction du sens.

<sup>3</sup> Pour une étude plus approfondie de la signification de ce mot et ses détours lexicaux, consultez « Genre : un mot migrant » (Bard, 2019, pp. 7–9).

<sup>4</sup> Witting (2007, p. 40) conteste la notion de sexe car elle ne s'applique, en réalité, qu'aux femmes.

également genre littéraire (ou artistique). De même, le « corps »<sup>5</sup> peut être aussi bien humain que textuel, comme l'affirme Roger Kempf (1968, p. 34) : « livres et corps, tout est texte d'égale dignité. Tout parle ou se parle, s'écrit, se lit ».

Tout en appartenant à la classe de substantifs, « fiction » et « friction » renvoient à des processus : ils apportent le narratif et une mécanique. Le discours narratif avec ses conflits ou ses trames et la friction en tant que frottement de corps – rapides à des fins thérapeutiques ou d'épuration –, deviennent des mouvements de rencontre, de résistance et/ou de transformation.

C'est grâce à ce contexte largement métaphorique que nous tenterons de réfléchir à une poétique de la relation. Si le « genre » et le « corps » nous enferment dans des catégories plus ou moins abstraites, c'est par la f(r)iction qu'on obtient l'effet contraire, car se froter permet le contact et la perméabilité. Enlever des lisières, physiques ou autres, c'est entrer dans une zone instable et mouvante. Renverser également l'ordre des significations car si les mots – en utilisant la métaphore de Deleuze (1988, p. 128) – ont pris le « pli » nous emprisonnant dans le « strié » de leurs notions, ils peuvent aussi s'ouvrir, grâce au dérapage sémantique, à d'autres lectures plus « lisses » et agencer de nouveaux sens.

Notre analyse se penchera sur *Crépuscule du Tourment 1 : Melancholy* où quatre femmes, monologuant tour à tour, osent regarder – comme sur la couverture – et se regarder elles-mêmes. Elles nous révèlent leurs corps, comme autant des « palimpsestes d'un ensemble de conflits existants dans les sociétés africaines contemporaines », tantôt dociles ou résistantes – selon les termes de Nathalie Étoké (2010) –, médiatrices ou transgresseuses. Ce texte relie d'autant plus la chair féminine à l'écriture fictionnelle que les femmes assurent le double statut de sujet et d'objet du récit. Foyers narratifs, elles parlent à la première personne ; chacune a son phrasé et ses textures dans ce quatuor vocal. Connectant trois continents – l'Afrique, l'Europe et l'Amérique – par leurs racines et leurs vécus, ces femmes retranchées derrière des rôles sociaux, portent un regard critique sur leur « correspondant » masculin : la mère (Madame Mususedi) sur son fils, la sœur (Tiki Mususedi) sur son frère, Amandla sur son ex-fiancé et Ixora sur celui qui devait être bientôt son mari. Dans tous les cas, il est question du même homme, personnage tourmenté, qu'on ne retrouvera que dans *Crépuscule du tourment 2 : Héritage*.

---

<sup>5</sup> Ce mot, par son excès polysémique, « risque de dissimuler autant qu'il révèle » selon Michela di Giorgio (1998, p. 165) qui retrace les significations de ce mot « charnier » depuis l'Ancien Régime jusqu'au féminisme.

*Crépuscule du Tourment 1 : Melancholy*, construit sur les rapports familiaux que relient ces quatre femmes à Amok Mususedi, à qui elles s'adressent dans son for intérieur, propose des héroïnes soumises et insoumises, avec les clairs-obscur de leur âme, de leur statut social et généalogique.

Nous aurons le temps d'évoquer également d'autres figures féminines intéressantes qui apparaissent dans *Crépuscule du tourment 2 : Héritage* : des personnages féminins collectifs –les effeuilleuses aux coins de rues de la ville ou la gynécocratie de Vieux Pays et de Veuve joyeuse–, des personnages duaux dont la shemale Mabel –rêve érotique d'Amok–, ou les passeuses spirituelles comme Ayezán ou Tehuti, nécessaires dans les rituels d'épuration.<sup>6</sup> Léonora Miano nous propose ainsi une grande variété de profils féminins allant des figures conservatrices, aux médiatrices et à celles ouvertement en rupture.

## 1. Le sexe, le genre, le sexual chez Léonora Miano

S'inscrivant dans le sillage platonicien du mythe androgyne,<sup>7</sup> Jean Laplanche distingue entre le sexe, le genre et le sexual :

[L]e genre est pluriel. Il est d'ordinaire double, avec le masculin-féminin, mais il ne l'est pas par nature. Il est souvent pluriel, comme dans l'histoire des langues, et dans l'évolution sociale.

Le sexe est duel. Il est tel de par la reproduction sexuée, et aussi de par sa symbolisation humaine, qui fixe et fige la dualité en : présence/absence, phallique/castré.

Le sexual est multiple, polymorphe. Découverte fondamentale de Freud, il trouve son fondement dans le refoulement, l'inconscient, le fantasme. Il est l'objet de la psychanalyse. (2014, p. 153)

Pour l'autrice de *Crépuscule du Tourment*, l'humain se définit par la co-présence du masculin et du féminin :

[L]a langue ancestrale, laquelle ne féminisait pas plus ses désignations qu'elle ne les masculinisait. Si nos ancêtres n'avaient pas pris l'habitude de marquer cette différen-

<sup>6</sup> Les rituels d'importance requièrent la présence d'un représentant des deux sexes (CT1, p. 113) : Ayezán et Continent Noir interviennent dans le processus de ressourcement d'Amok dans CT2 et Tehuti et Twa Baka dans la cérémonie de *l'Esapo* de Amandla (CT1).

<sup>7</sup> Dans *Le Banquet* de Platon, à propos de la nature d'Éros et de ses bienfaits, Aristophane raconte le mythe de la bisexualité successive de Tirésias illustrant que les sexes anatomiques sont deux mais trois les genres humains : masculin, féminin et androgyne.

ciation dans le langage quotidien, ce n'était pas par méconnaissance des particularités, mais par fidélité à la nature de la divinité dont ils se savaient les reproductions. Nyambe, l'Être suprême, avait deux figures, l'une féminine qui s'appelait Inyi, l'autre masculine qui portait le nom de Bele. Sans leur union pour former l'entité supérieure, Dieu n'existait pas. Quiconque avait l'ambition de manifester la puissance divine devait trouver, en soi, l'harmonie des deux énergies. (CT1, p. 253)

Homme et femmes doivent trouver l'équilibre entre ces deux principes. Léonora Miano affirme également, dans *Habiter la frontière*, que « l'identité sexuelle des personnages est donc frontalière. Elle réside dans l'entre-deux » (Miano, 2012, p. 31). Il ne s'agit pas de les assimiler dans un sexe incertain – fantasme androgyne ou pseudo-hermafrodisme – ils demeurent distincts.

L'accord de l'homme avec son autre côté ne signifiait pas qu'il se prenne pour une demoiselle Il ne s'agissait pas de ces futilités C'était d'harmonie intérieure que l'on parlait ici. (CT2, p. 154)

C'est d'ailleurs la règle pour être accepté dans la communauté de « Vieux Pays » : « vivre en accord avec son autre côté » (CT2, p. 154). Il s'agit de s'épanouir comme un homme entier car « la domination du mâle est un carcan pour les individus des deux sexes » (p. 239) :

Le patriarcat ne sème, de par le monde, que des mâles. Peu d'hommes parviennent à arracher le principe masculin à l'étroitesse d'une virilité ayant pour totem le phallus. (CT1, p. 12)

Les communautés de « Vieux Pays » et de « Veuve joyeuse », corps utopique/dystopique dans les romans, sont deux quartiers « maudits » de la ville – peuplés de diabesses et d'autres personnages marginaux. Fondés sur des gynécocraties, Vieux Pays est géré par les matriarches qui imposent leur sagesse et leurs règles ; à Veuve joyeuse<sup>8</sup> plus aucune norme ne régit, là-bas c'est le « chaos-monde », un éden sulfureux, un espace de nature « antéfuturiste » (CT2, p. 157).<sup>9</sup> Alix parle de « bulles hétéro-

<sup>8</sup> Petit nom donné à Tute, la femme qui reniait de l'éducation reçue ne voulant porter le deuil de son mari trépassé mais continuer à profiter de la vie.

<sup>9</sup> Il est possible de retrouver dans l'écriture de Léonora Miano d'importants clins-d'œil à l'afrofuturisme en tant que vision dystopique et décoloniale de l'Afrique : par exemple dans son roman de 2019, *Rouge Impératrice*, situant l'action dans un espace africain fictif envahi par des immigrants européens. Chez Miano, il n'est surtout pas question d'inventer un « futur niant le passé » ou de renier l'histoire, comme elle l'affirme dans *Afropea* (2020, p. 89). Il s'agit de dessiner une identité apaisée tout en mettant en question l'organisation sociale.

piques » (2024, p. 86) pour qualifier ces espaces d'émancipation organisés autour du principe féminin et visant à son affirmation comme un « possible recentrement du social » (Alix, 2024, p. 95).

Les effeuilleuses constituent un autre collectif féminin dérangent : des femmes, en quête de fortune, qui se dénudent lentement – sorte de démembrement – puis se revêtent dans des lieux très fréquentés de la ville, dans une sorte d'offrande sacrificielle, s'exposant volontairement aux injures des passants. La foule les considère comme des folles ou des sorcières vampirisant la chance et les maigres bénédictions accordées par le destin à tous ceux qui les regardent. Leur nudité, tout en étant sentie comme une provocation, n'en dévoile pas moins « la douleur et l'impuissance de chacun » et la lâcheté d'une communauté qui ne sait que « s'en prendre aux plus fragiles de ses membres » (CT2, p. 29). Pourtant, même si elles risquent de se noyer dans « un océan de désamour » personne n'ose porter atteinte à l'intégrité physique – lapidation, déchiètement ou éviscération – de ces dévoreuses d'âmes dont la nudité est :

[S]ans rapport avec [celle] des aïeules, du temps où la civilisation ne s'était pas fait l'obligation de se répandre où elle n'était pas souhaitée. La transgression commise par ces femmes dans une société désormais chrétienne, musulmane et surtout vêtue de pied en cap, annihilait toute velléité de violence physique. (CT2, p. 26)

Le dénudement est soumis à des conventions qui en régissent son usage selon le contexte ethno-racial, social et historique : il peut être ainsi toléré, autorisé, prescrit, proscrit, être scandaleux, anodin ou transgressif (Pavard et Rennes, 2021). En effet, l'acte de mise à nu, en public, aux croisements de rues très passantes, prend dans *Crépuscule du Tourment 2* une dimension à mi-chemin entre le punitif et le subversif. L'une des effeuilleuses, une ancienne aux cheveux blancs qui occupe dans la ville le noble statut d'ancêtre, devient l'enjeu même de la contestation. Non seulement elle expose nu son corps vieillissant attaquant les tabous du système patriarcal, mais elle interpelle la foule (« *Enfants égarés de Katiopa...* » CT2, p. 26) lançant sur elle une condamnation.

Il est à remarquer également la présence d'un personnage dual : Mabel, la shemale subsaharienne. Elle incarne, pour Amok Mususedi, le fantasme sexuel. Est-ce pour fuir son initiation macabre à la sexualité – garçon pubère, il a subi les abus sexuels de sa tante paternelle ; plus tard il a pris part, lui-même, à des jeux pratiqués pour les jeunes de sa caste, comme le *mpoti* (CT2, p. 93), sous lequel se déguisaient des viols collectifs – ou pour se confronter au sexual refoulé et à son ferme dessein de ne pas transmettre ses gènes et le mal atavique qui coule dans ses veines ?

Après avoir fait une expérience aussi malade que désacralisée de la sexualité, l'héritier des Mususedi ne cherche que des expériences de passage – à la seule

exception d'Amandla – avec toute sorte de femmes – des blanches, des prostituées, des femmes transgenres. Amok est irrésistiblement attiré par le trouble dans le genre et l'être bisexué en tant que créature divine et complète. Les ébats sexuels avec Mabel lui permettent d'éprouver l'expérience de l'alternance : « pénétrer sa partenaire, l'être à son tour par elle » (CT2, p. 129). On trouve chez Amok la nostalgie de l'unité et de la fusion totale, peut-être aussi la régression à l'état originel d'indifférenciation. Cela peut se lire comme une transgression des liens de parenté, puisque l'androgynisme doit dans un premier temps se dédoubler pour pouvoir engendrer.<sup>10</sup> Amok, de même que sa sœur Tiki, habite une sexualité difficile et surtout refuse de transmettre son « ancestralité ténébreuse ».

## 2. Le « genre » au féminin

Les tonalités du genre au féminin s'égrènent, dans *Crépuscule du Tourment 1 : Melancholy*, au rythme de quatre voix féminines – Madame Mususedi, Amandla, Ixora et Tiki – qui, en monologues successifs, nous offrent autant de clés pour saisir le rapport à leur corps-texte. Les textures narratives et corporelles de ces solos à fleur de peau, s'élèvent formant, à leur insu, une composition chorale et une écriture musicalisée.

Elles interrogent leurs vies et leurs choix, notamment ceux touchant la sexualité complexe de la femme africaine sous différents angles : la bisexualité de Madame, le lesbianisme d'Ixora, la sexualité débridée de Tiki ou celle spirituelle d'Amandla.

### 2.1. Corps-violence VS corps-plaisir

Deux personnages féminins sont descendantes d'esclaves et elles portent sur leur corps la trace des ancêtres. Les invoquer c'est renouer avec l'expérience fondatrice de la violence et de l'oppression (Bonniol, 2016). Chacune d'elles vit la réactualisation de cette souffrance à leur manière : face à une mémoire problématique, elles choisissent soit l'oubli volontaire soit l'amnésie pathologique. Madame Mususedi opte ainsi pour le silence mémoriel, chez Ixora le vide généalogique est anesthésié par le refoulement.

Madame Mususedi, forte de sa position sociale et de sa fortune personnelle, est la gardienne inébranlable des conventions et des carcans imposés aux femmes, et ce, même si cela l'oblige à endurer toutes sortes de violence conjugale – infidélités, maltraitance extrême – et de violence intergénérationnelle. Descendante de la lignée d'esclaves

<sup>10</sup> Sur les fondements mythologiques de la bisexualisation, consultez Brisson, 1997.

Mandone<sup>11</sup> elle a tout fait pour redonner la noblesse de naissance à ses enfants. Elle y arrive en épousant un bon à rien, Amos Mususedi, issu d'une chefferie côtière connue pour sa collaboration avec les esclavagistes puis avec l'administration coloniale. En l'épousant, elle acceptait deux impératifs : « ne pas me refuser à lui s'il faisait connaître son désir, et payer pour ses inconséquences, ses paris perdus, ses affaires foireuses. Payer » (CT1, p. 30). Un homme de son milieu ne consentirait d'ailleurs à pas cette mésalliance que pour pouvoir mener son train de vie. Cette union honorable qu'elle a choisie ne pourra jamais, elle le sait, être rompue même si son intégrité physique et son bonheur en sont le prix.

Madame Mususedi, fille d'Ebokolo et de Mandone, est un corps pour la violence depuis son enfance : la souffrance de sa lignée d'esclaves dont les corps ont été brutalisés à longueur de générations est inscrite sur le sien. Jeune fille, elle a été violée alors que sa mère, Camille Ebokolo, lui impose le silence et décide de tout cacher à son père, Conroy Mandone. Ce viol, dont elle n'a pas pu se plaindre, est resté impuni par rémanence biologique et fait d'elle une victime intergénérationnelle. Jeune femme, elle a compris que seul un mariage de convenance forcerait le respect de la société côtière.

Le triomphe de l'argent est sans éclat. Il suscite désir ou jalousie, mais n'assainit pas la généalogie, ne la purifie pas. Cela, Madame l'apprit très tôt. (CT1, p. 261)

Par la suite elle sera brutalisée par ses belles-sœurs puis par son mari qui la bat jusqu'à l'exténuation dans ses accès de rage. Madame a dû mettre « trop d'énergie à survivre à ses blessures, anciennes et actuelles, pour être une maman » (CT1, p. 248) et son cœur est devenu de roche. Cependant ce corps, mille fois meurtri par une violence actuelle et endémique, n'est pas insensible au plaisir : Madame connaît l'amour et la joie des corps avec une autre femme, Eshe. Cette rencontre lui permet de se sentir libre pour la première fois, de devenir corps désirant et corps désiré, Malheureusement, incapable de se libérer de la muselière de la honte et des chaînes de la peur, c'est elle qui s'inflige la pire des mutilations : amputer Esche de son corps et de sa vie (CT1, p. 222).

L'analyse de l'homosexualité de Madame prend assise sur la bisexualité des traditions africaines et des rituels d'antan, liées à l'initiation collective de jeunes filles – devant apprendre le sexe et comment se comporter avec les hommes – :

---

<sup>11</sup> L'ancêtre, Makake Mandone, fut un captif qui avait renié de ses origines et de son nom, s'installant sur la Côte il avait pris le nom de famille de sa femme.

Jamais nos aînées ne nous massèrent le clitoris pour nous faire visiter le royaume dont nous seules serions souveraines. Jamais elles ne nous dirent que l'équilibre affectif reposerait sur notre capacité à nous épanouir auprès de l'un et l'autre sexe, sans exclusivité. (CT1, p. 11).

Une relation exclusivement homosexuelle n'est pas envisageable pour Madame :

Je compris que j'étais de celles pour qui l'équilibre affectif ne pourrait exister que dans des sociétés leur permettant d'aimer une femme, et de porter les enfants d'un homme. D'aimer un homme, et de recevoir le plaisir de la part d'une femme. D'aimer une femme et un homme, corps et âme, sans avoir à choisir. Pas l'un après l'autre, pas l'une à l'insu de l'autre. Les deux. En même temps. Au grand jour. (CT1, pp. 74-75)

Eshe, double positif de Madame, est l'être qui la complète. Mariée et mère d'une enfant, Eshe possède aussi des origines semblables à celles de Madame et affirme qu'elles se sont déjà rencontrées dans une autre vie.

Eshe portait à la cheville des bracelets qui la faisaient mal voir. Elle avait fait ce choix après avoir découvert, dans sa famille, une histoire semblable à celle qui me rongait. À l'inverse de moi, elle se l'était appropriée, arborait ces bijoux en mémoire de ceux qui avaient souffert. Cela paraissait si simple. J'interrogeai : *Nous sommes deux femmes. Pourquoi penses-tu avoir été mon époux ? Je ne sais pas, répondit-elle, c'est ce qui m'est venu. D'ailleurs, seule une femme pourrait être les deux à la fois.* (CT1, p. 73)

L'idée qu'elles s'étaient aimées dans une existence antérieure, sous la forme d'un couple homme-femme, met l'accent sur la bisexualité et la binarité relative. Le féminin étant par excellence la preuve que le genre est fluide.

De son côté Ixora, la future belle-fille de Madame, est habitée par un vide existentiel provoqué par l'absence de repères familiaux, commençant avec le rejet de son père et se prolongeant par la difficulté de reconstituer des liens filiaux plus éloignés, dans le temps et dans l'espace.

Chez Ixora, le choix de l'homosexualité devient lesbianisme et propose un modèle culturellement différent de celui de Madame Mususedi. Il s'agit d'une conception beaucoup plus occidentalisée de l'homosexualité. Cette Franco-Antillaise,<sup>12</sup> diagnostiquée d'un profond complexe d'Œdipe, porte une blessure incurable à cause du refus paternel à la reconnaître comme sa fille et qu'elle projette sur sa sexualité et les rapports avec ses partenaires masculins.

<sup>12</sup> C'est à lire entre les lignes, puisque dans le roman de Léonora Miano il n'y a pas de noms géographiques. Les références topographiques restent, à dessein, dans le vague : le Continent, le Nord, le Pays Côtier, etc. Quand Ixora décrit son amoureuse, elle parle une « chabine dorée » ; expression de l'île d'où provient sa mère et qui correspond à l'une des typologies de métissage des Antilles françaises.

Toujours à la recherche de la figure paternelle, aucun homme ne la satisfait. Ixora s'est ainsi « asexuée » (CT1, p. 181), volontairement, pour se défendre et rejeter le modèle de ses parents (CT1, p. 181) – surtout éviter le piège d'aimer un seul homme, comme sa mère, capable de tout sacrifier, elle-même et son enfant. Cette « auto-mutilation sexuelle » n'empêche pas Ixora d'accepter la maternité.<sup>13</sup> Veuve et mère d'un enfant, elle accepte de quitter le Nord et de former un étrange couple avec Amok Mususedi – l'ami de son compagnon décédé – qui ne veut pas de son corps.<sup>14</sup> Ixora ne trouvera le plaisir – des orgasmes d'une puissance cosmique (CT1, p. 196) – que dans le corps d'une autre femme, Masasi, la coiffeuse qui travaille chez Madame. À l'estime fragile, l'expérience saphique d'Ixora passe par la découverte narcissique de soi et de son reflet dans le corps de sa maîtresse, ce qui lui permet de construire son identité corporelle et son identité de genre.

Madame et Ixora, deux femmes sans généalogie, représentent deux choix de vie et deux formes de comprendre le genre. Là où Madame se montre une femme forte, surtout une femme forte africaine<sup>15</sup> qui agit, Ixora se montre soumise, passive et fragile. Madame méprise profondément Ixora, sachant à quel point la fiancée de son fils est « dominée par ses sentiments » (CT1, p. 31), n'ayant reçu de ses ancêtres inconnus que « le savoir ménager et les gènes d'un être corvéable et servile » (CT1, p. 40). Elles jouent des rôles opposés : maîtresse et servante, sujet agissant et sujet assujéti.

Ayant choisi toutes les deux d'épouser un Mususedi, Madame et Ixora souffrent la violence au sein du couple : Madame tout au long de sa vie, Ixora au moment de rompre ses fiançailles avec Amok. C'est en soignant Ixora et en l'aidant à commencer une vie auprès de Masasi que Madame met sa force au service d'une sororité. Incapable de s'affranchir elle-même de ses monstres intimes et de partir avec Eshe, Madame devient une adjuvante de la liberté d'Ixora. L'éblouissante expérience homosexuelle que Madame et Ixora ont vécues, façonne leur identité et leur rapport au monde. Elles se (re)découvrent et prennent conscience de leur capacité d'agir, de

---

<sup>13</sup> « [Elle] porte sa maternité comme une sainte mission lui ayant échu par une méprise du destin sans qu'elle puisse s'y dérober parce que cela ne se fait pas de refuser un enfant, c'est mon père qui disait ces mots-là, *On ne refuse pas un enfant* » (CT1, p. 145).

<sup>14</sup> « Un couple qui ne s'accouple pas, qui jamais ne recherche la chaleur de l'autre corps, un couple formé sur la perte d'un ami pour toi, le deuil pour moi d'un indéfinissable, à la fois le seul homme aimé, le père de mon fils et, sans doute, celui qui me fit passer à jamais le goût des hommes si je l'avais eu, en réalité » (CT1, p. 139).

<sup>15</sup> « Être femme, en ces parages, c'est évaluer, sonder, calculer, anticiper, décider, agir et assumer. Ne s'appuyer que sur soi » (CT1, pp. 10–11).

résister ou de transformer la réalité qui les entoure. Par leurs actes, elles renversent la dynamique qui les contraint soit à subir la domination soit à l'exercer.

## 2.2. Corps-mémoire VS corps-acculturé

Le corps est le siège de la mémoire –biologique ou collective– et, dans ce sens, il peut déterminer un certain rapport à d'autres corps –corps social, politique ou historique– et au sexuel. Nous analyserons ici les comportements d'Amandla et de Tiki Mususedi et leur rapport au corps compris comme un corps mémoriel ou un corps acculturé.

À nouveau la logique du corps esclave et du corps affranchi se dessine autrement derrière les choix de ces deux femmes. Le corps d'Amandla devient un corps panafricain qu'elle (re)construit à partir de la mémoire démembrée de son peuple ; celui de Tiki est un corps aliéné car coupé, consciemment par Madame sa mère, de toute transmission filiale.

Entourée d'enfants, Amandla s'occupe de l'École de Heru où elle enseigne le rêve d'un paradis communautaire et solidaire : l'utopie diasporique de l'« Umoja ». Amandla désapprend la colère et la haine de sa race bafouée afin de promouvoir la renaissance et le remembrement des leurs. Elle a quitté ce Nord tellement dépourvu de spiritualité, où elle était venue au monde, pour trouver le vitalisme de ses racines kémites. Elle propose une version culturellement holistique et un afropolitisme communautaire.

La sexualité pour Amandla accomplit l'union idéale de la chair, et connecte avec les plans spirituels supérieurs : c'est « mourir et renaître ».

Être touchée. Être prise. Habiter ma chair. La sentir vibrer. Ce qui se passe entre deux personnes qui s'abandonnent totalement l'une à l'autre est au-delà de la chair. C'est un acte spirituel. (CT1, pp. 95–96).

Son amant, Misipo,<sup>16</sup> lui donne tout ce que le corps d'Amok, son ex-fiancée et son vrai amour, lui avait refusé ; spécialement ses gènes car elle espère porter bientôt un enfant de son nouveau partenaire. Amandla croit à la fécondité –elle fait partie de son projet de reconstruction– et à la transmission des valeurs, au sein d'un modèle maternel libertaire<sup>17</sup> où le couple n'est pas exclusif.

<sup>16</sup> Misipo est charpentier, il a un corps et des bras solides pour construire. « C'est un être généreux. Il m'a fallu le rencontrer pour savoir que les conversations intellectuelles n'étaient pas l'essentiel. Pour découvrir aussi que le désir est plus qu'un appétit. C'est un sentiment » (CT1, p. 96).

<sup>17</sup> Misipo est marié. Elle ne joue auprès de lui ni le rôle de petite amie, de prostitué ou de maîtresse, elle refuse tout statut, il est seulement un homme, celui qu'il lui faut au moment où elle en a besoin.

Amandla est plongée, corps et âme, dans une quête d'épuration personnelle. Dans la cérémonie de l'*Esapo* elle franchit les trois premières étapes du périple spirituel. Il lui en reste six : pour y accéder elle devra encore faire ses preuves. Amandla professe ainsi une sexualité originelle et consubstantielle à l'être humain. Elle cherche la sagesse dans l'union des corps. Les rapports sexuels sont à interpréter comme une source de spiritualité corporelle et fusionnelle qui permet de dépasser la banalité de frictions et de frottements des corps qui, simplement, se touchent,<sup>18</sup> ou encore qui s'affrontent comme ce sera le cas chez la benjamine du clan Mususedi.

La dernière partie de ce quatrain est composée par Tiki, la sœur d'Amok. Comme lui, elle vit sa sexualité de manière chaotique et difficile. Enfant d'un couple qui se détruit, elle ne perçoit dans les rapports sexuels qu'un prolongement de la violence physique, un affrontement entre deux personnes sans attaches affectives. La lecture de la sexualité est bien loin de celle sacralisée qu'on a pu trouver chez Amandla et de la notion corps-temple. Dès l'âge de neuf ans, Tiki ne distingue plus entre les étreintes charnelles de ses parents et les autres scènes de violence conjugale auxquelles elle est habituée :

Ce jour-là, dans le couloir, alors que chaque cellule de mon corps se figeait, je sus combien l'amour pouvait se révéler abrasif et sale, s'infliger plus que se donner. Il était question d'une mesure punitive. Baiser pour détruire, y laisser soi-même sa peau, forcément. Une profanation. On n'entendait pas la voix d'Amos, il n'y avait que celle étouffée de sa femme, les souffles, les silences, les craquements du lit, soudain plus rapides, plus rapides, plus rapides, il jouit sans un murmure, dans la sécheresse. [...] Il n'y eut plus un bruit, comme plus de vie. (CT1, pp. 216–217)

Tiki ne conçoit qu'une sexualité perversie et destructrice qui dégénère en pornographie, d'autant plus que les corps-à-corps sont « une lutte d'où les femmes ne sortaient pas victorieuses. Leur plaisir dépendait de celui d'hommes qui n'étaient pas des partenaires mais des donneurs d'ordres, des rouleaux compresseurs » (CT1, p. 214), comme ceux qui montraient les films que ses parents cachaient.

La réaction de Tiki est prévisible : la colère et la peur. Face à l'holisme d'Amandla et à son idéal de société/sexualité en tant qu'union, Tiki choisit l'individualisme comme seule valeur et la sexualité comme expérience isolante :

---

<sup>18</sup> Pour éviter les « plis », Amandla doit tout ré-apprendre dans ses ébats amoureux ; même les gestes les plus simples comme embrasser : « l'emboîtement des cavités buccales. Pardon d'employer ces termes mais ce sont ceux qui me viennent à présent pour évoquer le baiser nordiste. Le mien pendant si longtemps. Plus jamais je ne procéderai ainsi » (CT1, p. 95).

[P]résentant des chairs dissociées ne devenant jamais une, étant donné la confrontation à laquelle on se livrait. La verge était ici glaive ou torpille, la fin du coït était rupture, déchirure. Après s'être affrontés, les corps allaient chacun de leur côté. Ce qui m'intriguait le plus était d'associer nos parents à la sexualité sans fard que dévoilaient ces films. Au bout d'un moment, je remplaçai presque systématiquement par leurs corps, leurs visages, ceux des acteurs. (CT1, p. 215)

Pour son premier rapport sexuel, Tiki paie un prostitué en vue de se défaire de sa virginité de façon presque clinique.<sup>19</sup> Après, ce sera la promiscuité et un tempérament sexuel dominant, manifestant un conflit avec les hommes et avec son corps. Dans sa fuite vers le Nord où elle s'est installée, Tiki épouse également les valeurs de cette société dans un processus volontaire d'acculturation et d'extirpation.

Cette subsaharienne nantie semble se complaire dans son aliénation, consciente qu'« on ne conquiert pas sa propre culture, on doit la recevoir ou ne jamais la posséder, donc ne pas lui appartenir non plus » (CT1, p. 257). Face au vide créé par ses parents, tant au niveau de couple biologique que comme chaînon dans la transmission génétique, Tiki ne peut que refuser le modèle maternel et sombrer dans une sexualité stérile, incapable de rien donner à son partenaire<sup>20</sup> et ne pouvant aboutir à la procréation – à l'image de celle pratiquée par son frère.

Tiki, elle, « nargue les hommes, le désir et la promiscuité » comme les femmes décrites dans *La Voyageuse interdite* de Nina Bouraoui (1991, p. 11), mais elle n'en est pas moins un corps violenté et sacrifié. Cette idée se creuse d'autant plus par la malédiction qui pèse sur elle aussi, héritage des Mususedi et de la malfaçon qui *suit le sang* des siens – d'après la propre expression d'Amok (CT1, p. 138).

Si selon la devise féministe de Beauvoir « on ne naît pas femme, on le devient », le parcours de ces quatre femmes est évidemment à mettre en rapport avec l'expérience en contexte. Léonora Miano décline le genre au féminin avec une grande richesse de nuances, mettant l'accent sur les particularités socioculturelles des Africaines et des Afrodescendantes en contexte francophone. En question de sexe et de genre, Miano favorise l'hybridité et fait apologie de l'acceptation de la différence, renversant la binarité, gommant les lisières, comme affirme Ixora :

<sup>19</sup> Cet acte souverain aurait pu être honorable, mais chez Tiki il est dépourvu de toute transcendance. Dans certaines cultures africaines, il existe un rite initiatique d'apprentissage du sexe qui passe par le dépuclage des filles qu'elles pratiquent seules ou accompagnées d'autres femmes.

<sup>20</sup> Ni de recevoir du plaisir sexuel : un corps inanimé, donc, (f)rigide.

[I]l en est ainsi depuis la fondation de la communauté [Vieux Pays] car il est ainsi depuis que vivent des femmes, rien de ce qui les concerne n'est étranger à ce territoire, il s'y raconte toutes sortes d'histoires de femmes, je suis servie, moi qui ne voyais pas pourquoi en faire tout un plat, du genre féminin, du sexe féminin, de l'être femme, à dire le vrai je ne suis toujours pas persuadée que l'essentiel soit là, que les limites de ces définitions me conviennent. (CT1, pp. 196-197)

### 2.3. Maternité/paternité VS ancrage/mouvance

Une dernière question se profile sur l'horizon de vie des protagonistes : la rencontre corporelle avec la maternité. Elles sont des corps maternels mais pas toujours maternants.

Mme Mususedi est « à peine maman » : elle tient le rôle de « Madame la mère », cherchant à fonder, à tout prix, sa descendance sur le prestige d'un nom – malgré ses efforts, ses deux enfants en rupture choisiront d'éteindre la lignée familiale volontairement ne se reproduisant pas. Ixora, blessée affectivement et émotionnellement par la désaffection de son père, se plie à une maternité qu'elle n'a pas cherchée car, comme disait son paternel,<sup>21</sup> « on ne refuse pas un enfant ». Tiki n'a pas gardé l'enfant lorsqu'elle est tombée enceinte, convaincue de la « stérilité » de sa vie. Seule une promesse de maternité épanouie se dessine chez Amandla, prête à enfanter une nouvelle vie et à gérer la rémanence et la résilience d'un passé à l'empreinte indéniable. Cette héroïne incarne par excellence le principe féminin tel que Léonora Miano le décrit dans *L'Autre langue des femmes*, essai centré sur la question du genre. Le féminin est une « révérence » (2021, p. 139) à la vie qui se déploie à travers le souci de protéger les autres, l'imaginaire maternel et à l'accès à la spiritualité.

La question de la paternité se pose également pour l'aîné des Mususedi qui ne l'accepte que par procuration : en choisissant d'adopter le fils d'Ixora et de son ami décédé, il met en cause la nature de la filiation et de sa légitimité, contestant les modes de transmission de l'autorité et/ou de la créativité. En déléguant l'acte créatif de concevoir son enfant à un tiers, il redéfinit les contours d'une nouvelle paternité qui dissout la puissance généalogique au profit d'un partage et d'une dispersion.

Le genre peut aussi se lire, dans le roman de Miano, comme une orientation dans l'espace. En termes spatiaux, le principe masculin se projette comme une tendance au mouvement centrifuge et à une dynamique de découverte afin de pouvoir

---

<sup>21</sup> Sans jamais vraiment l'avoir reconnue comme sa fille. Son géniteur est un médecin noir marié à une Blanche qui entretenait bien des maîtresses noires dont la mère d'Ixora, Camille.

participer, à son tour, « à l'œuvre de création » (Miano, 2021, p. 31). Avec le risque d'ambivalence – construction/ destruction – que peut, potentiellement, entraîner toute quête de découverte et d'exploration.

Il est possible de voir dans *Crépuscule du tourment* la transposition narrative que Léonora Miano fait de cette appropriation-relation de l'espace, en fonction du principe féminin (ancrage) et du principe masculin (mouvance). Dans le premier volume, les quatre femmes regardent le ciel et attendent que la pluie torrentielle cesse, tout en proposant des parcours intérieurs comme autant de voyages immatériels vers la quête de soi

Dans *Crépuscule du tourment 2 : Héritage*, où l'on épouse le point de vue d'Amok, la diégèse est orientée vers le monde extérieur et marquée par des événements tangibles et des interactions tant physiques que surnaturelles. Son voyage effréné le mène à dépasser des frontières réelles et des frontières symboliques. Amok est un personnage en mouvement engagé dans un voyage de l'urgence, de l'évasion, de l'angoisse existentielle et du dépassement de soi.

Cette compartimentation spatiale du genre favorise la scission du roman *Crépuscule du tourment* en deux volumes, l'histoire occupant, tout à tour, l'espace narratif différemment. Tantôt animée par une force centripète ou centrifuge, selon qu'elle est appréhendée par les personnages féminins (volume 1) ou masculins (volume 2), le narratif s'adapte au genre à travers de multiples techniques.

### **Conclusion : penser le sujet féminin depuis la frontière**

Socialement collaboratrices ou marginales, les femmes du diptyque *Crépuscule du tourment* deviennent des consentantes, des médiatrices ou des rebelles. Tantôt gardiennes du patriarcat, lesbiennes, transgenres ou vivant la débauche, elles s'exposent comme autant de corps saccagés/sacrés ou des corps esclaves/affranchis.

L'enjeu du féminin chez Léonora Miano est conçu fondamentalement à partir du décentrement géoculturel et se projette depuis une perspective de frontière pour fonder l'identité au-delà des logiques du pouvoir. Décentrer prend le sens salutaire dont parle Agier (2012) dans le cadre d'une « anthropologie-monde », où mondialisation signifie circulation de savoirs, d'imaginaires et de modèles économiques, culturels et sociaux :

[L]universalisme doit être non seulement « déseuropéanisé » comme le demandent les tenants des études « subalternes » et « postcoloniales » (Chakrabarty 2000), mais surtout réassumé et repensé à l'échelle mondiale actuelle, c'est-à-dire dans un cadre cosmopolitique. (Agier, 2012 § 3)

Les héroïnes mianniennes sont prêtes à effacer les périmètres, à aller de plein pied dans la périphérie et l'interférence catégorielle, à permettre le brassage de « genres », de cultures et d'origines. Leurs corps, en tant que corps qui portent en eux la société dans le sens bourdieusien,<sup>22</sup> et leurs dynamiques de relation et/ou de f(r)iction s'ouvrent vers des espaces partagés et fluides. Leurs choix sexuels dessinent ainsi une pensée à effets physiques : sur un paysage continu et à la fois divers, ces corps féminins décentrés se font chair et texte, cor(p)sage et désordre, organisme et chaos.

Au cœur de l'heureuse dérive phénoménologique, elles éprouvent le corps en toutes lettres. Il se dégage de ce roman une approche spécialement sensorielle au corps et à la peau, non seulement en rapport à sa couleur ou au ressenti mais connectée à des niveaux plus profonds. Pour Léonora Miano, il est question du derme ; elle pénètre jusqu'à ces fibres collagènes qui élaborent le tissu cicatriciel, capables de réparer la plaie coloniale.. Sans ce derme régénérateur plus de salut pour ces femmes ni pour les générations dont elles sont issues ni pour celles qui doivent les suivre.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agier, Michel. (2012). Penser le sujet, observer la frontière. Le décentrement de l'anthropologie. *L'homme. Revue française d'anthropologie*, (203-204), 51–75. <https://doi.org/10.4000/lhomme.23096>
- Alix, Florian. (2024). Hétérotopies et utopie chez Léonora Miano. Imaginaire du genre entre passé réinventé et anticipation. *Alternative francophone. Pour une francophonie en mode mineur*, 3(4). <https://doi.org/10.29173/af29498>
- Bard, Christine, Le Nan, Frédérique et Viennot, Éliane. (2019). *Dire le genre- Avec les mots, avec le corps*. CNRS éditions. [https://books.google.es/books?id=foTpEAAAQBAJ&pg=PA7&hl=fr&source=gbs\\_toc\\_r&cad=1#v=onepage&q&f=false](https://books.google.es/books?id=foTpEAAAQBAJ&pg=PA7&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=1#v=onepage&q&f=false)
- Bonniol, Jean-Luc. (2016). Descendant d'esclaves. Dans Luciani, Isabelle et Piétri, Valérie (dirs.), *L'incorporation des ancêtres. Généalogie, construction du présent (du Moyen Âge à nos jours)* (pp. 223–236). Presses Universitaires de Provence. <https://doi.org/10.4000/books.pup.27588>
- Bourauoi, Nina. (1991). *La voyageuse interdite*. Gallimard.
- Bourdieu, Pierre. (2002). Paris-Bourdieu-Marseille. *Documents pour l'enseignement économique et social*, (127), 21–31.
- Brisson, Luc. (1997). *Le sexe incertain : androgynie et hermaphrodisme dans l'Antiquité gréco-romaine. Vérité des Mythes*. Les Belles Lettres. Nouvelle édition 2008. [Compte-rendu par Arnaud Paturet]. <https://bmcr.brynmawr.edu/2009/2009.04.48/>
- Deleuze, Gilles. (1988) *Le Pli*. Minuit.

---

<sup>22</sup> « Chaque individu est une société devenue individuelle, une société qui est individualisée par le fait qu'elle est portée par un corps, un corps qui est individuel » (Bourdieu, 2002, p. 21).

- Di Giorgio, Michela. (1998). Le genre prend corps. Dans Sohn, Anne-Marie et Thelamon, Françoise (dir.), *L'histoire sans les femmes est-elle possible ?* (pp. 165–172). Éditions Perrin.
- Duff, Christiane et Labrosse, Claudia, (dir.). (2015). *Corps écrit, corps écrivant : le corps féminin dans les littératures francophones des Amériques*. Peter Lang.
- El Nemr, Amina. (2019). L'androgynie et l'origine de l'identité de genre. *Cahiers de psychologie clinique*, 52(1), 79-91. <https://doi.org/10.3917/cpc.052.0079>
- Étoké, Nathalie. (2010). *L'écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*. L'Harmattan.
- Kempf, Roger. (1968). *Sur le corps romanesque*. Seuil.
- Lakoff, Georges. (1987). *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago University Press.
- Laplanche, Jean. (2014). IX. Le genre, le sexe, le sexual. Dans Laplanche, Jean (dir.), *Sexual. La sexualité élargie au sens freudien* (pp. 153–193). Presses Universitaires de France. <https://shs.cairn.info/sexual-la-sexualite-elargie-au-sens-freudien-9782130630302-page-153?lang=fr>.
- Merleau-Ponty, Maurice. (1945). *La phénoménologie de la perception*. Gallimard.
- Miano, Léonora. (2012). *Habiter la frontière*. L'Arche.
- Miano, Léonora. (2016). *Crépuscule du tourment 1 : Melancholy*. Grasset. Édition numérique.
- Miano, Léonora. (2017). *Crépuscule du tourment 2 : Héritage*. Grasset. Édition numérique.
- Miano, Léonora. (2020). *Afropea. Utopie post-occidentale et post-raciste*. Grasset.
- Miano, Léonora. (2021). *L'Autre Langue des femmes*. Grasset.
- Oberhuber, Andrea. (2016). Fictions dominantes, frictions génériques. Dans Andrea Oberhuber, Alexandra Arvisais et Marie-Claude Dugas. (eds.), *Fictions modernistes du masculin-féminin* (pp. 29–48). Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.55956>
- Pavard, Bibia et Rennes, Juliette. (2021). Se dénuder en public. Corps, genre et politique. *Clio. Femmes, genre, histoire*, 2(54), 7–22. <https://doi.org/10.4000/cli.20287>
- Wittig, Monique. (2007). *La pensée straight*. Editions Amsterdam.

**María del Carmen Molina Romero.** Professeure titulaire à l'Université de Grenade (Espagne) où elle enseigne la langue et la linguistique françaises en el Grado en Estudios Franceses ainsi que les littératures d'expression française au Master de Lenguas y Culturas Modernas.

Après une thèse et des publications sur Marguerite Yourcenar, elle a également travaillé sur le bilinguisme littéraire des auteurs franco-espagnols (« Double langue et création littéraire », *Imaginaire et inconscient*, 2004 (14), « Écrivains *afrancesados* au xx<sup>e</sup> siècle », *Écrivains multilingues et écritures métisses. L'hospitalité des langues*, 2007). Traductrice en espagnol du roman d'Agustín Gómez Arcos, *L'enfant-pain* (Cabaret Voltaire).

Elle propose, depuis le Grupo de Investigación HUM 733. Filología Francesa : Estudios Lingüísticos. Literarios, une approche s'intéressant aux écritures qui s'ancrent dans la langue française comme espace identitaire d'expression. Explorant l'écriture féminine africaine, elle a coordonné deux publications dans la collection Documents pour l'Histoire des Francophonies chez Peter Lang (*La langue qu'elles habitent. Écritures de femmes, frontières, territoires*, 2020, et *Écrivaines camerounaises de langue française. Voix/voies de transmissions*, 2023), participé à des publications (*Cédille, Thème*) et animé des débats et des rencontres (Colloque Écrits de femmes au cœur des Francophonies, 2024) autour de ce sujet.