Les Cahiers du GRELCEF

ISSN 1918-9370

La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones

Sous la coordination de
Amidou Sanogo

Nº 11 MAI 2019

La Revue du Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone (G.R.E.L.C.E.F.)

www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Cahiers du GRELCEF

LA SEXUALITÉ ET SES TABOUS DANS LES FICTIONS FRANCOPHONES

Sous la coordination de
Amidou Sanogo

Nº 11 MAI 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
Nº 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

Les Cahiers du GRELCEF

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7

Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : cgrelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

_____

Montage & Infographie : Laté Lawson-Hellu

ISSN 1918-9370

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

© Les Cahiers du GRELCEF. 2019

Ce numéro est dédié à la mémoire de
Feue Fatoumata Touré Fanny-Cissé, Maître de conférences
à l'Université Félix Houphouët-Boigny, en Côte d'Ivoire,
écrivaine, collègue et amie, membre du GRELCEF.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Sommaire

ÉDITORIAL
LA FICTION FRANCOPHONE ET LA QUESTION DE LA SEXUALITÉ
LATÉ LAWSON-HELLU 13

INTRODUCTION
SEXUALITÉ ET TABOUS DANS LES FICTIONS FRANCOPHONES
AMIDOU SANOGO 15

PERSPECTIVE ESTHÉTIQUE
SEXE ET TABOUS DANS LES FICTIONS FRANCOPHONES
FATOUMATA TOURÉ FANNY-CISSÉ 23

UNE ÉCRITURE DÉCENTRÉE OU UNE ÉCRITURE DE LA SEXUALITÉ DANS L'ESPACE DE L'ENTRE-DEUX : ANALYSE DE *JE SUIS UN ÉCRIVAIN JAPONAIS* (DANY LAFERRIÈRE), *BLACK BAZAR* (ALAIN MABANCKOU), *LE PETIT PRINCE DE BELLEVILLE* (CALIXTHE BEYALA) ET *J'APPARTIENS AU MONDE* (LOTTIN WEKAPE)
ARTHUR MUKENGE, VIVIANE KAYUMBA 35

L'ESTHÉTIQUE DE LA TRANSGRESSION CHEZ CALIXTHE BEYALA : ENTRE ÉCRITURE-SEXE ET ÉCRITURE DU CORPS
GUILIOH MERLAIN VOKENG NGNINTEDEM 51

LES JEUX ET ENJEUX DU SEXE DANS *ALLAH N'EST PAS OBLIGÉ* D'AHMADOU KOUROUMA
GRATIEN LUKOGHO VAGHENI 67

NARRATIONS DE FEMMES ET FIGURATIONS ÉROTIQUES DANS LES ROMANS DE KOWANOU ET BARNABÉ-AKAYI
HOUESSOU S. AKEREKORO 81

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

PERSPECTIVE DISCURSIVE
LA DÉCONSTRUCTION DE LA MÈRE SACRÉE OU DE LA FEMME POTO-MITAN DANS *L'AMOUR À LA CRÉOLE* ET *JE SUIS UNE MARTINIQUAISE LIBERTINE* DE PYRRHA DUCALION
ALEXANDRA ROCH 105

L'ESTHÉTIQUE DE LA LIBERTÉ SEXUELLE DANS *SILIKANI* D'EUGÈNE ÉBODÉ
ANNICK GHISLAINE ONDOBO NDONGO 121

SEXUALISATION DE L'ÉCRITURE ET SATIRE SOCIALE DANS *BRANLE-BAS EN NOIR ET BLANC* DE MONGO BETI : ENTRE SOUMISSION ET EXPLOITATION DE LA FEMME
ARMEL JOVENSEL NGAMALEU 137

L'INTERDIT SEXUEL ET SON INFRACTION. MISE EN SCÈNE DE LA SEXUALITÉ IGNOMINIEUSE AU SEIN DE LA SOCIÉTÉ SÉNÉGALAISE DANS *FATAWASEL* D'ÉLISABETH FAYE NGOM
BERNARD FAYE 155

HORS-DOSSIER
APOCALYPSE POSTMODERNE I : LE RETOUR DU POLITIQUE ET LES UTOPISMES POST-GÉNOCIDE
ALAIN AGNESSAN 177

PROCÉDÉS DE LECTURE INTERACTIVE SUR L'INTERNET
ANTHONY Y. M. DE-SOUZA 205

ENTRETIEN
ENTRETIEN AVEC AMAL AMADOU DJAÏLI
CÉCILE DOLISANE-EBOSSÈ 239

CRÉATION
Ô NUIT ! *(POÈME INÉDIT)*
HASNA GHAMRAOUI 249

MON CŒUR A PERDU SES MOTS ! (*POÈME INÉDIT*)
HASNA GHAMRAOUI 251

APPEL
APPEL D'ARTICLES
PROCHAIN NUMÉRO – N° 12 (2020) 255

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Éditorial

La fiction francophone et la question de la sexualité

Laté Lawson-Hellu
Western University (Canada)

La question de la sexualité, loin de demeurer une question sociale et culturelle, prend désormais les proportions du fait d'identité. À ce titre, ses marques usuelles, discursives, éthiques, voire juridiques, se redéfinissent dans un environnement planétaire qui subit ses propres mutations. La littérature, de tous temps attentive ou témoin des défis de ses collectivités ou individualités productrices, reflète de tels enjeux. La littérature francophone, et, ici, la fiction francophone, longtemps perçue dans ses réserves, ses « pudeurs » culturelles et donc forcément discursives, prend le pas des propres mutations introduites naguère par le fait historique colonial et poursuivies aujourd'hui par la vague du multimédia. Que dit-elle, cette littérature, de la question de la sexualité et de ses tabous? Ce sont là les termes de ce numéro qui fait l'actualité, pour ainsi dire, d'une telle question toujours ancrée, le sentiment demeure, dans les propres dimensions de la pérennité du vivant, et, ici également, de l'être humain.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Introduction

Sexualité et tabous dans les fictions francophones

Amidou Sanogo
Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Les *Cahiers du GRELCEF*, la revue électronique du Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone du Département d'études françaises de l'Université Western, présente ici son onzième numéro consacré à la question de la sexualité et de ses tabous dans les fictions francophones.

Il est traditionnellement établi que le propos central de la sexualité s'articule autour des phénomènes de reproduction biologique des organismes et de leurs comportements sexuels favorisant cet aboutissement. Nous nous limiterons à ce dernier aspect car, si la fécondation est généralement croisée dans le monde végétal, par exemple, avec l'intervention d'éléments extérieurs (vents, insectes, oiseaux, etc.), il en est autrement chez les vertébrés, dont participe l'être humain. Même si l'assistance médicale à la procréation, dont la fécondation *in vitro*, pourrait en constituer une exception, il n'en demeure pas moins que l'acte de reproduction est prépondérant dans le monde animal dont nous participons, avec, pour corollaire, des comportements ou des attitudes suivant des stratégies et rituels qui dépendent fortement du fait culturel. De tels protocoles, qui influencent particulièrement la reproduction chez l'être humain, se regroupent dans la notion de la *sexualité*. Dès lors, la notion entretiendrait, avec la reproduction, une relation à la fois d'antériorité et de *dedans-dehors*. La sexualité apparaît ainsi comme un processus, mais aussi comme la satisfaction du désir et/ou de la reproduction, ses résultats. L'évocation du processus rappelle par ailleurs les étapes méthodologiques de la formation de l'individu, par l'éducation (matrone, maître initiateur,

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

etc.), ou par l'autoformation, à travers notamment les relations sociales. Cette considération demeurera un raccourci, tant passeront sous silence, ici, la tenue vestimentaire provocante, les artifices de beauté, la parfumerie, les encens du pays sahélien et maghrébin, par exemple, ou encore la danse, la poésie, les chants, les feux de bois, etc. Les faits inhérents à la sexualité chez l'humain sont légion, et l'organisation et la structuration de la société en dépendent fortement : sa division en genres et toutes les conséquences liées à une telle détermination.

La littérature, dans son rapport épistémique à la société, reste fidèle dans les représentations de tels phénomènes, dans un élan dont le naturalisme, chez Zola, a laissé des traces : « l'observation directe, l'anatomie exacte, l'acceptation et la peinture de ce qui est ». Il n'en est pas autrement, pourrait-on se permettre de le dire, pour les représentations de la sexualité dans les écritures francophones. Dans ce sens, et pour la seule période du 20e siècle, la thématique de la sexualité a traversé les quatre générations de l'histoire de la littérature telles que réparties par exemple par Abdourahman A. Waberi, pour la littérature francophone d'Afrique subsaharienne (1998, pp. 8-15) : « […] celle des pionniers (1910-1930), celle de la négritude (1930-1960), celle de la décolonisation et du désenchantement postcolonial (à partir des années soixante-dix) et puis, celle des enfants de la postcolonie qui s'est signalée dans les années quatre-vingt-dix […]. » L'évocation de la sexualité s'est ainsi effectuée graduellement pour atteindre son sommet dans les sociétés issues de l'expérience de la colonisation, celles d'aujourd'hui.

Chez des écrivains comme Henri Lopes (*Le Pleurer Rire),* Sony Labou T. (*La vie et demie*), Alioum Fantouré *(Le Cercle des Tropiques)*, Tierno Monénembo (*Les Crapauds Brousse* et *Les Écailles du Ciel*) ou William Sassine (*Le Jeune homme de Sable),* pour ne retenir que ceux-là, l'évocation carnavalesque du sexe le dispute donc au procès des indépendances, comme le souligne également Mbuyamba Kankolongo A. (2006) : « L'écriture de la sexualité n'est pas un simple fait des caprices des écrivains, elle indique la volonté de dire un fait social qui a pris des proportions gigantesques et qui a des conséquences directes sur la gestion politique et économique du pays ». Il n'en demeure pas moins que la sexualité, fascinante à bien des égards, demeure une problématique inquiétante face aux pesanteurs socioculturelles et aux tabous qui s'érigent contre l'évolution des mentalités, voire, le renouvellement des représentations sur le sexe. L'intensité relevée aujourd'hui dans les *écritures* francophones de la sexualité et de ses

tabous, peut ainsi se mesurer à l'aune de l'émotion éprouvée par Adama Coulibaly (2005, p. 212-23), pour qui : « On est de plus en plus frappé par la centralité et le cru de la représentation du sexe qui inondent le roman postcolonial d'Afrique Noire. »

Dans le numéro qu'elle consacre, en 2003, à la question de la sexualité dans les écritures francophones africaines et caribéennes, la revue *Notre Librairie* proposait un panorama d'une telle thématique jugée confinée dans la pudeur pour une grande moitié de l'histoire de ce champ littéraire francophone combiné. Pour Daniel Delas, qui s'intéressait, dans le numéro, à la mise en discours de la sexualité chez les écrivains africains francophones de la fin du 20e siècle, l'ouverture du propos de ces écrivains sur la question de la sexualité dériverait en partie d'une démarche féministe, qui viserait aussi à rendre justice à la femme, victime des formes épistémiques de la violence propre à la société moderne des mégalopoles africaines ou des situations de guerre et de conflit sur le continent. Que s'est-il passé depuis, entre la fin du 20e siècle et nos premières décennies du 21e siècle ? La tendance d'ouverture de la parole sexuelle s'est-elle prononcée ou diversifiée, comme peuvent le laisser supposer les écritures d'auteures comme Calixthe Beyala, Gisèle Pineau ou Ananda Devi, d'une région à l'autre ainsi de l'espace francophone ? La préférence était dès lors accordée, dans ce numéro des *Cahiers du GRELCEF*, à l'ensemble de l'écriture francophone, afin d'y interroger le traitement que les auteurs et les auteures accordent à la fois à la question de la sexualité, par laquelle se comprend par exemple celle de l'érotisme, et à celle de l'interdit ou du tabou. Quelle réalité sémiotique, socio-discursive, esthétique, épistémologique, ou encore quelles perspectives critiques, herméneutiques en sont générées qui permettraient de comprendre aujourd'hui une telle problématique longtemps restée modalisée par le devoir de pudeur lié tant à la tradition qu'à la valorisation de la morale dans la mission sociale et politique naguère dévolue à l'écrivain, à l'écrivaine francophone ? Telles étaient les interrogations auxquelles devaient permettre de répondre les diverses contributions rassemblées ici. C'est la réponse à de telles interrogations que propose justement le numéro, à travers les divers articles dont les pertinences laissent entrevoir la grande évolution qu'un siècle de littérature francophone, particulièrement en Afrique subsaharienne et dans les Caraïbes, a introduit dans le rapport de l'individu écrivain à ce qui naguère relevait du tabou, et qui, dorénavant, participe du regard subjectif que l'écrivain, l'écrivaine, choisit de poser sur la matière

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

sexuelle dans son écriture, et que le regard critique analyse tant du point de vue (socio)discursif que du point de vue esthétique.

Si, dans les écritures francophones, la sexualité apparaît sous toutes ses formes, en temps de paix comme en période de guerre, le sexe connaît des fortunes diverses selon ses pratiques cultuelles, culturelles et, même, rituelles. Les écrivains, écrivaines, en font part, désormais, dans ce qui semble une certaine émancipation devant la *non-écriture* du tabou d'antan. La profusion des écrits sur la sexualisation paraît, comme le rappellent les articles du numéro, excentrique dès lors. Reste la perspective du lecteur, de la lectrice, à qui la question de la sexualité est présentée à travers différents prismes dérivés des états locaux de l'espace francophone abordés par les auteur-e-s. Qu'en est-il, finalement, de ces contours nouveaux de la sexualité présentés à travers les pratiques nouvelles et autres orientations sexuelles « d'Occident » qui apparaissent sous forme de nouveaux commerces du corps ? Ici, le viol, commis en période de guerre, doit-il être envisagé dans une perspective de luxure, de violence ou de combat féministe, comme chez Calixthe Beyala ? Ou demeure-t-il la stratégie de guerre de la part du belligérant, comme l'évoque Ahmadou Kourouma ? De même, la licence énonciative et linguistique identitaire, en matière du discours sexuel, demeure-t-elle un souhait de l'écriture, ou un état de la société de référence de l'écriture, comme dans le contexte martiniquais de Pyrrha Ducalion ? Dans quelles mesures toutes les allusions à la perversité, par adhésion ou non, posent-elles de nouvelles questions éthiques que les contributeurs au numéro soulignent, ne serait-ce que dans le contexte postcolonial référentiel du Sénégal ou du Cameroun ? Que dire ainsi de l'insolite sexuelle d'où jaillissent les jouissances au creux de l'épouvante, comme chez Calixthe Beyala ou Sami Tchak ? Nous laissons le soin au lecteur, à la lectrice, de découvrir ces nouveaux visages du discours des fictions francophones sur la sexualité et ses *excès*, plutôt que ses tabous.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

Ouvrages cités

BEYALA, Calixthe. 2003. *Femme nue, femme noire*. Paris : Édition Albin Michel.

COULIBALY, Adama. 2005. « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », Abidjan, Université de Cocody, Côte D'Ivoire : *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature,* vol. 65, n°.1, pp. 212-231.

DELAS, Daniel. 2003. « Décrire la relation : de l'implicite au cru ». *Notre Librairie*, n° 135, juillet-septembre, pp. 8-13.

FANTOURÉ, Alioum. 1972. *Le Cercle des Tropiques.* Paris : Présence Africaine.

LOPES, Henri. 2003. *Le Pleurer Rire.* Paris : Présence Africaine.

MBUYAMBA KANKOLONGO, Alphonse. 2006. « Présentation du pouvoir politique post colonial dans le roman africain », in *Le Potentiel*, Quotidien d'informations générales, n° 3911 du samedi 23 décembre.

MONÉNEMBO, Tierno. 1979. *Les Crapauds Brousse.* Paris : Le Seuil.

----. 1986. *Les Écailles du Ciel.* Paris : Éditions du Seuil.

Notre Librairie. 2003. Dossier « Sexualité et écriture », n° 151, juillet-septembre.

SASSINE, William. 1979. *Le Jeune homme de sable*. Paris : Présence africaine.

TANSI, Sony Labou. 1979. *La Vie et demie*. Paris : Le Seuil.

TCHACK*, Sami.* 2003. *Hermina*. Paris : Gallimard.

WABERI, Abdourahman A. 1998. « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique Noire ». *Notre Librairie*, n° 135, septembre-décembre.

ZOLA, Emile. 1881. *Le Roman expérimental*. Paris : G. Charpentier.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

PERSPECTIVE ESTHÉTIQUE

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Sexe et tabous dans les fictions francophones[1] *(Posthume)*

Fatoumata Touré Fanny-Cissé
Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

RÉSUMÉ

De manière récurrente, la littérature africaine a été qualifiée de pudique. L'Histoire littéraire aura montré que cette caractérisation ne seyait qu'à la 1ère génération d'écrivains africains. Les 2ème et 3ème générations, post-indépendantiste et diasporique, ont fait passer l'auteur africain d'écrivain « rangé » à celui d'écrivain « dérangeant ». De par leurs mises en scène peu orthodoxes du sexe et de par leurs choix thématiques, certaines fictions francophones, depuis les années 70 jusqu'à nos jours, sont des textes de jouissance. Les récits donnent à lire, entre autres tabous, la zoophilie, le mysticisme sexuel, l'homosexualité, etc. Comment sont abordés les tabous sexuels dans les récits ? Quels phénomènes sociétaux et littéraires pourraient expliquer cette trajectoire de l'écrivain africain ? L'étude vise à dévoiler le sexe « érotisé » et « pornographisé » par le langage auctorial. À partir de l'analyse textuelle

[1] Cet article est publié à titre posthume, en hommage à notre collègue décédée le 21 décembre 2018, dans les préparatifs de publication de ce numéro des *Cahiers du GRELCEF*. Maître de Conférences à l'Université Félix-Houphouët-Boigny, en Côte d'Ivoire, au Département de Lettres Modernes, avec spécialisation dans le roman africain, Fatoumata Touré Fanny-Cissé faisait partie du Groupe de recherche GRATHEL (Groupe de Recherche en Théories Littéraires). Écrivaine, elle avait à son actif une dizaine d'œuvres, de littérature générale, de littérature sentimentale et de littérature de jeunesse. Ses intérêts de recherche universitaire ont porté sur divers domaines dont les littératures migrantes, les questions culturelles, la paralittérature, notamment la littérature sentimentale et la bande dessinée ivoiriennes mais aussi l'écriture du paranormal dans la littérature africaine.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

de quelques auteurs francophones, le travail détermine des justificatifs à cette écriture dissonante. L'étude s'intéresse d'abord à l'écriture des tabous puis aux stratégies discursives sexualisées des auteurs. (*Mots-Clés* : Tabous, jouissance, sexuel, érotisé, pornographies.)

INTRODUCTION

L'Afrique ne dit pas le sexe ! Depuis les temps anciens, il s'agit d'un domaine dont les limites sont bien gardées et respectées, quitte à devenir mystère. Pourtant, le discours sur le sexe dans la littérature africaine, a une trajectoire variable. Les premiers écrivains africains édulcoraient leur discours de peur que leur lectorat, réputé prude, ne stigmatise leurs textes. À compter des années 80, les textes font de moins en moins l'économie du motif sexuel.

À l'intérieur de cette nouvelle manière d'écrire sur la sexualité, s'est imposée l'écriture des tabous sexuels. Il s'agit de comportements sexuels anticonformistes ou occultés dans les conversations publiques. Il existe deux types de tabous sexuels : les tabous « mineurs », qui concernent des « pratiques sexuelles collectivement acceptées mais qui demeurent taboues parce qu'il est interdit d'en parler publiquement », et les « tabous majeurs », qui sont des « pratiques clairement condamnées, interdites et réfutées par la morale ».

Quels tabous sexuels sont-ils dévoilés par la littérature africaine francophone à partir de 1968 ? Comment sont abordés les tabous sexuels dans les récits ? Quelles sont les ondulations narratologiques dans les romans pour dire le sexe tabou ? Quelles justifications cautionnent la mise en texte de ces tabous sexuels ?

Les deux grands volets de l'article présenteront les tabous sexuels mineurs puis les tabous sexuels majeurs dans vingt textes de la littérature africaine francophone parus de 1968 à nos jours. Le mouvement rédactionnel intégrera les choix scripturaux des auteurs et la justification de la mise en texte de ces tabous sexuels.

1. DE LA MISE EN TEXTE DE TABOUS SEXUELS « MINEURS » : ENTRE OMERTA ET REJET

Dans la famille des tabous sexuels mineurs, on peut citer l'initiation à l'acte sexuel. L'initiation des adolescents à la sexualité se révèle une parole intime taboue parce que difficile. La voie initiatrice à

ce plaisir est souvent ouverte par un plus grand et plus chevronné que le futur initié. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Calixthe Beyala invite à « assister » à l'initiation d'un garçon de dix ans par une fille de quinze ans. L'approche est méthodique : « Elle entraîne Gon dans les fourrés. Elle baisse son pantalon. Elle s'allonge. Elle invite Gon à grimper. Le petit sexe tendu se frotte au hasard dans son vagin, très vite, un peu à la manière des coqs[2] ». Ce premier rapport maladroit est guidé par la curiosité et le désir de découverte. Par la suite, le garçon et la fille construisent leur mode de vie sexuel sous le regard social. Mais, malgré les progrès séculaires, la sexualité de la femme a toujours été plus taboue et honteuse que celle de l'homme. Ainsi, la sexualité hors-norme des femmes intègre-t-elle le cercle des tabous mineurs car même si elle fonctionne sur le mode de la transgression, elle reste socialement admise. Dans cette catégorie, l'on distingue l'adultère au féminin, l'amour avec les inconnus, la polyandrie et la prostitution. *L'homme qui m'offrait le ciel*[3] de Calixthe Beyala est un hymne à l'adultère dans la mesure où l'héroïne entretient une liaison avec un homme marié et se victimise au lieu de se culpabiliser. *Une femme, deux maris*[4] de Fatou Fanny-Cissé met en scène la polyandrie, thème focal qui fournit au personnage-féminin une bouée de revendications pour le droit de pratiquer ce mode d'union, alors que la société patriarcale dans laquelle elle évolue y est foncièrement opposée. L'amour avec les inconnus est un phénomène étrange mais bien présent dans *Femme nue, femme noire*, où l'héroïne prend les initiatives avec un inconnu : « *Elle le* déculotte, enroule sa langue autour de son plantain jusqu'à ce que son bangala se tende comme un bras autoritaire[5] ». Le langage est métaphorique pour parler d'érection et de fellation. On note le souci d'enjoliver les choses du sexe. Le paroxysme de la sexualité féminine, en-dehors de la norme, est campé par la prostitution, échange économico-sexuel et ponctuel. Considérée pourtant comme « le plus vieux métier du monde », la sexualité vénale de la femme est assez mal ressentie et de ce fait, taboue. En Afrique, celles qui pratiquent le sexe tarifé sont méprisées par la société, marginalisées dans la littérature. Mais les temps ont changé. L'âge de la prostituée a baissé ; on dénombre des « prostituées d'à peine

[2] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Editions J'ai Lu, 1999, p. 55.
[3] Calixthe Beyala, *L'homme qui m'offrait le ciel*, Paris, Albin Michel, 2007.
[4] Fatou Fanny-Cissé, *Une femme, deux maris*, Abidjan, NEI-CEDA, 2013.
[5] *Ibidem.*

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

douze ans[6] ». Les prouesses sexuelles des femmes sont vantées. Sami Tchak parle de femmes qui ont « fait l'amour avec plus de mille hommes[7] » tandis que *Le roman de Pauline*[8] met en avant une protagoniste qui se prostitue. Ce roman brise ainsi le tabou qui pèse sur cette « profession » et lui redonne de la dignité sur le plan littéraire. D'ailleurs, Sami Tchak s'interroge sur le sort du monde, privé de ces « femmes adorables[9] » : « Un monde sans putes serait l'enfer ici-bas car il n'y a que les putes qui donnent encore une âme à ce monde[10] ». Pour ces femmes-là, et aussi pour les plus ordinaires, la taille du sexe de leur partenaire compte. Les mensurations anatomiques qui constituent un autre tabou mineur sont fonction des goûts et des peurs individuels. Alain Mabanckou ressuscite avec humour, « l'éternel mythe du phallus d'ébène »[11] dans *Black Bazar* : « Les Noirs seraient condamnés à la malédiction avec un sexe si surdimensionné qu'aucun caleçon ne pourrait le camoufler[12] » ; quand Sami Tchak procède par hyperbolisation à une classification de la virilité des hommes en fonction des nationalités : Le « Guinéen trimbale un truc d'éléphant[13] », les Haoussa ont des « verges d'anthologie[14] » tandis que les Chinois ont une « petite bite froide[15] ». *53 cm* de Bessora revient sur le même tabou avec son titre sexuellement allusif et emploie le néologisme « pénisopyge » pour désigner les hommes à référence imposante. Si, généralement, les hommes membrés sont une attraction, il semble que la plupart redoutent les femmes à trop grande expérience sexuelle parce qu'elles leur renvoient une piètre image de leur anatomie. « La virgule sous mon pantalon flottera honteusement entre sa vaste parenthèse de chair[16] », craint un personnage de Sami Tchak. Cependant, les goûts diffèrent d'un individu à l'autre. En effet, chez William Sassine, Milo, le personnage principal, revendique sa spécificité : « J'aime les sexes larges. Le monde des hommes doit être vaste et libre avec toutes les facilités

[6] Maurice Bandaman, *La Bible et le fusil*, Abidjan, CEDA, 1996, p. 32.
[7] Sami Tchak, *La fête des masques*, Paris, Gallimard, Continents noirs, p. 173.
[8] Calixthe Beyala, *Le roman de Pauline*, Paris, Albin Michel, 2009.
[9] Sami Tchak, *La fête des masques*, *Op Cit.*, p. 91.
[10] *Idem*, p. 230.
[11] William Sassine, *Mémoire d'une peau*, Paris, Présence africaine, 1998, p. 142.
[12] Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Points, 2010, p. 113.
[13] *Ibid.*, p. 113.
[14] *Ibid.*, p. 83.
[15] Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Op Cit.,* p. 95.
[16] Sami Tchak, *Filles de Mexico*, *Op Cit*., p. 72.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

d'entrée et de sortie[17] ». Clore cette parenthèse sur l'anatomie permet de revenir sur le tabou de la prostitution, cette fois, masculine, qui est moins connue. Aussi les écrivains enfreignent-ils un autre tabou en dissertant sur la vénalité masculine. Dans *La bible et le fusil*, « des garçonnets se faisaient sodomiser par des dépravés pour deux sous[18] ». Les mots sont crus et directs ; le langage est scatologique. La prostitution masculine permet d'embrayer sur le tabou de l'homosexualité. Un grand nombre de pays occidentaux célèbrent l'homosexualité tandis qu'elle est criminalisée par nombre d'États africains qui la lient « à la sorcellerie et aux mauvais esprits, passage obligé pour s'enrichir ou pour avoir le pouvoir[19] ». Sylvestre Luwa et Christophe Cassiau-Haurie précisent que « Pour d'autres Africains, l'homosexualité est un phénomène importé de l'Occident, introduit durant la colonisation[20] ». Même si d'autres travaux ont montré que le phénomène existait sur le continent avant l'arrivée des Européens, la rumeur publique est tenace. Pourtant, les personnages de Yambo Ouologuem, à un moment où cela n'était pas évident, assument leur penchant homosexuel. Il introduit, dans *Le Devoir de violence*, un couple composé d'un Européen et d'un Africain. À y voir de près, la mixité du couple ne semble pas innocente si tant est que cette association matérialise l'incrimination de l'Occident dans l'importation de cette pratique en Afrique. Par ailleurs, selon le narrateur d'*Al Capone le Malien,* de Sami Tchak, l'homosexualité est associée au mysticisme et est devenue une conditionnalité d'émergence sociale. Pourtant, *La fête des masques*, du même Sami Tchak, est une ode à l'homosexualité, qui dissémine les indicateurs dans une onomastique référentielle de célébrités de la chanson et de l'écriture. En tant qu'Africain évoluant en France, un pays ouvert au mariage pour tous, Sami Tchak joue sur les deux tableaux de l'acceptation et du rejet de l'homosexualité par les différentes communautés.

Ainsi, dans la catégorie des « tabous sexuels mineurs », l'on trouve ceux qui font partie de la vie quotidienne mais dont on évite de parler,

[17] William Sassine, *Mémoire d'une peau*, *Op Cit.,* p. 94.
[18] Maurice Bandaman, *La bible et le fusil*, *Op Cit.*, p. 32.
[19] Sylvestre Luwa et Christophe Cassiau-Haurie, « L'homosexualité en Afrique, un tabou persistant. L'exemple de la RDC », publié sur Pambazuka News, 2009, disponible sur https://www.pambazuka.org.

[20] *Ibidem.*

comme l'initiation sexuelle, les dimensions anatomiques, et ceux desquels la société s'accommode ou qu'elle préfère ignorer, comme la sexualité hors norme des femmes. Le lexique des auteurs est amené par petites touches lorsqu'il s'agit d'initiation mais est brutal quand il s'agit de sodomie. Les mots pour nommer le sexe tabou sont souvent basiques. On note une volonté de dédramatisation des mots et actes qui y sont liés. Qu'en est-il des tabous sexuels que l'on peut qualifier de « majeurs » ?

2. DE LA NARRATION DE TABOUS SEXUELS « MAJEURS » : PERVERSITÉ ET MYSTICISME

Le tabou sexuel « majeur » est ce tabou qui rame à contre-courant de la morale. Le premier tabou majeur ici est le viol. Acte criminalisé, le viol est traumatisant pour la victime qui n'ose pas le dénoncer. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Calixthe Beyala invite à « assister » au viol-défloration d'une jeune fille. La description scripturaire fait visualiser une scène brutale, imposant l'image d'une virginité arrachée au forceps. Ailleurs, le Viol-défloration devient un acte de soumission obligatoire quand les dirigeants des pays, comme ceux décrits par Sony Labou Tansi et Maurice Bandaman, déflorent publiquement une cinquantaine de vierges. On peut y voir l'assouvissement d'un fantasme soutenu par un fond pervers mais, aussi, une valeur mystique. L'acteur principal qui est le président, père de la nation, est considéré comme un dieu. Avec cette défloration collective, il procède à un rite sacrificiel et animiste où il sacrifie des vierges pour préserver sa population contre le surnaturel. Le viol est également exploité en temps de conflit armé où il sert à humilier la gent féminine chez l'adversaire. Dans *Murambi, le livre des ossements,* la brutalité du viol est toujours escortée par une cruauté innommable. Vingt ou trente hommes violent une frêle jeune fille « et parmi ces violeurs, il y a presque toujours, exprès, des malades du sida[21] ». « Quand ils ont fini, ils te versent de l'acide dans le vagin ou t'enfoncent dedans des tessons de bouteille ou des morceaux de fer[22] » raconte le témoin oculaire de scènes de viol pendant le génocide rwandais. La simplicité des mots et le standard du niveau de langue montrent que la cruauté du viol n'est pas forcément l'affaire de criminels

[21] Boubacar Boris Diop, *Murambi, Le livre des ossements*, Abidjan, NEI, 2001, p. 112.

[22] *Ibidem.*

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

endurcis. D'autre part, on comprend difficilement la tendance de certaines femmes qui se réjouissent d'avoir déjà été violées. Dans *Place des fêtes,* le narrateur raconte sur le ton d'un humour cynique : « Maman m'avait dit qu'au camp, dix soldats l'avaient violée et qu'elle avait trouvé ça génial[23] ». La brutalité de la sexualité s'exprime autrement dans le sadomasochisme, qui est une pratique sexuelle dans laquelle le sexe, la douleur et le plaisir sont intimement liés. Le sadomasochisme est un thème saisissant dans *Les mille et une bibles du sexe* de Yambo Ouologuem et dans *Hermina* de Sami Tchak. Le choix littéraire de Sami Tchak peut s'expliquer par l'espace de production du texte qui est l'Occident, un continent de tradition libertine. Le choix de Ouologuem se révèle un peu plus problématique avec la publication d'un roman en 1969, une époque où l'écriture du sexe est encore prudente. Mais, lui aussi a fait ses humanités en Occident depuis le secondaire. Ceci expliquerait-il cela ? Toujours est-il que, dans les deux romans, le sadomasochisme est vécu dans toute sa plénitude. Ici, c'est « une cravache d'épines » qui claque sur la colonne vertébrale pour susciter la douleur et le plaisir ; là, c'est une flûte de champagne introduite dans l'intimité d'une femme qui sert d'instrument de torture et de félicité. Dans *Hermina*, Mira, avec sa grossesse proéminente, se livre à une hallucinante partouze avec trois personnages masculins. Hermina « se met à hurler de bonheur » lorsque « le sang commence à couler de son sexe et inonde le sol[24] ». Ainsi, les textes allient jouissance et douleur avec le sang toujours au rendez-vous. Pour situer leurs récits orgiaques, Yambo Ouologuem choisit les milieux de la bourgeoisie parisienne, quand, quarante-cinq ans plus tard, Sami Tchak et Calixthe Beyala choisissent des milieux tout à fait ordinaires ; signe que le sexe s'est démocratisé et que les expériences extrêmes se retrouvent à tous les niveaux sociaux. Pendant ces orgies, les couples s'adonnent à maintes pratiques réprouvées par la morale. Dans *Les mille et une bibles du sexe*, ce sont « près de trois cent couples[25] » qui s'entremêlent dans des invocations blasphématoires où sont juxtaposés sodomie et Nouveau Testament. Le Notre Père chrétien est dévoyé : « Notre Père / Qui êtes aux cieux / Que votre nom soit sanctifié » devient : « Notre Bible / Qui êtes Sexe / Que votre feu soit d'amour ». En fait, les orgies chez

[23] Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, Continents noirs, 2001, p. 236.
[24] *Idem*, p. 73.
[25] *Idem*, p. 113.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouologuem, sont des « messes noires[26] ». La cohabitation du sexe et de la religion apparaît également chez Sami Tchak, chez qui la partouze entre la femme enceinte et « Les branchés » est rythmée par la lecture d'extraits de la Bible et du Coran. Cette partouze est-elle aussi une messe noire ? Par ailleurs, nombre d'écrivains africains, en jouxtant le sexe et la religion ont pour objectif de décrier à la fois le comportement déviant de fidèles et les agissements schismatiques d'ecclésiastes qui jettent l'opprobre sur toute la corporation. C'est le cas d'Alain Mabanckou dont un des personnages dénonce l'espace ecclésiastique comme un haut lieu de fornication : « Elles prétendent aller prier à l'église alors que c'est pour croiser leurs petits amants de merde, parce que ça fornique bien sec dans les églises, y a pas meilleur endroit pour les orgies, les partouzes. Dans des églises, il y a aussi des pédés, des pédophiles, des zoophiles, des lesbiennes[27] ». L'église s'en trouve désacralisée car la sainteté des lieux ne correspond pas aux pratiques dissolues qui y ont cours. Avec William Sassine, ce sont les fervents pratiquants de l'Islam, précisément, la femme voilée infidèle, qui est mise à l'index. Deux grandes religions révélées sont donc ainsi mises au banc de l'accusation. Les orgies donnent aussi l'opportunité de copuler avec des personnes atteintes de troubles mentaux. Dans *Femme nue, femme noire*, le bruit court que l'héroïne à la sexualité débridée est une folle. Elle s'interroge et on lui répond : « Ne me dis pas que tu es naïve au point d'ignorer que baiser une folle est un puissant remède contre les maux de la terre[28] ? ». En effet, une rumeur, dans une pléthore de pays africains, établit que le fait d'avoir des rapports intimes avec une folle ouvrirait les portes de la richesse ou guérirait les patients par le « transfert de leur maladie » dans le corps de la personne atteinte de troubles mentaux. On peut parler ici de « sexe thérapeutique ». En outre, les messes orgiaques, célébrées à la gloire de Satan, sont favorables à la zoophilie et à l'inceste. Au cours d'une « orgie totale », Kassoumi et sa sœur Kadidia, dans *Le Devoir de violence*, se sont enivrés l'un de l'autre quand « Saïf Tsévi et ses deux autres frères, guidés par le sexe insolent de Satan, furent découverts le lendemain de leur orgie par des colporteurs, tous trois nus, gorges tranchées par des coups de gueules de chiennes avec lesquelles ils coïtaient[29] ». La zoophilie, objet

[26] Yambo Ouologuem, *Le devoir de violence*, *Op Cit.*, p. 131.
[27] Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, Collection Points, 2005, pp 43-44.
[28] Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire*, *Op Cit.*, p. 62.
[29] *Ibidem*, p. 27.

de rejet, est malgré tout, diversement appréciée. À Rome, elle est un fantasme demandé par un client : « Hier, ce ne sont pas avec des hommes que j'ai fait l'amour mais avec deux bergers allemands » dit une jeune prostituée. Au Cameroun, elle suscite la désapprobation : « J'avais définitivement chassé la vieille tantine Laure après le scandale qu'elle avait provoqué en se faisant filmer en pleins ébats avec le berger allemand d'un touriste hollandais à l'hôtel Hilton ». Dans le premier exemple, l'espace est européen. Dans le second, l'on est au Cameroun mais l'animal incriminé est la propriété d'un Européen. Le non-dit est que la zoophilie, aussi, est une importation occidentale. Pourtant, c'est avec un cadre et un acteur africains que Calixthe Beyala explore une forme atypique de zoophilie : « Ousmane tient une poule et la sodomise comme s'il s'agissait d'une femme[30] ». C'est dire qu'en la matière, l'élève a surclassé le maître ; les Africains ont diversifié le vice. L'inceste, l'autre tabou majeur qui alimente les orgies, est souvent vécu au niveau des individus. Il se déroule au sein de la cellule familiale, entre le père et la fille, entre la mère et le fils et entre le frère et la sœur. Le père de Claire, une des narratrices de *Cueillez-moi jolis messieurs*, avait fait d'elle sa maîtresse. L'inceste est vécu comme une honte dans *La fête des masques* entre Alberta et son fils Antonio, tandis qu'il est jouissif entre le frère et la sœur dans *Place des fêtes* : « J'entrai fièrement en ma petite sœur qui se mit à hurler de plaisir » dit le narrateur[31]. Le dernier tabou majeur auquel s'intéresse l'analyse est la nécrophilie. Les exemples sur ce thème sont presqu'inexistants dans le corpus. Seul Sami Tchak en fait un acte involontaire pour Carlos qui souille le cadavre d'Alberta dans *La fête des masques*. Ailleurs, l'acte nécrophile est couplé à la zoophilie quand « John Pololo, à 14 ans, sodomise le cadavre d'un animal[32] ». Deux comportements anormaux sont réunis dans cette seule pulsion nyctomorphe.

Comme tabous majeurs, l'étude a successivement identifié le viol caractérisé par sa brutalité ; brutalité qui atteint son paroxysme dans le sadomasochisme. Le vocabulaire utilisé pour décrire le viol est toujours brut tandis que celui qui désigne les actes sadomasochistes peut être suave. La dimension mystique du sexe a été mise en évidence avec les scènes de défloration publique et de « sexe thérapeutique » avec une folle. Les grands tabous sociaux tels que la zoophilie et la nécrophilie

[30] Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire*, *Op Cit.*, p. 138.
[31] Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Op Cit.*, p. 153.
[32] Sami Tchak, *Hermina, Op Cit.,* p. 289.

sont bien présents même si l'attrait pour les cadavres n'est pas un champ prisé par les écrivains africains francophones.

CONCLUSION

L'intrusion des tabous sexuels dans la littérature africaine francophone explore toutes les pistes, depuis celles qui naissent dans les tabous sexuels mineurs, comme l'initiation sexuelle, la sexualité libre des femmes, l'homosexualité, jusqu'à celles qui s'achèvent dans les grands tabous sociaux tels que le viol, le sadomasochisme, le sexe avec les malades mentaux, la zoophilie et la nécrophilie. L'on remarquera que si le sexe est littérairement désacralisé depuis les années 80, la narration du sexe transgressif reste encore assez circonscrite car elle est surtout pratiquée par les écrivains africains de la diaspora. Sur l'échelle temporelle, on constate que la libération de la parole littéraire sexuelle africaine ne se constate qu'après les indépendances africaines. Les démocraties des années 90 correspondent, elles, à l'émergence de la littérature africaine diasporique qui, aidée par son contexte de production, creuse plus profondément le filon de la sexualité en s'attaquant aux grands tabous. Les écrivains restés sur le continent leur emboîtent alors le pas. Ainsi, peut-on en déduire que la liberté du mouvement littéraire africain en matière de sexualité, est fonction de la liberté du mouvement social.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

BANDAMAN, Maurice .1996. *La Bible et le fusil*. Abidjan : CEDA.
BEYALA, Calixthe. 2009. *Le roman de Pauline*. Paris : Albin Michel.
----. 2007. *L'homme qui m'offrait le ciel*. Paris : Albin Michel.
----. 2003. *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel.
----. 1999. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : J'ai Lu.
DIOP, Boubacar Boris. 2001. *Murambi, Le livre des ossements*. Abidjan : NEI.
FANNY-CISSÉ, Fatou. 2013. *Une femme, deux maris*. Abidjan : NEI-CEDA.
LUWA, Sylvestre et CASSIAU-HAURIE, Christophe. 2009. « L'homosexualité en Afrique, un tabou persistant. L'exemple de la RDC », publié sur Pambazuka News, disponible sur https://www.pambazuka.org.
MABANCKOU, Alain. 2010. *Black Bazar*. Paris : Seuil, Collection Points.
----. 2005. *Verre cassé*. Paris : Seuil, Collection Points.
OUOLOGUEM, Yambo. 1968. *Le devoir de violence.* Paris : Seuil.
SASSINE, William. 1998. *Mémoire d'une peau*. Paris : Présence africaine.
TCHAK, Sami. 2008. *Filles de Mexico*. Paris : Mercure de France.
----. 2004. *La fête des masques*. Paris : Gallimard, Continents noirs.
----. 2003. *Hermina.* Paris : Gallimard.
----. 2001. *Place des fêtes*. Paris : Gallimard, Continents noirs.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Une écriture décentrée ou une écriture de la sexualité dans l'espace de l'entre-deux : analyse de *Je suis un écrivain japonais* (Dany Laferrière), *Black Bazar* (Alain Mabanckou), *Le Petit prince de Belleville* (Calixthe Beyala) et *J'appartiens au monde* (Lottin Wekape)

Arthur Mukenge, Viviane Kayumba
Rhodes University (South Africa)

La littérature francophone contemporaine se caractérise par l'émergence de nombreux récits fictionnels, dans lesquels se découvre une identité hybride ; celle-ci donne libre cours à la créativité des auteurs. Ces derniers mettent en valeur le sexe dans une écriture qui peint la pornographie. C'est le cas de Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape qui éveillent en nous des questions et soulèvent ainsi un problème préoccupant l'esprit des chercheurs. Dans leurs textes, on découvre l'exaltation de l'imaginaire où le sexe se constitue en point d'ancrage.

Ce fait suscite une réflexion profonde sur leurs positions dans le champ francophone et à propos de leurs sources d'inspiration littéraire. Si cet état à cheval constitue la mine d'or dans laquelle ces écrivains explorent et s'approvisionnent pour parfaire leur talent littéraire d'écrivain, pourrions-nous affirmer que la richesse ou la multiplicité de leur création provienne de la double appartenance caractérisée par l'instabilité et l'errance émanant de cette position ?

Il est évident que l'écriture des auteurs de notre étude est née dans une période tant de crise que de marginalisation. Conséquemment, cette écriture s'opère en dehors du centre, dont le principal point d'appui ou de référence constitue l'esthétique et la beauté. C'est « le foyer de la

littérature essentiellement française » (2006), comme le clame Ernest Hemingway. En effet, il est question ici d'une écriture foncièrement décentrée des écrivains immigrants. Cette écriture est engendrée par le soubresaut des circonstances ; « [si] l'écriture se sépare de sa fonction instrumentale […], alors la forme devient le terme d'une fabrication » (Mukenge 2015 : 4).

L'axiome consiste à voir comment les quatre auteurs expriment leurs identités pérégrines en convoquant la sexualité comme sujet de leur narration. En le faisant, ils déploient leurs talents littéraires pour définir une écriture décentrée.

1. UNE APPROCHE DÉFINITIONNELLE

Michel Laronde définit une écriture décentrée comme « tout texte qui, par rapport à une langue commune et une culture centripète, maintient des décalages idéologiques et linguistiques » (Laronde, 1996 : 209). Ce sont des textes produits à l'intérieur du pays d'accueil par les écrivains étrangers. Cette écriture se caractérise par le débordement qui « exerce ainsi une torsion sur la forme [la beauté] et sur la valeur du message » (*Ibid. :* 210).

Une écriture décentrée est donc une écriture de résistance contre la société d'accueil, en ce sens qu'elle véhicule un message de dénonciation aussi bien de la culture du pays d'accueil que celle du pays d'origine.
Elle est une écriture qui témoigne de la créativité de l'écrivain, qui se situe à cheval sur deux cultures. En d'autres termes, l'écriture décentrée est celle qui traduit l'angoisse des difficultés linguistiques et scripturales de l'écrivain immigré. Voilà le portait grandeur nature des textes de cette analyse. Dans cette écriture « hors jardin », les quatre auteurs peignent des textes-clichés d'une certaine déconstruction et réappropriation des stéréotypes où le lecteur découvre « une expérience douloureuse » (Dunphy et Emig, 2010 : 21).

Dans leurs prises de position, Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape exposent des situations sociales en convoquant le sexe comme facteur de leur narration.

2. UNE ÉCRITURE DE LA SEXUALITÉ

À la recherche d'éléments de leur subjectivité, les narrateurs des romans de notre étude se distinguent par un langage cru ; sans gêne, ils convoquent la libido.

Découvrons par exemple le narrateur de Mabanckou qui, à l'occasion de l'arrivée de la jeune fille Louzolo à Paris en provenance de Pointe-Noire, raconte :

> La présence de Louzolo dans le studio avait modifié nos habitudes. On ne dormait plus bien parce qu'on ne pensait qu'à la chose-là quand elle prenait la douche ou s'endormait la poitrine à moitié nue et les jambes un peu écartées (BB[33] : 90).
>
> L'attaquant de pointe ne le savait pas parce que côté quotient intellectuel c'était pas trop sa préoccupation. On voyait venir de loin ses petits traquenards. Il rentrait plus tôt que nous pour être seul en face de Louzolo et attendre qu'elle craque. Il nous prévenait ; J'y arriverai, je le sens parce que chaque fois que je regarde cette fille ma chose-là se lève d'elle-même sans que mon cerveau donne le coup de sifflet ! […] quand je vois une fille et que je bande, c'est qu'elle va finir dans mes bras (BB : 91).

Dans cet espace de l'entre-deux, le discours axé sur le sexe se transforme en un point d'ancrage pour exprimer l'altérité du sujet migrant. Ce passage relate le sentiment d'érotisme rêvé par les personnages masculins qui partagent la chambre avec la fille Louzolo.

Ici, Mabanckou nous introduit dans la logique de la différence ; il inscrit le sexe dans un espace d'un jeu : « car toute aventure est vécue comme une découverte » (Mbembe 2000 : 109).

En effet, à la vue de certaines parties du corps de Louzolo, les amis de Fessologue (le narrateur principal) s'excitent. Sur le plan sexuel, cette fille correspond à une altérité du semblable difficile à déterminer car ces garçons-là n'arrivent pas à l'approcher, tantôt comme une altérité radicale en ce sens que Louzolo en est sortie ragaillardie, toute fière sans avoir flirté avec aucun d'eux ; elle n'a pas cédé à leurs stratagèmes. Elle a démontré une forte personnalité en tant que femme. Le langage transgressif s'avère un moyen d'affirmation de soi.

Quant à Wekape, mutatis mutandis, il opère dans le même sens :

> Quelques instants après, j'entendis distinctement la voix grave de maman et celle, plus basse de Varum, semblable à un chuchotement. […]. C'était l'époux de circonstance qui allait offrir à maman l'espoir d'un amour possible dans ce monde froid et cynique.

[33] *Black Bazar* d'Alain Mabanckou.

> – Hé pas si fort ! Sofia pourrait se réveiller et […], puis quelques minutes après, c'était la même ambiance bruyante à laquelle maman et ses nombreux amants enquiquineurs m'avaient déjà habitué : rires hystériques, cris terrifiants, râles effroyables, suffocations, pleurs, éternuement, hoquets, rots ? toussotement, sifflement, chants (JAM[34] : 108).

Lucie-Espoir (le narrateur de Wekape) rapporte crûment les ébats sexuels de sa mère. D'une part, elle est innocente dans ce qu'elle raconte, elle mentionne les faits tels qu'elle les entend. D'autre part, elle dévoile son âge, l'adolescence, période où les sensations libidinales commencent à s'activer. En donnant la parole à un enfant pour parler de la sexualité d'un de ses parents, Wekape transgresse l'interdit car la sexualité est un problème tabou en Afrique, excluant toute présence enfantine. L'on assiste à un décloisonnement de la sexualité.

Par ce passage, Wekape veut transmettre et mettre en vedette une des réalités de l'étranger, à savoir la promiscuité qui prive les parents de toute intimité face à leurs enfants. Cette situation suscite chez les enfants d'immigrés une dépravation des mœurs. L'auteur souligne son angoisse en dénonçant cette situation par la transgression du tabou car « le grotesque et l'obscène sont au-dessus de tout, la province des gens ordinaires. Il se maintient comme une signification de résistance à la culture dominante et comme un refuge à cela, obscénité et grotesque sont des parodies qui sous-estiment le règne officiel » (Mbembe, 2000 : 103).

Les auteurs de notre étude se complaisent dans la description ou la peinture des scènes pornographiques. Serait-ce des romans à caractère pornographique ? Seraient-ils des textes qui tentent délibérément de blesser la pudeur en suscitant des représentations d'ordre sexuel ? Non, évidemment. Il ne s'agit pas de « laisser l'érotisme se débrider pour rejoindre un […] espace sans profondeur ni épaisseur ; il y a ici plénitude, plénitude en un point primordial » (Ngal, 1984 : 24).

Le recours au sexe est l'expression du désir refoulé de rejoindre le sein maternel, c'est-à-dire l'espace primordial, le pays d'origine.

Beyala et Wekape utilisent des adolescents pour parler de la sexualité. Sont-ils en train d'user du sexe comme aiguillon pour combattre les tabous en Afrique, où le sexe n'est pas l'affaire d'un enfant ? Nul ne le sait. Toutefois, ils font de l'acte sexuel un phénomène à spectacle.

[34] *J'appartiens au monde* de Lottin Wekape.

> Loukoum, le narrateur de Beyala rapporte ce qui suit :
> Lolita avait une chambre à elle toute seule avec des rideaux blancs et un beau couvre-lit avec des oiseaux du paradis où j'osais pas m'asseoir.
> On a d'abord joué au puzzle. Ensuite, on a joué au papa et à la maman, le jeu que je préfère.
> – Montre-moi, qu'elle a dit tout à coup.
> – Ton Zizi, bien sûr ; t'a jamais montré ça à une nana, je parie.
> Elle s'allonge sur le lit. Elle relève sa robe. Elle baisse sa culotte. Bah ! C'est comme un cœur, comme on voit en cours de sciences mat. Il n'y a pas de poils autour […]. Mais dedans, on dirait une rose mouillée. […]
> Je m'approche, je la regarde, je touche le bouton. J'ai comme un frisson.
> – À toi maintenant.
> – la voilà qui se jette sur moi, elle attrape mon pantalon et tire sur la fermeture.
> J'peux plus bouger. J'suis comme paralysé de l'intérieur. Il y a des tas d'oiseaux qui chantent dans ma tête (PPB[35] : 162).

L'auteur présente ici deux jeunes adolescents explorant leurs libidos. Leur présence, seuls dans cette chambre, suscite en eux des désirs qu'ils éprouvaient déjà l'un envers l'autre.

La chambre devient en même temps un espace de la découverte, de tentative tactile, de l'exploration de leur différence et de la manifestation de leurs désirs, par le jeu de séduction auquel ils se livrent. Cependant, même si les corps s'exposent, l'expérience n'a pas eu lieu.

En décrivant crûment les choses de la libido, ces auteurs dénoncent le disfonctionnement des sociétés en perte de repères moraux. Ils expriment le mal-être, la rancœur des immigrants qui sont à la dérive.

D'une part, l'écriture de la sexualité devient ainsi, une stratégie pour changer la société. À ce sujet, Pierre N'Da déclare qu' »il faut le reconnaître, le sexe, qu'on le veuille ou non, est devenu un matériel littéraire, un sujet romanesque comme un autre […]. Le roman du sexe apparaît bien comme une stratégie pour appréhender et affronter la réalité et pour transformer la société » (N'Da 2011 : 57).

D'autre part, face à la concurrence et à l'esprit capitaliste qui caractérisent les sociétés actuelles, le langage au sujet du sexe devient un élément publicitaire pour pousser les lecteurs friands de la découverte à la consommation. Le sexe fait figure d'appât, de mode de persuasion pour captiver et susciter l'intérêt des lecteurs car les produits sexuels se rangent de nos jours, dans la catégorie des produits de consommation courante et accessible, en dépit du tabou qu'ils représentent ; Gélimas

[35] *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

commente à ce propos : « Sujet tabou, le sexe est devenu un objet médiatique, un objet de fascination » (1999 : 2), car la modernité « a désacralisé le corps et la publicité s'en est servie comme instrument de propagande » (Paz, 1994 : 146).

C'est ce que nous découvrons chez Laferrière :

> La jeune fille est arrivée. Je n'ai pas bougé de la baignoire. Je l'entends entrer dans l'eau. […]. Elle me caresse sans douceur, presque avec colère.
> – Elle m'a fait l'amour. J'étais là par hasard. Un corps disponible et sensible (JEJ[36] : 91).

Dans l'expression de leur angoisse existentielle, le discours sur le sexe se révèle un alibi pour se soulager d'une tension. L'individu cherche à se décharger en se servant de l'écriture, lieu favori de l'expression de la sexualité. Celle-ci apparaît en quelque sorte comme une réponse que l'homme, déçu et lassé de luttes et de contradictions qui se déroulent dans son imagination face au monde, se donne pour mettre fin à la quête de son unité perdue. Ainsi, le caractère transgressif des scènes érotiques ou sexuelles décrites devient-il l'expression d'une esthétique**,** ayant pour fondement la quête de soi et la marque d'une subjectivité.

Chez Beyala, comme chez Wekape, ce sont des narrateurs adolescents qui parlent et rendent la sexualité comme un jeu impliquant la multiplication des conquêtes. La sexualité se transforme en une motivation littéraire, qui perce les fissures dissimulées, sous-couvert de l'autre ; et l'écriture devient le « lieu permettant de reconstruire une identité marquée par le sexe et par le désir de représentation par rapport à l'auteur » (Bourdieu 1982 : 11). Dans ces textes, le sexe devient un moyen par lequel ces auteurs transgressent tous les tabous sociaux.

Si le recours au sexe traduit l'état de décentrement de l'écrivain immigré, il va sans dire que la crise identitaire se perpétue même à travers l'écriture. L'individu tente de combler le déséquilibre entre le présent et le passé ; l'ici et l'ailleurs. Il revendique une liberté dans l'écriture. Aussi essaie-t-il de se créer un espace où le pays réel et le pays imaginaire s'imbriquent. Entre deux espaces, il s'ingénie à accumuler plusieurs appartenances et à connaître la totalité du monde, en brouillant les frontières romanesques. Il cherche, de ce fait, à s'évader des sentiers battus de la littérature ; il se voit instable et se voit attribué le statut de nomade.

[36] *Je suis un écrivain japonais*.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

3. L'ÉCRITURE DE LA SEXUALITÉ OU UNE ERRANCE ?

Les auteurs de notre analyse traduisent un sentiment du malaise individuel, qui révèle que la stabilité que ces écrivains francophones immigrés croyaient obtenir grâce au métier d'écrivain n'est qu'un leurre. Le manque d'appartenance dans cet espace littéraire conduit ces écrivains à l'errance. Ce manque d'appartenance est synonyme d'échec, c'est « un contrepoint de la réconciliation entre le pays d'origine et celui d'accueil ou une réconciliation illusoire » (Bonn 2004 : 78).

En effet, cette écriture de la sexualité acquiert une valeur positive, formative en ce sens qu'elle permet à l'écrivain de se recréer en tant que sujet à part entière. Cette écriture révèle en lui, la volonté de changer la conception ancienne du voyage, du centre vers la périphérie, de la périphérie vers le centre. Elle permet à l'écrivain immigrant d'éviter l'abstraction du lieu sans toutefois élire un espace d'appartenance restreint.

Chez Laferrière, Mabanckou, Beyala et Wekape, l'errance se manifeste aussi bien dans leurs trajectoires personnelles que littéraires, où cette errance propose un « devenir autre qui s'exprime selon les modes différents mais complémentaires » (Bonnet 1997 : 154). Ce « devenir autre » se déploie par un souci esthétique poussé, c'est-à-dire « revenir au texte et prêter attention au travail de création esthétique » (Cazenave 2003 : 25) visible à travers l'architecture ou le montage du texte. Leurs textes se présentent comme des « plateaux[37] » dans la mesure où ces ouvrages déploient une nouvelle image du livre ; « non pas un livre-arbre mais un livre-rhizome ou aussi un livre-carte car écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier même des contrées à venir » (Deleuze et Guattari 1980 : 10). Leurs trajectoires littéraires se présentent comme une carte infinie des devenirs, c'est-à-dire des cartes et des trajets que Deleuze décrit à l'instar d'un »amas artificiel de pierres, qui permet de concevoir un entrelacement des espaces et des temps, de l'extension et des intensités » (*Ibid*. : 80).

L'on sous-entend que toute œuvre d'art comporterait une pluralité de trajets qui pourraient désorienter et permettre ainsi la fragmentation : ces auteurs utilisent le procédé de la mise en abîme ou

[37] "Un plateau est décrit comme une multiplicité, qui peut se connecter à d'autres multiplicités pour former et étendre le rhizome", Deleuze et Guattari. *Mille plateaux*, 1980, p. 9, Paris, Éditions de Minuit.

l'esthétique du divers qu'Édouard glissant nomme « esthétique du chaos-monde ». L'on entend « des textes qui dans leur intégrité présentent l'intention d'approcher la diversité diffractée qui fonde une errance textuelle et génère une nouvelle organisation du livre » (Bonnet 1997 : 166). Il s'agit « d'un roman éclaté » (Joubert 1993 : 5). C'est-à-dire une écriture à caractère dialogique et polyphonique, car le roman est un instrument du dialogue au sens le plus large. « Pas seulement dialogue entre les personnages mais aussi entre les langages, genres, […] » (Bakhtine, 1978 : 43). Ceci confère au roman le caractère transculturel, dans la mesure où il « n'est ni un genre fixe ni une essence, mais un genre caractérisé par le mélange d'autres genres artistiques et littéraires ; c'est un genre impur dès sa naissance (Sémujanga, 1999 : 9).

Le texte de Beyala présente en son sein plusieurs formes littéraires ; il se lit tantôt comme un roman épistolaire tel que le présente l'extrait ci-dessus :

> Tu me diras pourquoi la femme ! Les femmes ! L'amour des femmes me guide dans mes mémoires. Elles sont nées légendes. J'ai épousé cette légende. Et dans ma folie, la femme comme une lanterne.
> Une petite exilée. Elle est ma seule sagesse. […] Non, tu ne peux pas savoir […] tu parles tendresse,
> Etourdi du même parfum. Une seule et unique femme. Même ses trahisons te comblent.
>
> Traoré père vénéré (PPB : 101).

L'extrait est un échantillon d'une lettre d'amour, écrite premièrement en Bambara par Traoré, ensuite traduite en français par Loukoum, dans laquelle le père de Loukoum exalte la femme. Traoré se présente tel un griot ancien, qui raconte les temps passés de ses premiers amours pour maintenir le contact avec son pays d'origine. » Et Loukoum devient le griot moderne dont le regard porte sur le présent et sur l'avenir » (Cazenave, 1996 : 123). Le texte montre l'interaction entre l'oralité et l'écriture : « il se dégage le souhait de l'avènement d'une civilisation nouvelle dans laquelle la tradition et la modernité, l'oralité et l'écriture cessent de penser en terme d'opposition » (Semujanga, 1999 : 11). Il y a ici, un mélange de la modernité et de la tradition. Les deux narrateurs font un clin d'œil au discours critique de la spécificité africaine et de l'influence occidentale. En effet, les amours concernent la femme actuelle confrontée au mélange, au métissage car la femme que Lokoum aime, est blanche. Nous le lisons dans la lettre écrite pas sa copine Lolita :

> Cher Mamadou,

> Peut-être bien que tu me crois morte. Mais je vis et je pense à toi. Je ne sais pas si je peux t'écrire tous les jours parce qu'ici, nous sommes très surveillés.
> Y a un médecin qui vient me voir tous les jours. Il paraît que ce qui s'est passé entre nous me tourmentera encore longtemps. Mais la nuit quand je dors, je te vois.
> Tu me prends la main et tu m'emmènes très loin dans un pays où il y a beaucoup de soleil, d'arbres, […]
>
> Ta Lolita qui t'aime (PPB : 259).

À travers ces deux lettres, il se lit une rupture dans le temps de la diégèse, une rupture narrative. Deux narrateurs de générations différentes rapportent une histoire d'amour où l'homme vénère la femme de la première génération et dans la deuxième, la femme vénère l'homme. Deux situations opposées mais reprises sous forme de ramifications sinueuses pour faire transparaître « une esthétique de la rupture et du raccordement » (Cazenave, 1996 : 166).

Il ressort de l'extrait, l'intention de l'auteur d'abolir les frontières afin d'imprimer son texte dans « la littérature-monde », entendez « un espace qui permet le dialogue des littératures et non un espace de combat pour résister à une quelconque invasion étrangère » (Le Bris, 2007 : 43) ; pour signifier une littérature représentant la carte du monde polyphonique, « sans centre, devenu rond » (*Ibid. :* 42). Une littérature de ceux qui ne vivent plus la nostalgie d'un pays d'origine. L'on constate, en effet, que ce passage reste le concessionnaire de la mémoire du lieu de son auteur, en tant que témoin de son regard, témoin dans sa chair et dans son esprit. Cependant, il/l'auteur essaie de dépasser son lieu dans la quête de l'universalité en introduisant la lettre de Lolita, figure du rhizome[38] qui favorise une prolifération de genre.

Le texte de Beyala se lit tantôt comme une annonce tantôt comme un message publicitaire :

> Le samedi 2 venez tous écouter
> La Nouvelle Reine De la chanson malienne
> Et son champ De Reims Légendaire.
> Soyez nombreux (PPB : 131).

[38]"À l'opposé d'une structure qui se définit par un ensemble de points et de positions, de rapport binaires entre ces points et de relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que des lignes ; lignes segmentaires, de stratification […] mais aussi ligne de fuite et de déterritorialisation […]. Le rhizome est une pluralité en mouvement, une pensée du multiple, de la fragmentation et de la transformation" in *Mille plateaux* Deleuze et Guattari 1980. Paris. Éditions de Minuit.

La présence de ces différentes formes littéraires montre un souci esthétique constant ; c'est un signe d'un être en quête de repères. Ce mode d'écriture défigure les genres littéraires traditionnels et remet en question le système romanesque pour frayer sa voie, sachant que « l'écrivain est celui qui s'aventure hors des routes balisées de l'usage ordinaire et qui est expert dans l'art de trouver le passage entre […] les liens communs, les idées reçues, les formes convenues » (Bourdieu, 1982 : 278). L'écrivain ne se limite pas simplement à imiter le réel ; « il trace des cartes, des cartes qui peuvent être ouvertes, renversées, connectées dans tous les sens et dans toutes les dimensions, qui sont toujours à entrées multiples et en prise directe avec le réel » (Tiberghien, 2007 : 11) : d'où le caractère rhizomique de leurs textes, qui se déploie comme une forme d'expérimentation nourrie par un souci d'assemblage, d'ordre et de lien. Ce souci n'épargne pas Wekape. En effet, son texte se présente comme un poème en prose :

> À l'heure où ton image déchue
> Masque de glace crémeuse,
> Grimace dans la triste brume hivernale
> À l'heure où ton souvenir défait se compose
> Et se recompose.
> Dans ma mémoire en lambeaux
> À l'heure où le vent montréalais capricieux
> Feuillette à mes yeux étonnés
> Tes longues pages de joie et de peine
> À l'heure où le puzzle de ton énigme
> Certaine […] (JAM : 7).

Tantôt comme un journal, celui de Rodriguez dans lequel il raconte ses exploits sexuels, à l'exemple de Don Jouan dans *La Nuit des Valognes*, avec les femmes de différents et multiples espaces, en y ajoutant chaque fois un commentaire :

> – 355 ; ~~Sorelle Laren~~ **Danoise** : ravissante, […] excitante de souplesse
> – 356 : ~~Farida Abdalah~~ **Libano irako iranienne**, timide dans son "nicab" mais infatigable
> – 357 : ~~Laila Namouni~~ Nigériane : sublime, Muse d'ébène, inexperte
> – 358 : ~~Vera Zenerova~~ **Russe** : corps chaud dans un océan de froideur
> – 359 : ~~Mylen~~a, **Kasovane :**
> – 360 : ~~Tamara Herera~~ **Germano chilienne :** cupide (JAM : 136-137).

Le texte de Wekape se donne à lire comme un répertoire de noms des filles de nationalités différentes, se trouvant toutes dans une situation ambigüe, celle de l'entre-deux. Ce passage laisse entrevoir des

personnages aux identités multiples (Libano-irako-iranienne, Germano-chilienne).

Le texte de Mabanckou se distingue par une recomposition qui juxtapose les chapitres sans une suite logique ; il y a cependant une certaine suppression de l'enchaînement. Lorsqu'on considère le début du livre qu'il intitule « **prologue** », ceci se présente comme un monologue théâtral, c'est-à-dire une introduction de la pièce où il entend expliquer le titre de son ouvrage. Le livre commence comme suit : « Quatre mois se sont écoulés depuis que ma compagne s'est enfuie avec notre fille […] (BB : 9) ».

> Ce dernier temps, lorsque je me pointe au Jip's Roger le Franco-Ivoirien me saute dessus. Il a ouï-dire par Paul du grand Congo que pour noyer mon chagrin après le départ de mon Ex et surmonter ma colère contre l'hybride, j'écris un journal chez moi […] :
> Il m'a dit :
> – Ça tombe bien, Fessologue, tu es là, je t'attendais ! Paul du grand Congo m'a appris que tu écris des trucs et que ça s'appelle Black Bazar ! […] (BB : 12-13).

Ce **prologue** se termine par une remarque faite à Fessologue sur les mobiles de son acte d'écrivain : « Tu crois écrire, or tu vomis en fait ta colère contre ton ex et le troubadour qui te l'a piquée ! » (BB : 19).

L'auteur présente immédiatement une page blanche portant en haut de page la mention I, ceci est en signe du chapitre I. Le verso est également vide, puis vient la page suivante où il fait une remise en question de l'appartenance sociale qui induit le souvenir d'humiliation publique, à travers l'évocation du débat télévisé sur le trou de la sécurité sociale. Ce manque d'enchaînement, entre le prologue et le chapitre I et tous les chapitres qui suivent, montre une certaine indétermination.

Ces auteurs offrent dans leurs textes, une diversité de récits tanguant entre roman d'amour, poésie, théâtre, journal, etc., qui se manifestent comme une liste de romans possibles, avec un gommage des frontières génériques. Leur écriture apparaît comme un délicieux havre de jouissances ; un « lieu où se résolvent les conflits, miroir de la réconciliation avec nous-même et avec les autres, [une] sortie de nous-mêmes vers les autres, [une] prise sur l'altérité » (Ngal, 1984 : 9). Ces textes apparaissent comme « des catalogues de voies que ces auteurs ont écartées : ce sont des voies qui expriment non seulement des types de littérature mais aussi des attitudes humaines, des formes de rapport avec le monde » (Schneider, 1985 : 81). C'est-à-dire, une littérature monde, « une littérature nouvelle, bruyante, colorée, métissée, qui dit le monde

en train de naître » (Le Bris, 2007 : 32). Cette littérature confère à ces auteurs un statut international dans une époque où le roman brise les frontières nationales.

Autrement dit, par cette multiplicité de genres, ces textes arrivent à passer en revue toutes les routes fermées qui entourent les hommes ; « ils sont une allégorie de leurs difficultés à dire le monde » (*Ibid. :* 35).

À cette indétermination, il s'ajoute l'écrivain nomade ou errant qu'ils revendiquent d'une certaine manière.

Je suis un écrivain japonais, un des romans de notre étude se définit comme un roman « originaire de nulle part » (Camet et Sabri, 2012 : 90), trouvant dans l'écriture une seule patrie.

Autrement dit, ces auteurs s'engagent dans « des pratiques de revendication d'un statut social littéraire de contestation d'ordre postcolonial, et de recherche d'affirmation ou de définition d'une identité » (Same, 2013 : 9). Par la subversion, ces écrivains tentent de refuser le statut marginal et excentré, dans lequel la France (c'est-à-dire les colonisateurs) cherche à les emprisonner à travers l'appellation périphérique de la francophonie. Selon eux, « […] la littérature francophone est un grand ensemble dont les tentacules enlacent plusieurs continents. Son histoire se précise, son autonomie éclate au grand jour […], avec l'émergence d'une littérature aventureuse, voyageuse, ouverte sur le monde » (Le Bris, 2007 : 25). Sans tenir compte de leur origine géographique, ces auteurs revendiquent un statut d'écrivain à part entière en donnant à leurs textes un statut d'œuvre littéraire à travers un regard tourné vers un environnement multiple et cosmopolite.

Cependant, nous remarquons que cette pratique reste celle d'invention de soi dont le paradoxe est que ces auteurs vivent dans l'illusion d'une libération de soi, d'une affirmation d'une identité toujours méconnue. Au lieu de se couper totalement du centre dont ils ont auparavant refusé la légitimité ; ils sont étonnamment vus et reconnus par les instances parisiennes. Plus ils proclament leur indépendance, plus ils se rattachent au centre ; quand ils décrètent « l'africanolâtrie[39] », c'est

[39] L'africanolâtrie contribue à nous rappeler la présence permanente de la culture (Voir Ngal, 1984, p 31).

alors qu'ils s'occidentalisent à fond. Dès lors, cette situation accentue leur errance, notamment leurs parcours éditoriaux : Somme toute, l'entre-deux devient d'une part, l'espace de l'écrivain, c'est-à-dire l'espace d'invention de statut du sujet écrivant ou le lieu du déploiement de la mémoire. D'autre part, l'entre-deux devient une source d'inspiration renouvelée et une créativité des personnages victimes et en crise, qui réinventent sans cesse les moyens de ne pas s'y laisser réduire.

Les auteurs de notre étude procèdent ainsi à la construction d'une utopie dont l'objectif est d'écarter les configurations identitaires ambiantes. L'identité est un processus en perpétuel mouvement brisant toute certitude et toute délimitation. Il se définit ainsi non seulement par son passé, son milieu et son héritage culturel mais aussi par son action et sa confrontation au monde. De cette confrontation, il acquiert des identités multiples et mène ainsi une forme de vie plurielle. Le "Moi" divisé et éclaté entraîne un "Moi" flexible ; comme résultat, c'est un *patchwork* de l'identité.

CONCLUSION

Enfin de compte, l'écriture de l'entre-deux est une écriture qui se caractérise par le jeu de langues, par une superposition de cultures, de styles, de genres à cause de la position entre plusieurs cultures dans laquelle se trouve l'écrivain.

En effet, la coexistence des cultures différentes dans un individu est une source constante de déchirement ; « on n'est plus "un" mais "deux", "trois", hétérogène », affirme Ngal ; l'écriture devient ainsi un discours « de "deux", de "trois", un texte hétérogène » (1984 : 48) ; il y a en effet, dans la narration plusieurs discours. Aucun d'eux n'est parfaitement maîtrisé ; c'est un signe de déchirement malgré son choix. Plusieurs locuteurs s'expriment à la fois.

L'écrivain « écrit désormais en présence de toutes les langues du monde » (*Ibid.* : 101). Il ne se limite plus à reproduire la langue de ses appartenances mais propose plutôt de nouvelles figures hétérogènes, caractéristiques du mélange culturel où l'oralité et l'écrit se côtoient ; ou l'anglais, le français et les langues du pays d'origine cohabitent, donnant lieu à une textualité mixte ou hybride.

Ouvrages cités

BAHKTINE, Michael. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

BEYALA, Calixthe. 1992. *Le Petit Prince de Belleville*. Paris : Albin Michel.

BONN, Charles. 2004. *Migration des identités et des textes entre l'Algérie et la France dans Les littératures des deux rives*. Paris : l'Harmattan.

BONNET, Véronique. 1997. *De l'exil à l'errance. Écriture et Quête d'appartenance dans la littérature contemporaine. De petites Antilles, Anglophones et Francophones*. Paris XIII : Université Paris Nord.

BOURDIEU, Pierre. 1982. *Ce que parler veut dire. L'Économie des changes Linguistiques*. Paris : Fayard.

CAMET, Sylvie et Sabri, Nourredine. 2012, *Les Nouvelles critiques du Moi dans les littératures française et francophone*. Paris : L'Harmattan.

CAZENAVE, Odile. 2003. *Afrique sur seine* : *Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris.* Paris : L'Harmattan.

----. 1996. *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : l'Harmattan.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. 1980. *Mille plateaux*. Paris : Édition de Minuit.

DUNPHY, Graeme and RAINER, Emig. 2010, *Hybrid humour : Comedy in transcultural perspectives*, Amsterdam, Rodophi.

GÉLIMAS, Martin. 1999. *Considération sur l'érotisme et analyse de la chair décevante de Jovette-Alice Bernier*. Canada : Université du Québec à Trois Rivières.

HEMINGWAY, Ernest. 2006. *The sun also rises*. New-York : Scribner.

JOUBERT, Jean-Louis. 1993. " Le chaos du monde" in *La Quinzaine littéraire*, no 2, Décembre, 5-23. Paris : France.

LAFERRIÈRE, Dany. 2009, *Je suis un écrivain japonais.* Montréal : Boréal.

LE BRIS, Michel. 2007. *Pour une littérature-monde.* Paris : Gallimard.

LARONDE, Michel. 1996, *Introduction de l'écriture décentrée, la langue de l'autre dans le roman contemporain*. Paris : l'Harmattan.

MABANCKOU, Alain. 2010. *Black Bazar*. Paris : Points.

MBEMBE, Achille. 2000. *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

N'DA, Pierre. 2011. "Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité Chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération" in *Ethiopiques* 86, 47-58.

NGAL, Georges. 1984. *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*. Paris : Hatier.

MUKENGE, Arthur. 2015. *Les deux faces de la colonisation*. E.U.E. : Saarbrücken.

PAZ, Octavio. 1994. *La flamme double*. Paris : Gallimard.

SAME KOLLE, Samuel. 2013. *La quête identitaire du sujet Africain moderne*. Paris : l'Harmattan.

SCHNEIDE, Michel. 1985, Voleurs des mots. Essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée, Paris, Gallimard.

SEMUJANGA, Josias. 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain. Éléments de poétique transculturelle*. Paris : l'Harmattan.

TIBERGHIEN, Gilles. 2007. *Imaginaires et imaginations cartographiques*. Paris : Bayard.

WEKAPE, Lottin. 2012, *J'appartiens au monde*. Paris : L'Harmattan.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

L'esthétique de la transgression chez Calixthe Beyala : entre écriture-sexe et écriture du corps

Guilioh Merlain Vokeng Ngnintedem
Université de Maroua (Cameroun)

> J'ai faim de plaisirs. Je deviens boulimique de désirs, comme si mon sexe s'était transformé en une grotte vorace.
>
> Calixthe Beyala (2003 : 58)
>
> La sexualité est toujours transgressive, sinon, elle ne serait pas excitante.
>
> Agnès Giard (2010)

RÉSUMÉ

Le sexe est désormais un sujet important d'écriture qui peint sans cesse des scènes à caractère ignominieux et/ou sensuel. Les romans de Beyala font preuve d'une nouvelle organisation esthético-littéraire caractérisée par des licences thématiques et des outrances structurelles. Chez Calixthe Beyala, l'esthétique transgressive dont la sexualité déviante constitue l'un des éléments essentiels, irrigue et alimente la prostitution et le lesbianisme dans les romans de cette écrivaine camerounaise. La présente réflexion se propose dès lors d'explorer l'écriture de Calixthe Beyala dans sa dimension transgressive. En s'inscrivant dans le cadre d' « une pratique textuelle et sexuelle », notre analyse porte sur l'écriture du sexe, l'écriture érotique ou sur la poético-sexualité propre à la romancière et enfin sur les politiques de représentation qu'elle utilise pour négocier les tabous sexuels et sociaux relatifs à la sexualité marginale, illégitime et surtout au dérèglement des mœurs. (*Mots-clés* : Calixthe Beyala, Corps, Écriture, Sexe, Sexualité, Transgression.)

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

INTRODUCTION

Les romans de Calixthe Beyala se révèlent dans la teneur d'une esthétique transgressive et luxurieuse, caractérisée par une inflation de la sexualité qui fait penser à une écriture pornographique et /ou érotique. La mise en exergue du corps et de la sexualité constitue un élément essentiel de l'écriture de Beyala. Ainsi son écriture s'inscrit-elle dans la logique de ce que Marie-Anne Paveau appelle « une pratique textuelle et sexuelle » (2014 : 71). L'écriture de Beyala fait partie de ce qu'on pourrait allègrement nommer texte pornographique dans la mesure où « la définition la plus simple du texte pornographique repose sur la production d'une excitation sexuelle chez le lecteur » (*Ibid.* : 169). C'est ce style pornographique ou si l'on veut ce « porno-style »[40] que déploie Beyala en brisant les barrières des tabous dans cette écriture licencieuse, libidineuse où la ferveur sexuelle et l'orgasme pénètrent et arrosent chaque mot et/ou chaque page avec des éjaculations sensuelles. Il s'agit d'une écriture que nous pouvons qualifier d'écriture-sexe. Cette prégnance de la sexualité dans les récits de l'auteure de *Femme nue, femme noire* s'inscrit dès lors dans les lignes d'une écriture de la jouissance sexuelle. Calixthe Beyala dont les récits[41] nous servent de matériau d'analyse, peint librement et sans artifices ces sexualités transgressives et/ou marginales dans lesquelles les femmes sont impliquées, notamment le lesbianisme. Notre réflexion vise non seulement à explorer les ressources de l'écriture du sexe ou du « porno-style » car, selon Paveau la pornographie est par-dessus tout « "une graphie", une mise en langage, qu'il s'agisse des mots ou d'images » (*Ibid.* : 42) mais aussi et surtout à « examiner l'occurrence du sexuel dans les récits » (Angenot, 1986 : 8) de Beyala. Pour commencer, nous examinons les transgressions formelles et la poétique érographique. Ce qui nous permet d'analyser les sexualités transgressives et les pratiques sexuelles déviantes.

[40] Nous empruntons ce mot au titre de l'article d'Éric Bordas intitulé « Le porno-style de Georges Molinié », in Denis et al. (dir.), *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*, Paris, Honoré Champion, 2011, pp.249-256.

[41] Dans le cadre de cette étude, nous utiliserons les romans suivants : Beyala, Calixthe.1987. *C'est le soleil qui m'a brûlé*. Paris : Stock, Beyala, Calixthe.1988. *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : Stock, Beyala, Calixthe. 2003. *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

1. TRANSGRESSIONS FORMELLES ET POÉTIQUE ÉROGRAPHIQUE

Les romans de Calixthe Beyala se fixent dans le jeu d'un discours social qui montre une poétique de la sexualité. Son écriture se caractérise par un style luxuriant, violent et subversif considéré par certains comme scandaleux et impudique alors que d'autres voient en elle l'expression vraie d'une sensibilité féminine. Calixthe Beyala est une écrivaine engagée dont l'écriture remet au goût du jour la provocation et la subversion. C'est à ce sujet que Michèle Rakotoson (2008) s'indigne : « Les excès de Calixthe Beyala me dérangent profondément. On ne bâtit pas une œuvre sur des outrances ». On note, chez l'auteure de *Tu t'appelleras Tanga*, une liberté dans l'écriture qui intensifie la thématique sexuelle.

Il faut noter, de prime abord, que Beyala dans la construction phrastique, marque son indocilité aux normes grammaticales en se livrant à des formules anticonformistes voire incorrectes par rapport aux règles grammaticales canoniques et reconnues. De ce point de vue, son œuvre « brise [la] loi grammaticale en remplaçant le principe de la dépendance liée à toute subordonnée par celui de l'autonomie syntaxique » (Gallimore, 1997 : 153). Ainsi, Calixthe Beyala écrit : « Si elle sautait par la fenêtre. Elle tomberait » (*CSB* : 23)[42] alors qu'on s'attend, selon toute logique grammaticale, à « si elle sautait par la fenêtre, elle tomberait ». On le voit bien, l'auteure de *C'est le soleil qui m'a brûlé*, dans sa volonté de s'insurger contre les règles grammaticales, instaure une autonomie entre la proposition subordonnée de condition et la proposition principale. Cette insubordination linguistique est un signe avant-coureur de sa détermination à fouler aux pieds la prééminence masculine. Ainsi, les romans de Beyala mettent en exergue une nouvelle disposition esthético-littéraire caractérisée par des libertinages thématiques et des écarts structurels. On peut qualifier ses récits d'écriture libre dans la mesure où ils convoquent l'obscène et l'impureté[43] du langage.

Bien plus, Beyala choisit d'utiliser les phrases courtes dans lesquelles affluent les signes de ponctuation : « J'ai devant moi

[42] *CSB= C'est le soleil qui m'a brûlé*, abréviation utilisée dans la suite de la réflexion pour les références suivie de la page.

[43] Lire à ce sujet Scarpetta, Guy. 1985. *L'Impureté*. Paris : Grasset.

l'arrogance. Je la classe, je la parque, comme la vieille de ma mère, comme, avant elle, la mère de ma vieille » (*TTT* : 18)[44]. Par ailleurs, les descriptions sont parfois rendues dans des phrases nominales ou minimales: « Je me réveille. Nuit pleine. Lumière tamisée. Moustiques. Corps du vieux au repos… » (*TTT* : 92) ; « Armoires. Terroirs. Malles. Briser le mur du passé. Déchirer la mémoire » (CSB : 59) ; « Cul. Billet. Fesse » (*CSB* : 8). Beyala fait ainsi preuve d'une écriture minimaliste. Dans ce sens, Alain Roy déclare que « le style minimaliste est fait d'un vocabulaire simple, de phrases courtes, d'une syntaxe peu compliquée. Le langage figuratif ou métaphorique y est presque absent. Les scènes sont juxtaposées sans transition. La narration, qui s'en tient à ce qui est perceptible par les sens, pourrait être qualifiée de phénoménologique. Les actions, la mise en scène, les descriptions sont réduites au maximum. Il y a peu ou pas d'analyse psychologique » (1993 : 12). À bien y regarder, l'un des aspects de l'écriture minimaliste qu'on observe, dans les récits de Beyala, est l'utilisation du marotisme. Il s'agit d'une écriture créée au Moyen Âge et qui consiste à écrire sans suite des phrases en désordre. À ce propos, Gérard Genette (1982 : 81) affirme : « Disons un mot du marotisme. Ce qui le caractérise, c'est le retranchement des articles, des pronoms et de certaines particules ». Les phrases minimales qui envahissent le texte de Beyala sont des énoncés sans prédicat verbal actualisé. Elles donnent à Beyala l'occasion de rendre son propos syntaxiquement plus léger et surtout de mettre en relief les faits évoqués dans une froidure et une exactitude chirurgicale. C'est à ce sujet que Bonnard (1989 : 116) fait découvrir que ces types de construction permettent d'évoquer rapidement les faits tels qu'ils sont perçus, dans une exubérance de la pensée, dans une sincérité ou dans une franchise de l'expression qui effleurent la trivialité. En ce sens, on pourrait dire que la phrase chez Beyala « exprime les idées toutes nues et les jette au hasard dans l'ordre où elles se présentent sans aucun souci de la syntagmatique » (Schehaye, 1926 : 138). Ainsi les phrases minimales traduisent-elles une « crise de signe » (Barthes, 1973 : 997). Il peut donc y avoir un problème d'asymétrie ou d'irrégularité à cause de cette « composition par petites touches » (Delas, 2001 : 90) qui empêcherait de comprendre la « charpente logique » (Jouve, 1997 : 45) des textes de Beyala.

[44] *TTT= Tu t'appelleras Tanga*, abréviation utilisée dans la suite de la réflexion pour les références suivie de la page.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

De même, par l'utilisation obsédante des signes de ponctuation, « la romancière semble rechercher " les caractères de l'éphémère", du "non-dit" : inachèvement, refus de la "phrase" qui impliquerait une articulation de type phallique » comme l'affirme si bien Jean Soumahoro (2009 : 346). Dès lors, l'écriture de Beyala devient une « écriture-flux » (Frémont, 1979 : 321) comme le cycle œstral. Dans cette perspective, cette écriture ressemble point pour point à ce que Gabrielle Frémont appelle « l'effet-femme » (1979 : 324) par rapport à la façon dont les femmes s'expriment. À cet effet, elle déclare :

> Qu'une femme, ça ne parle pas comme un homme, que ça ne parle pas "Pareil" paraît l'évidence même : voix, intonation, hésitation, silences, ruptures, lorsqu'il s'agit du discours oral ; fluctuation, approximation, fluidité, ponctuation en manque ou en trop, quand il s'agit de l'écriture (*Ibid*.).

C'est en tout cas, ce que donnent à voir les textes de Beyala à travers lesquels il serait plausible de dire à la suite de Lydie Moudileno qu'elle insuffle dans ses récits « un souffle d'iconoclastie linguistique, narrative et épistémologique » (2006 : 14).

En outre, nous assistons, chez Beyala, à l'usage des constructions antithétiques. Qu'on en juge : « J'irai sans voir, les yeux ouverts et je verrai, les yeux fermés. Je fermerai mon parapluie sous la pluie et l'ouvrirai dans le désert, partir vers les lieux sans terre » (*TTT* : 5). Dans ce contexte, l'antithèse crée le paradoxe et s'inscrit dans la logique de l'écriture carnavalesque. En ce sens, on peut comprendre Jacques Chevrier pour qui « la démarche carnavalesque […] repose essentiellement sur l'inversion des hiérarchies et la transgression des codes ordinaires dans le but de dévoilement et de revendication de la vérité » (2000 : 34-45). L'antithèse est souvent créée par une énumération de termes ou de propositions sémantiquement opposés : « Je n'ai qu'un amour : la haine » (*TTT* : 22). Elle est également exprimée par la mise en relation d'un énoncé avec son contraire : « Ateba écoute ou n'écoute pas » (*CSB* : 21) ; « Je m'approche de lui en m'éloignant » (*TTT* : 22). Dans cette « entreprise de démystification », Beyala, conteste alors « tout ce qui s'appelle langage de maîtrise : métalangue, théorisation poussée à l'extrême, logique qui ne se remet jamais en question, système cartésien, positiviste, scientifique, etc. ; bref, tout ce qui, dans le discours, bloque, évacue et élimine la possibilité même de charge narrative » (Frémont, 1979 : 325). Elle adopte un style libre, libéré de la rigidité, du conservatisme et de l'orthodoxie masculins. Les textes de Beyala peuvent être considérés

comme des discours de la marginalité qui font penser à la littérature érotique ou à l'écriture du plaisir[45] dans laquelle le corps occupe une place centrale. Les récits de notre écrivaine sont parsemés d'éléments hétéroclites relatifs au sexe. Cette ferveur sensuelle et érotique perceptible dans les différentes paroles sexuelles des récits résulte du foisonnement, dans le discours des personnages, d'un vocabulaire sexuel lié à la quête sexuelle insatiable des personnages féminins. À cause de la montée des obscénités, Pierre Nda (2011) évoque une langue choquante pratiquée par des écrivains et en l'occurrence Beyala décrivant « des scènes érotiques ou pornographiques, des séances d'orgie sexuelles [et qui] présentent complaisamment des sexualités déviantes, interdites, transgressives… » comme une nouvelle norme esthétique.

On l'aura compris, avec Beyala, le corps est soumis au pouvoir des mots ainsi que les mots sont sous l'emprise du corps. Chez elle donc, « mots et corps sont indissociables, lettre et soma font corps » (Frémont, 1979 : 321). Si les mots rendent compte de l'expression corporelle, ils conquièrent eux-mêmes une dimension charnelle et deviennent, *de facto*, une matière organique, une chair textuelle ou encore une « chair linguistique » (Feze, 2005 : 47). En plaçant le corps au cœur de la question textuelle, Beyala en fait un maillon essentiel de l'écriture. Le corps s'engage dans l'acte scriptural et participe à la production du texte. Les cris, les voix, les conversations et les expressions corporelles font des textes de Beyala une « écriture-corps » (Boustani, 1993 : 196) où le corporel se mêle au dire. Ainsi, le texte transmet l'activité orale de la parole à travers l'usage d'un langage en acte qui puise ses sources dans la communication orale. À titre d'illustration, dans *Femme, nue femme noire*¸ la Bourgeoise, en pleine activité sexuelle, bavarde à tue-tête pour suborner les clients qui attendent chez le boucher :

> C'est vraiment un morceau spécial… Je suis impressionnée… Par sa grosseur… Par sa puissance… Par sa douceur… Par son moelleux… C'est vraiment bon…. Très bon… Mon mari va apprécier. Je vais conseiller tes services… à mes amies… Elles sont riches…. Tu sais ? Oui… comme ça… Donne encore… encore… c'est ça, vraiment délicieux… Donne… Donne tout, maintenant… Merci… Merci… (*FNFN* : 206)[46].

[45] Lire à ce propos Evrard, Franck. 2003. *La littérature érotique ou l'écriture du plaisir*. Toulouse : Editions Milan.

[46] *FNFN= Femme nue femme noire*, abréviation utilisée dans la suite de la réflexion pour les références suivie de la page.

On note, dans cet extrait, « un vocabulaire particulier qui prend dans ce contexte une allure "normale" alors qu'il s'agit d'un lexique plutôt proscrit dans les situations sociales ordinaires » (Paveau, 2014 : 191). La structure de ce fragment éclatée en phrases courtes et en mots séparés par des points de suspension traduit le rythme d'une voix essoufflée ou fatiguée, d'une respiration syncopée et conditionnée ici par les soubresauts de l'acte sexuel et surtout par les gémissements de la jouissance sexuelle. La présence de l'oralité dans le texte donne à la syntaxe un « rythme biologique » par la reproduction de la sonorité vocale dans l'écrit. C'est pourquoi Carmen Boustani (2003 : 61) stipule que « ce procédé rejoint un rythme biologique de l'écriture dans une syntaxe déstructurée et une expression proche de l'oralité ».

Aussi, à travers les techniques descriptives ou l'usage des formes non verbales telles que le regard et la gestuelle, le langage corporel inscrit le corps dans l'écriture. Ces gestes accompagnent la parole et la remplacent parfois complètement. Ils sont liés à la présence corporelle du personnage et rattachés à ses sensations, ses actions et ses réactions qui tiennent à la jonction du lieu et de la circonstance :

> Leurs mains se sont croisées dans une longue étreinte. Celle d'Irène était chaude et terriblement vivante, celle d'Ateba tremblait dans son désir de rassurer Irène, de lui montrer qu'elle n'était pas seule, qu'elle avait Ateba Léocadie là et partout ailleurs, qu'elle ne devait plus jamais ni pleurer ni se sentir seule. […] Elle s'est contentée de serrer très fort la main dans la sienne, d'écouter cette vague de tendresse colorée, brutale, l'envahir et l'entraîner vers des zones de bonheur tragiques (*CSB* : 100).

Cette « crudité référentielle » (Paveau, 2014 : 195) définit essentiellement le style pornographique. Le style de Calixthe Beyala qui est horripilant et anticonformiste entre allègrement dans la catégorie du scandaleux et de l'impudique. À ce sujet, Madeleine Borgomano pensant que l'écriture de Beyala est déplacée, affirme fort opportunément :

> Il est vrai qu'il s'agit d'une écriture brutale, volontiers provocante… Ces audaces choquent d'autant plus que l'écrivain est une femme et que les femmes écrivains africains adoptent le plus souvent une écriture sage, conforme à la norme, voire conformiste, se pliant aux lois scolaires apprises du beau langage (1996 : 72).

On l'aura constaté, l'écriture de Beyala est imprégnée du sceau du corps, de la sensation et des sens. En confisquant le discours, l'homme a, par la même occasion, dépossédé la femme de son corps. Dès lors, pour la femme, arracher la parole est une stratégie de se réapproprier celui-ci. Dans cette optique, Yves-Abel Feze laisse prévaloir que « pour la femme

longtemps interdite d'expression, sexe et parole ne font plus qu'un » (Feze, 2005 : 47). Dans ces conditions, avec les récits de Beyala, en plus d'être en plein dans la littérature pornographique et érotique, on est également face à une pornographisation de l'écriture (Dumas, 2010) ou à une « écriture crypto-sexuelle » (Kesteloot, 2007). L'écriture de Beyala prend, de ce fait, l'allure d'une « pratique sexuelle érotique » (Paveau, 2014 : 194) qui met en relief les mœurs dissolues issues des sexualités indociles et transgressives. Entre cette dissolution ou ce dérèglement des mœurs et des corps, apparaissent alors, dans les récits de Calixthe Beyala, des interrogations qui orientent le discours vers le questionnement de cette construction poético-sexuelle.

2. TRANSGRESSIONS SEXUELLES ET SEXUALITÉ DÉVIANTE

Le sexe est devenu un mobile important d'écriture qui ne cesse d'évoquer des scènes obscènes ou lascives. Dans sa volonté à « écrire la sexualité », Calixthe Beyala convoque le sexe comme matière d'écriture. Son œuvre peut donc être assimilée à une « porno littérature » ou à une littérature pornographique parce qu'elle est particulièrement centrée sur l'écriture de la sexualité. L'écriture de Calixthe Beyala, pour être transgressive, emprunte les voies de la pornographie puisque « la pornographie [est] foncièrement transgressive » (Maingueneau, 2007 : 53). Les récits de Calixthe Beyala d'innovations structurelles et langagières apportent aux lettres africaines un style, un ton nouveau et une écriture en liberté. En gros, dans les romans de cette écrivaine, le choix du décor et des personnages a des implications pour le langage où s'opère une libération : argot et obscénité, scatologie, pornographie, vulgarité poussent encore plus loin ce « renouveau de ton et de style » qu'amorçait l'écriture de Sony Labou Tansi. Georges Ngal dans *Création et rupture en littérature africaine* parle de la manière dont le « scandaleux » – par rapport à la tradition de la littérature africaine est érigé en catégorie esthétique participant d'un mouvement général vers une liberté (de sujet, de ton, de regard) revendiquée et assumée. Dans cette mouvance, Lydie Moudileno écrit : « L'intégration dans le roman du langage du corps, du sexe, […] et de l'argot renvoie à la volonté de l'auteur de réaffirmer l'expérience » (Moudileno, 2002). Chez Calixthe Beyala, le corps est réduit à une simple donne sexuelle. Le langage qui

dépeint ce corps trépigné et raillé, est d'une trivialité si déplaisante et blessante qu'il tend à rendre compte du vrai.

Les récits de Calixthe Beyala évoquent sans fard et sans artifices les questions liées aux conduites sexuelles non conventionnelles et atypiques qui s'éloignent des pratiques sexuelles raisonnées et surtout socialement reconnues[47]. Nous pouvons les nommer sexualités transgressives et/ou déviantes. Ces pratiques sexuelles contre-nature[48] sont notamment l'homosexualité, le lesbianisme, le sadomasochisme, l'onanisme, le cunnilingus et bien d'autres exercices sexuels. Calixthe Beyala représente ouvertement et sans détour ces transgressions sexuelles dans lesquelles les femmes sont impliquées. Dans les romans de l'écrivaine, l'homme dans son activité sexuelle est agressif, dégoûtant, abject, odieux et capable de transmettre à la femme sa grossièreté atavique. C'est précisément dans le but d'y remédier que la femme se sent obligée d'exclure l'homme de sa sexualité et de se tourner vers la femme pour un rapport homosexuel. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlé*, Ateba nourrit des sentiments homosexuels envers toutes les femmes de son entourage, à commencer par sa mère. Ses pensées phantasmatiques laissent clairement apparaître son attachement profond aux femmes :

> Femme. Tu combles mon besoin d'amour. À toi seule, je peux dire certaines choses, n'être plus moi, me fondre en toi, car je te les dis mieux à toi qu'à moi-même. J'aime à t'imaginer à mes côtés, guidant mes pas et mes rêves, mes désirs enfouis dans le désert de ce monde incohérent (*CSB* : 55).

Comme on peut le constater, il ne s'agit pas d'une simple tendresse pour les femmes dans la mesure où quelques pages plus loin, elle lève l'ambiguïté sur la nature de ses relations avec les femmes en général et avec Irène en particulier :

> Elle voit ses scandales […] ses jambes fines qui s'échappent de sa jupe, ses seins moulés dans un tee-shirt blanc, son cou, sa bouche. Elle veut cette bouche […] elle veut lui donner un baiser […] elle avance une main, elle veut la poser sur le cou d'Irène, elle tremble, son corps lui dit qu'elle pèche, son sang lui dit qu'elle pèche. Tout son être lui dit qu'elle pèche. Et elle reste le corps tremblant, essayant d'écraser cette chose intérieure qui la dévore. La femme et la femme. Elle pèche et rien ni personne n'explique pourquoi elle pèche. Tout le monde baragouine à ce sujet (*CSB* : 138).

[47] Nous pensons à des sociétés qui ont encore une morale sexuelle c'est-à-dire qui ont des mœurs sexuelles orthodoxes.

[48] Il faut préciser ici que les théologiens, les hommes d'églises, certains États… n'acceptent pas l'homosexualité, le cunnilingus, l'onanisme… comme des pratiques sexuelles conventionnelles c'est-à-dire programmées par Dieu.

De toute évidence, le regard d'Ateba allie sensualité et érotisme et suggère un éros lesbien. De ce point de vue, Sabine Van Wesemael note, à juste titre, que « la prose actuelle apparaît chargée d'un potentiel transgressif particulièrement fort » qui, bien évidemment, est marqué par des « textes qui vont résolument à rebours de toutes les valeurs morales et de toutes les conventions sociales, et qui bouleversent nos habitudes et nos goûts esthétiques ou intellectuels » (2010 : 16). Le fait qu'une femme contemple de façon érotique le corps d'une autre femme nous permet de penser à l'expression d'un « amour lesbien ». C'est peut-être dans cette mouvance que Simone de Beauvoir stipule qu' « entre femmes l'amour est contemplation » (cité par Mwisha Rwanika, 2006 : 114). Si le lesbianisme n'est pas ouvertement accompli ou consommé dans *C'est le soleil qui m'a brûlé*, il l'est pourtant dans *Femme nue, femme noire* et *Tu t'appelleras Tanga*.

Dans *Femme nue, femme noire,* Calixthe Beyala atteint, par le biais de l'écriture pornographique, le point culminant de la transgression sexuelle. Ce roman est alors le lieu où s'entremêlent les pratiques sexuelles de tout genre. Irène Fofo, l'héroïne de *Femme nue femme noire* est une adolescente rebelle comme ses consœurs Ateba, Tanga et Assèze. Mais elle se démarque de ces dernières par une sexualité débridée et démesurée. Irène Fofo dans *Femme nue, femme noire* a des appétences sexuelles pantagruéliques et elle « devien[t] boulimique de désirs, comme si [son] sexe s'était transformé en une grotte vorace » (*FNFN* : 58). Elle se présente d'ailleurs comme une véritable nymphomane :

> Quand je chaparde, mes nerfs produisent une électricité qui se propage dans tout mon corps ! Ça étincelle dans mon cerveau ! Mes yeux s'illuminent ! Des jets d'éclairs palpitants traversent mon cœur ! Il me vient des sécrétions. Je suis en transe orgasmique je jouis. D'ailleurs, en dehors du sexe, je ne connais rien d'autre qui me procure autant de plaisir (*FNFN* : 12).

Irène est vraiment une érotomane qui s'adonne à tous les plaisirs sexuels. À partir du moment où le sexe pour elle semble être une thérapie, le texte se transforme en un espace sexuel où des scènes de voyeurisme, d'orgie sexuelle, de sodomie, de fellation et de bestialité franchissent la « ligne d'écume » (Foucault, 1963 : 752). Bien plus, l'héroïne Irène Fofo expérimente le lesbianisme avec son hôtesse Fatou, devenue par la même occasion sa partenaire sexuelle. Dès leur première rencontre Irène s'impose à celle-ci et passe à l'acte sexuel. Dans une description-hypotypose ou une description amplifiée, démesurée et sensuelle, elle raconte :

> Sans lui laisser le temps de prononcer une phrase […] je la plaque contre un mur, fais mine de l'étrangler […] J'écrase ma bouche sur ses lèvres tandis que mon pouce glisse entre ses cuisses avant de s'enfoncer dans son sexe. La surprise la fait se cabrer, m'ouvrant un univers large, accueillant comme un flan tiède. J'entame un concerto à deux, puis trois doigts […] Elle se détend, elle s'étale et, du plus profond de mon gosier, s'expulsent les agencements des sens. Et pendant que dans les airs partent quelques prières nasales, je fais jaillir un sein. Je le mordille. Ses vêtements tombent avec la délicatesse des feuilles arrachées aux arbres par le vent (*FNFN* : 30-40).

Si l'on s'en tient aux aveux de l'héroïne de *Femme nue, femme noire*, le sexe en lui-même représente une transgression par-delà ses différents types et pratiques condamnés. Philippe Laporte (2010) le confirme lorsqu'il relève que

> Les transgressions fondamentales, qui constituent la base de la sexualité ordinaire, consistent tout simplement à se toucher et à s'interpénétrer le sexe et les fesses, à jouir et à exprimer son plaisir en le faisant. Ce sont ces pratiques sexuelles, les plus ordinaires et les plus répandues, qui consistent à faire ce qui justement, dans toutes les sociétés, est le plus universellement réprouvé par la bienséance.

Au cours de l'acte sexuel, Irène ordonne à Fatou : « Sur le ventre ! Écarte tes cuisses ! […] Sur le dos ! Non sur, à genoux ! ». Possédée et obnubilée par sa partenaire, Fatou s'exécute et « attend soumise ». La profanation du corps de la femme construit une poétique du grotesque qui se déploie sous le mode de l'amusement, du jeu voire de la violence injustifiée. C'est sans doute la raison pour laquelle Bakhtine considère le « grotesque [comme] tout ce qui s'écarte sensiblement des règles esthétiques courantes, tout ce qui comporte un élément matériel et corporel nettement souligné et exagéré » (2008 : 45). Même s'il est vrai que la scène sexuelle entre les deux femmes est violente, il n'en demeure pas moins vrai que Fatou en tire plaisir. Les deux obsédées seront interrompues lorsqu'Ousmane qui les observait en pleins ébats amoureux entre en scène. Le chambardement total s'installe dans la mesure où Irène confesse que

> je fonds de plaisir et me perds dans la marée des sexes qui s'envolent. Nos langues se serpentent, s'enrôlent, se cajolent, jusqu'à extraire les derniers sucs d'inhibition. Quelqu'un me caresse, quelqu'un m'embrasse. Est-ce Fatou ? Est-ce Ousmane ? Je l'ignore. Je veux ma part de ravissement (FNFN : 41).

Dans ces conditions, on pourrait subodorer que le domaine de la transgression et de la morbidité sexuelles s'est considérablement élargi

en un « répertoire des jouissances sexuelles » (Mbembe, 2006). C'est précisément dans ce sens qu'Irène Fofo dans *Femme nue, femme noire* décrit le regard et les positions concupiscents de l'homme en des termes agressifs et même rustiques : « Ses yeux, troublés de désir, fixent le ventre et les seins de sa femme, avec une intensité douloureuse. Il s'accroupit entre les cuisses, écarte ses jambes comme la tempête une porte, les jette par-dessus ses épaules. Il la mange avec voracité. Il la pétrit […] » (*FNFN* : 40-41). De ce point de vue, Molinié pense que « le pornographique, comme le sexuel, constituent l'un et l'autre […] un moyen de penser l'art, l'artistisation […] » (2006 : 53). Bien que le sexe à trois se termine par l'excitation complète, totale, l'intrusion du pénis inscrit le plaisir dans la brutalité ou l'agressivité reconnue à l'homme alors que d'autres attouchements corporels et charnels entre les deux femmes semblent plus lénifiants voire consolants :

> Les lèvres de Fatou dessinent des arabesques sur mon corps. Elle les promène en de lents gestes, sans s'attarder […] Je me laisse submerger, d'autant qu'elle miaule entre mes jambes. Son plaisir catapulte ma jouissance. Mon esprit se détache de mon corps. Il est si gigantesque qu'il occupe l'espace, se répand dans la ville (*FNFN* : 54).

On le voit bien, le désaveu de l'hégémonie sexuelle et érotique des hommes s'observe clairement dans *Femme nue, Femme noire*. Le lesbianisme est donc une sorte de solution palliative à l'assujettissement que la femme endurerait pendant le rapport hétérosexuel. Ainsi, on comprend que le lesbianisme subjugue la suprématie hétérosexuelle et met en question l'hégémonie sexuelle des femmes par des hommes. C'est dans cette perspective que nous nous en remettons à Achille Mbembe lorsqu'il révèle « le fait que le phallus, en tant que signifiant central du pouvoir et apanage de la domination masculine, a subi de profondes remises en question » (Mbembe, 2006).

L'expérience du lesbianisme fait donc partie essentielle et intégrante des plaisirs recherchés pour vaincre la réalité. Elle rentre, pour ainsi dire, dans la catégorie des aventures dont le but est de satisfaire une certaine lubie mais ne confirme pas la présence d'un éros lesbien, car, il est surtout question, pour Ateba, d'un amour et d'une passion qui relèvent du lesbianisme. Ateba qui est l'héroïne du premier roman de Beyala, fournit des preuves patentes de son amour pour Irène en particulier et pour la femme en général, faisant ainsi acte d'une lesbienne engagée et militante contre la supériorité de l'homme. Par contre, pour Irène dans *Femme nue, femme noire*, le rapport lesbien se manifeste particulièrement au plan sexuel. C'est dans l'envie brûlante et

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

cruelle de se venger de l'homme et prendre le dessus sur celui qu'elles considèrent comme leur bourreau que les femmes s'adonnent à des activités sensuelles et voluptueuses ahurissantes et peu orthodoxes. À bien y regarder, Calixthe Beyala a trouvé dans la sexualité déviante le sommier d'une bataille et a érigé le sexe en un instrument militant afin de promouvoir la dénégation de la primauté ou de la prééminence sexuelle de l'homme.

CONCLUSION

Au total, Calixthe Beyala a choisi de décrire les sexualités transgressives et déviantes dans ses romans afin d'attirer l'attention des uns et des autres sur des sexualités et pratiques sexuelles subversives et iconoclastes. Si l'on (re)trouve dans les récits de Beyala le corps, le désir et le plaisir sexuels, les actes sexuels vulgaires, les transgressions sexuelles, les sexualités indociles ou marginalisées, illégitimes et surtout le sexe sauvage, c'est dans le but de proposer « une lecture sexuelle du monde » (Sami Tchak, 2010 : 368). Les pratiques sexuelles, chez l'auteure de *Tu t'appelleras Tanga*, trouveraient bien une place dans la pornographie et l'érotisme. Beyala pratique donc une écriture érotico-pornographique et elle peut être considérée comme une romancière qui use « d'images et de thématiques marquées par la sexualité [transgressive] » (Joubert, 2003 : 108). L'auteure de *C'est le soleil qui m'a brûlé* utilise alors l'esthétique de la transgression et la poétique érographique comme prétextes de la marginalité sexuelle en vue d'adopter dans ses récits une posture discursive pornographique et érotique. Les corps féminin et masculin sont ainsi esthétisés et thématisés dans les romans de l'auteure de *Femme nue, femme noire*. Le corps chez Beyala est producteur d'une écriture. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle Odile Cazenave pense que

> si généralement, les écrivains négro-africains sont pour la plupart assez réservés sur tout ce qui est description sexuelle et description du corps, les auteurs femmes de la seconde génération [Calixthe Beyala par exemple] ont introduit le corps au premier plan, corps féminin certes, mais aussi corps masculin (Cazenave, 1996 : 239).

En parlant du corps, de la sexualité transgressive et des pratiques sexuelles déviantes, Beyala parvient à se tailler une place de choix dans le champ de la littérature africaine francophone et à y imprimer ses marques voire sa différence.

Ouvrages cités

ANDRO, Armelle, Laurence BACHMANN, Nathalie BAJOS, Christelle HAMEL (dir.). 2010. La sexualité des femmes : le plaisir contraint. *Nouvelles Questions Féministes* 3. Vol. 29, 4-13.

ANGENOT, Marc. 1986. *Le cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature de la Belle époque*. Paris : Editions Labor.

BAKHTINE, Mikhaïl. 2008. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*. Paris : Gallimard.

BARTHES, Roland. 1973. La théorie du texte. *Encyclopedia Universalis.*

BEYALA, Calixthe. 1987. *C'est le soleil qui m'a brûlé*. Paris : Stock.

----. 1988. *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : Stock.

----. 2003. *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel.

BONNARD, Henri. 1989. *Les procédés annexes d'expression*. Paris : Magnard.

BORGOMANO, Madeleine .1996. Calixthe Beyala, une écriture déplacée. *Notre Librairie* 125, 71-74.

BOUSTANI, Carmen. 2003. *Effets du féminin. Variations narratives francophones*. Paris : Éditions Karthala.

----. 1993. *L'écriture-corps chez Colette*. FUS-ART : Bordeaux.

BREZAULT, Eloïse. 2010. *Afrique. Parole d'écrivains*. Montréal : Mémoire d'Encrier.

CAZENAVE, Odile. 1996. *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : L'Harmattan.

CHEVRIER, Jacques. 2000. Une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire. *Notre Librairie* 142, 34-45.

DELAS, Daniel. 2001. Dany Laferrière, un écrivain en liberté. *Notre Librairie* 146, 88-99.

DENIS, Delphine, Mireille Huchon, Anne Jaubert, Michael Rinn et Olivier SOUTET. (dir.) 2011. *Au corps du texte. Hommage à Georges Molinié*. Paris: Honoré Champion.

DUMAS, Nathalie. 2010. *Vers une « pornographisation» des représentations de la sexualité dans la littérature francophone contemporaine*. Thèse de doctorat, University of Ottawa.

FEZE, Yves-Abel. 2005. Écriture du sexe ou sexe de l'écriture ? L'écriture transgressive de Calixthe Beyala. *Nkà Lumière* 4, 45-68.

Foucault, Michel. 1963. Préface de la transgression. *Critique*. Vol. 19, 752.

FRÉMONT, Gabrielle. 1979. Casse-texte. *Études littéraires* 3. Vol. 12, 316-330.

GALLIMORE RANGIRA, Béatrice. 1997. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris : L'Harmattan.

GENETTE, Gérard. 1982. *Palimpseste, la littérature au second degré*. Paris : Seuil.

JOUBERT, Christiane. 2003. Les fonctionnements régressifs du lien de couple, ou du collage à la rupture. *Dialogue* 11, 105-117.

JOUVE, Vincent. 1997. *Poétique du roman*. Paris : Sedes.

KESTELOOT, Lilyan. "Observations sur la nouvelle génération d'écrivains africains", *Ethiopiques* 78, 1cr semestre 2007. En ligne. 20 nov. 2018. http://www.ethiopiques.refer.sn/spip.php?auteur881.

KOFFI, Anyinefa. "Le scandale Beyala". *Les Cahiers d'Etudes africaines* 191. 26 sept. 2008. En ligne 6 avr. 2017. http://www.etudesafricaines.revues.org.

Laporte, Philippe. "*Interview accordée à Agnès Giard*". 7 avr. 2010. En ligne. 19 déc. 2018. http://www.philap.fr/HTML/inconscient-sexuel/InterviewAgnesGiard.html.

MAINGUENEAU, Dominique. 2007. *La littérature pornographique*. Paris : Armand Colin.

MBEMBE, Achille .2006. Le potentat sexuel. À propos de la sodomie, de la fellation et autres privautés postcoloniales. *Le Messager* 2064.

MOLINIÉ, Georges. 2006. *De la pornographie*. Paris : Éditions MIX.

MOUDILENO, Lydie. "Le droit d'exister ". *Cahiers d'études africaines* 165. 30 mai 2005. En ligne. 05 nov. 2009. http://www.etudesafricaines.revues.org/index136.html.

----. 2006. *Parades postcoloniales. La fabrication des identités dans le roman congolais*. Paris : Karthala.

MWISHA RWANIKA, Drocella. 2006. *Sexualité volcanique*. Paris : L'Harmattan.

NDA, Pierre. Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle

génération. *Éthiopiques* 86. Mars 2011. En ligne. 8 sept. 2018 http://www.ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1759

PAVEAU, Marie-Anne. 2014. *Le discours pornographique*. Paris : La Musardine.

ROY, Alain. 1993. L'art du dépouillement (l'écriture minimaliste). *Liberté*, 35 (3) ,10-28

SCHEHAYE, Albert.1926. *Essais sur la structure logique de la phrase*. Paris : Honoré Champion.

SOUMAHORO ZOH, Jean. 2009. L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala et la problématique d'une écriture africaine au féminin. *Intercambio* 2, 342-356.

WESEMAEL, Van Sabine. 2010. *Le roman transgressif contemporain : de Bret Eastan Ellis à Michel Houellebecq*. Paris : L'Harmattan.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Les Jeux et enjeux du sexe dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma

Gratien Lukogho Vagheni
Institut supérieur Pédagogique de Kalehe (R.D. Congo)

RÉSUMÉ

Cette étude est axée sur *Allah n'est pas obligé* de Kourouma en reconfigurant, grâce à la stylistique de la langue, les jeux et les enjeux du sexe dans ce roman. L'un des sujets que ce roman aborde et qui revient avec emphase, demeure la sexualité. Celle-ci est évoquée de diverses façons dans ce roman, dont le narrateur-personnage intradiégétique, est un (ancien) enfant-soldat. Les jeux se manifestent par cette honte de parler du texte de façon banale, lequel *jeu* débouche inexorablement sur des enjeux des pires violences sexuelles protéiformes que le texte poétise à travers un récit qui textualise les atrocités des guerres civiles du Liberia et de la Sierra Leone. Ces violences sont, entre autres, l'excision, le viol et l'émasculation.

INTRODUCTION

Voici presque deux décennies que le roman *Allah n'est pas obligé* de Kourouma a été publié. L'écrivain ainsi que son œuvre sont demeurés classiques vu la richesse scripturaire et l'actualité pérenne des sujets traités. À cette époque de la littérature monde, le drame des violences sexuelles demeure une thématique encore vivace surtout dans des imaginaires des guerres. Ce roman présente une fiction qui, outre la trame principale, retrace, par certains endroits, des jeux et des enjeux du sexe dans un contexte des guerres. Cette écriture, chez Kourouma, va du tabou aux sévices sexuels. Rares sont, en effet, des discours africains de

la première génération[49] ayant étalé les (d)ébats sexuels sur la place publique, parce que, traditionnellement, en Afrique, la sexualité demeure encore un sujet tabou. L'écriture, et principalement, le roman de la première génération, évoque ces discours de façon tacite. Ainsi, les romans des mœurs et les nouvelles féministes l'évoquent pour dénoncer cette sexualité virile très vorace avec des appétits démesurés, gloutons (Sembène dans *Voltaïques* ou *L'oiseau en cage* de Tsogo) et même le pouvoir phallocratique toujours masochique. À en croire Rwanika (2006), il a fallu attendre l'arrivée de Sony Labou Tansi – *La Vie et demie, l'Anté-peuple, L'État honteux et Le commencement des douleurs*- qui l'étale dans une perspective des excentricités et des folies des grandeurs- pour voir émerger le discours littéraire et, véritablement romancé sur le sexe. Sami Tchak (*Femme infidèle*), Mongo Beti (*Histoire du fou, Trop de soleil tue l'amour* et *Branle-bas en noir et blanc*) continuent quasiment dans cette lancée, mais dans une perspective purement descriptive d'une société dépravée par le proxénétisme et la pédophilie. Mais, Calixthe Beyala demeure la plus prolifique dans le raffinement de ce discours, dans la mesure où, son roman promeut une esthétique de l'érotisme au propre comme au figuré : *Maman a un amant* et *Comment cuisiner son mari à l'Africaine* demeurent des illustrations patentes les plus récentes. L'esthétique de cette dernière s'inscrit dans un contexte précis : celui de dénoncer la gent masculine et les traditions qui réduisent la femme en esclave sexuelle. Vu la présence significative (Cazenave, 2003) de la sexualité dans le roman africain de la seconde génération et la suivante, Pierre N'da souligne qu'il s'agit d'une *stratégie pour appréhender et affronter la réalité* (2011 : 7), laquelle réalité est restée taboue. Le discours « kouroumien », dans un contexte bien précis, prend une autre dimension : l'évocation directe du sexe et la textualisation des violences sexuelles dans des atrocités des guerres.

Des études antérieures ont bien tenté de formuler un certain nombre d'hypothèses comme facteurs explicatifs de cette violence sexuelle dans des scènes des guerres. Au nombre de ceux-ci, nous pouvons citer, sans être exhaustif, les travaux de Hitchcott (2015) dont la particularité se limite aux textes à dimension mémorielle et à l'analyse des paroles des victimes. Notre point d'angle prend en compte plutôt la description des violences. *Allah n'est pas obligé* s'inscrit dans un

[49] S'il faut rester dans l'entendement de Jean Jacques Séwanou Dabla (1986). Il s'agit des écrivains d'avant 1968. À partir de cette coupure, nous considérons Kourouma, Ouologuem et Sony comme les avant-gardistes de cette deuxième génération.

imaginaire caractérisé par des guerres civiles et tribales où, tous les moyens sont possibles pour apeurer l'ennemi et les autres tribus. Et parmi ces moyens, le viol, voire massif, est utilisé comme spectacle pour ridiculiser l'ennemi ou l'autre camp. Ces discours sont ambiants dans les propos des humanitaires ayant travaillé sur le génocide rwandais de 1994 et en République démocratique du Congo, depuis les guerres devenues endémiques (Bartels, 2010). En effet, dans des fictions de guerres qui se nourrissent des réalités africaines, les violences sexuelles sont devenues un enjeu de taille puisqu'elles sont devenues une arme de guerre[50] et même un fonds de commerce. À part Kourouma, rares sont ces écrivains qui ont osé proposer, de façon explicite, des imaginaires sur ce drame des violences sexuelles comme les viols et l'émasculation dans des situations de guerres. La Congolaise Bestine Kazadi Dibatala y est revenue dans son recueil de poèmes, *Infi(r)niment femme*[51]. Voilà pourquoi, au-delà de simples jeux du dire sur le sexe, les enjeux fort tenaces demeurent aussi perceptibles. La particularité de cette étude consiste à interroger ces jeux et enjeux par la stylistique telle que théorisée par Charles Bally (1951) et ses émules, à l'instar de Spitzer (1970). Cette stylistique cerne la langue utilisée par Kourouma dans le roman *Allah n'est pas obligé* pour imprimer, au dire du/ sur le sexe, une tonalité particulière. Concrètement, cette stylistique aborde le microcosme du sexe à travers ses marques itératives que les lexèmes, les énoncés, les figures de style, les portraits et la narration matérialisent. Mais, comme on le sait, toutes ces marques linguistiques, en stylistique, donnent des impressions expressives : ces phénomènes stylistiques sur le sexe ne se jugeront pas en dehors du contexte d'énonciation.

[50] Un gynécologue congolais, du nom de Denis Mukwege, venait d'être primé, en 2018, par le prestigieux prix Nobel de la paix pour sa lutte contre ce drame dit des violences sexuelles. Co-nobélisé avec une ancienne esclave sexuelle irakienne, Nudia Murad, Denis Mukwege est devenu, depuis deux décennies, un pourfendeur des violences sexuelles. En témoignent les films et les biographies consacrés à sa lutte, *L'homme qui répare les femmes* (Colette Braeckman) et les travaux scientifiques (Bartels, 2010). Si le comité Nobel peut féliciter cet intellectuel engagé pour l'action menée sur terrain, nous regrettons, par contre, que certains pseudo-humanitaires de la région manipulent des statistiques, des images et polissent des discours factices pour solliciter des financements. Voilà pourquoi, certains cas des violences sexuelles sont devenus un fonds de commerce. En plus, limiter ces martyres à la femme seulement est étrangement réducteur.

[51] Lukogho Vagheni a consacré une étude à ce recueil avec l'article intitulé : « Poétique des violences sexuelles dans *Infi(r)niment femme* de Bestine Kazadi Ditabala », in Bidy Cyprien B., Moussa C. et Bassidiki K. L., *Les écritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, 2016. pp. 175-190.

Conséquemment, comme le corpus n'est pas fragmentaire, nous déboucherons sur la stylistique spitzérienne, en considérant l'énonciateur et *l'étymon spirituel* (Spitzer, 1970) à travers l'univers textuel évoquant la sexualité.

LE DÉCOR PLANTÉ POUR PARLER DU SEXE

Le narrateur de ANO[52] est un (ancien) enfant soldat n'ayant pas bénéficié d'une solide instruction de base. Ainsi, dans l'incipit, le narrateur-personnage se moque des études et s'estime en droit de raconter des « blablabla » (ANO : 9). À cet effet, le narrateur-énonciateur se décrit dans ces extraits non exhaustifs :

> L'école ne vaut plus rien, pas même un pet d'une veille grand-mère. (ANO : 2)
>
> On n'est pas fichu d'être infirmier ou instituteur dans des républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone. (ANO : 9)
>
> Je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Liberia, j'ai tué beaucoup de gens avec ma vie de merde, de bordel de vie. (ANO : 11)

Les mots que choisit le scripteur textualisent un chaos sociétal et une crise morale ambiants dans lequel vivent les personnages. En effet, le rejet de l'école, avec la négation « *ne…plus* » traduit, par extension, une déchéance de l'école particulièrement et de la société en général. Aussi, la scatologie contenue dans les lexèmes *merde* et *pet* traduit-elle parfaitement une crise éducationnelle. Cette crise éducationnelle se reflète aussi par le rejet des « coutumes », lequel rejet dénote une crise des valeurs, qui plus est, les épithètes provocantes, dans « républiques bananières corrompues », expriment une amère satire et des jurons, écumant tout le récit, termes propres aux esprits mal éduqués. Et une malédiction implacable hante le narrateur dont la vie n'est qu'un « bordel » sans avenir. Enfin, le personnage se décrit comme un vrai « tueur » en série, acte dont il se vante, comme pour les héros vantards des romans picaresques. Un tel décor et une telle description, qui transgressent les codes sociaux et langagiers, ici vulgaires, prédisent un langage cru et osé.

[52] Tel est le sigle qui nous servira le long de cette étude pour désigner le corpus *Allah n'est pas obligé*.

LES JEUX LANGAGIERS AUTOUR DU SEXE

Après avoir planté le décor, le narrateur nous présente le sexe dans des jeux protéiformes. Le texte est parsemé des lexèmes et énoncés truffés d'injures évoquant directement le sexe. Cet extrait matérialise notre propos :

> Aujourd'hui, ce 25 septembre 199…J'en ai marre. Marre de raconter ma vie(…) Je me fais, je dis plus de mère ! A faforo, **sexe** de mon père ! (ANO : 130)

L'énoncé « sexe de mon père » vient après la présentation des faits à la suite d'une défaite : le narrateur est quasiment désarmé en peignant sa vie. À défaut du mutisme, le narrateur n'a que le *sexe* sur ses lèvres pour se moquer de sa vie. Mais, de là, à se moquer du sexe de *son* père, cela est une marque de répulsion œdipienne. L'évocation du lexème « faforo » est une banalisation du sexe de papa, lequel lexème revient comme un leitmotiv qui domine la psyché du narrateur. Conséquemment, l'évocation itérative du « sexe de papa » est un acte de langage à double fonction : le narrateur se défoule en exhumant ses traumatismes, d'abord et, ensuite, il se défoule sur le lecteur. La partie génitale devient, dans le texte, un motif de jouissance narrative et lectorale. En effet, le récit étant parsemé des scènes tragiques et horribles, l'évocation du « faforo » dénote aussi une sorte de défoulement après de longues narrations à contenu tragique. Dans le psyché du narrateur, cette évocation du « sexe de papa » semble remplir aussi une fonction cathartique et pathétique dans une dynamique emphatique. Ce qui justifie, chez le narrateur et le scripteur, une sorte de déplaisir. Cette scène relative à la mort tragique du personnage Samuel Doe et les détails sur les atroces supplices et barbares que ce dernier avait subis, nous permettent de soutenir cette présomption :

> Après ça, on enleva la charogne qui empestait à un kilomètre à la ronde. On la jeta à la horde des chiens. La horde des chiens impatients qui, pendant les deux jours et deux nuits, se disputaient à coups d'aboiements et de gueule sous le tréteau. Les chiens se précipitèrent sur la charogne, la happèrent et se la partagèrent. Ils en firent un bon repas, un très délicieux déjeuner. Faforo (sexe du père) ! (ANO : 66-67)

Placée dans un contexte d'un récit tragique, à la suite d'une narration précédente, ainsi que le montrent les connecteurs « après ça », l'évocation du sexe semble traduire la tristesse et l'étonnement -le point d'exclamation le justifie. Sur le plan narratif, cette évocation brise le récit et annonce une brusque intrusion d'un autre.

L'évocation du sexe est somme toute redondante, avec divers effets stylistiques. Une lecture alerte montre que ce lexème revient plus de quinze fois dans le roman : il se retrouve aux pages 10, 12, 13, 19, 26, 35, 44, 50,55, 61, 63, 64, 69, 73, 75, 76, 80, etc. Ce qui accrédite notre thèse de la banalisation et, de surcroît, de l'incantation prégnante où, allègrement le narrateur revient sur ce mot pour se défouler. Cette banalisation du sexe traduisant des trivialités langagières[53], se profile aussi dans l'énoncé « gnossougnousso », bien qu'à des proportions différentes et que le narrateur atténue son langage dans cet autre propos :

> Le passager totalement nu essayait s'il était un homme de mettre la main maladroitement sur son bangala en l'air, si c'était une femme sur son gnoussougnoussou. (Bangala et gnoussou gnoussou sont les noms des parties honteuses d'après Inventaire des particularités lexicales en Afrique noire). (ANO : 26)

Cet extrait, en effet, raconte une scène de kidnapping dans un Libéria ravagé par la guerre civile. Dénuder les passagers suppose la visibilité des parties honteuses. Pour l'auteur des actes ignobles sur les passagers, dénuder ces derniers et voir leurs sexes relève de la banalité et de la normalité, vu que c'est la loi de la jungle qui domine. Un fait notable est que, dans le métatexte du narrateur, la pudeur, apparemment euphémique, ressort à travers le syntagme *parties honteuses*. Sony Labou Tansi, dans *La vie et demie* écrit presque de la même façon pour décrire la position accroupie « *Une position honteuse* » lorsque le pénis trimballe en l'air ou le vagin baille. Dans un autre contexte, l'acte sexuel est fort banalisé même s'il est interdit aux religieuses. On peut lire cette réalité dans cet extrait :

> Les religieuses, ça portait des cornettes pour tromper le monde ; ça **faisait l'amour comme toutes les femmes**, ça le faisait avec le colonel Papa le bon. Parce que le colonel Papa le bon était le premier coq du poulailler et parce que c'était comme ça dans la vie de tous les jours. (ANO : 36)

Dans cette société où règnent les seigneurs de guerres, les vœux de chasteté sont banalisés et, conséquemment, le sexe est normal même si on se targue d'être religieux. La banalisation des personnages qui violent ces vœux et les valeurs, se perçoit à travers l'usage de « *ça* » qui sonne

[53] *Allah n'est pas obligé* est suivi de *Quand on refuse on dit non* (2004), roman posthume et inachevé, où le lexème « faroro » revient aussi et s'inscrit dans le registre des violences et trivialités langagières, ainsi que l'expliquent les métatextes récurrents. Le narrateur l'explique en termes de « cul de mon père ». Ce qui est différent du sens que le même narrateur en donne dans le précédent roman.

comme une incantation emphatique. Par ailleurs, la pratique gourmande et lascive de l'acte sexuel donne l'impression de bestialiser le seigneur de guerre, considéré, désormais comme un « coq[54] ». Au prisme de la littérature libertine, le comportement masochique du colonel Papa le bon s'avère sadique. Enfin, dans une dimension argumentative, le justificatif de ces pratiques traduit un constat et un aveu d'échec qui généralise une anomalie banalisée. La généralisation dans la perception affecte toutes ces personnes dénoncées ainsi que cela se perçoit dans le déterminant « ***les*** » et l'indéfini contenu dans l'énoncé « comme ***toutes*** les femmes ». Un peu plus loin, le récit revient sur ce jugement de valeurs vu que ces pratiques sexuelles se révèlent plus illicites pour les religieuses catholiques. Ces termes illustrent notre propos :

> La sainte, la mère supérieure Marie-Béatrice, **faisait l'amour comme toutes les femmes de l'univers**. Seulement, on s'imaginait mal **la sainte sous un homme en train de recevoir l'amour** tellement, tellement elle était virago. (Virago signifie femme d'allure et de manière masculines.) Elle était vraiment solide et de trop grande taille. Elle avait le nez largement étendu, les lèvres trop épaisses et les arcades sourcilières d'un gorille. Et puis elle avait la chevelure coupée ras. Et puis elle avait l'occiput plein de bourrelets comme chez les hommes. Et puis elle portait une soutane. Et puis, sur la soutane, pendait un kalach. Et ça, c'est la guerre tribale qui veut ça. Oui, vraiment, **on s'imaginait mal la sainte en train d'embrasser sur les lèvres le Prince Johnson et coucher sous lui pour recevoir l'amour**. (ANO : 67)

La description morale du personnage, à travers « La sainte », dont la mise en évidence semble attirer l'attention du lecteur, contraste avec les actes sexuels normaux comme on le perçoit dans la généralisation, à travers l'énoncé « faire l'amour comme toutes les femmes de l'univers ». Le long portrait physique, qui vient après cette généralisation, chemine toujours vers l'acte sexuel, dans un énoncé, presque conclusif « *on s'imaginait mal la sainte (…) se coucher sous le lit pour recevoir l'amour* ». Pour les religieux, le sexe devient une norme, dans un contexte des tragédies, des violences, bref, du chaos. Ce chaos généralisé métaphorise la destruction des codes et des normes sociétaux. Cet énoncé donne

[54] Cet appétit sexuel, identifiant les « chefs de guerre » n'est pas le propre des années où ces pires personnages ont ensanglanté l'Afrique. Dans des récits imaginaires précédents comme *Voltaïques* (1962) de Sembene Ousmane *où un prince exige que toutes les jeunes filles lui appartiennent avant leur mariage,* la dénonciation des violences sexuelles débouche sur des lexèmes où cet appétit bestialise les rois qui abusent sexuellement des femmes. Ils sont, dans ce récit, zoomorphisés : *ils beuglent et hurlent.*

l'impression d'insister le fait que, dans un contexte des violences, malgré son statut, son envergure et sa corpulence ; la femme reste faible devant l'homme.

Cette banalisation du sexe, qui s'inscrit dans un contexte de luxure phallocratique et des libations, connote une société dépravée que le texte semble peindre. Un seigneur de guerre, considéré, métaphoriquement, comme un « coq », trouve plaisir à faire l'amour, de façon violente et sadique, avec toutes les femmes du village, et, cela, insolemment, comme le fait exactement le coq. On lit, en filigrane, une caricature d'un personnage au goût sexuel immodéré, ainsi que cela était l'identité des hommes africains caractérisés par la phallocratie, comme si le plaisir sexuel était exclusivement réservé à l'homme. Notre propos est appuyé par cet extrait :

> Foday a tout à profusion et consomme tout à profusion (en grande quantité). Il consomme à profusion les cigarettes, l'alcool, le téléphone cellulaire et surtout fait **une consommation immodérée de femmes**. (ANO : 82)

En effet, le substantif *consommation* et le verbe *consommer* suivis de « femmes » sonnent comme une véritable néologie kouroumienne qui étale les pratiques libidineuses à l'excès, lequel excès s'exprime mieux dans le modificateur « surtout ». « Consommer une femme » rappelle une autre néologie sur l'acte sexuel telle que romancée par Sony Labou Tansi à travers sa *tropicalisation du français.* Sony, dans *La vie et demie*, ne s'offusque pas d'écrire à partir du calque du lingala, « dormir son épouse ». La sexualité, mieux, l'appétit, devient volcanique (Rwanika, 2006).

LES ENJEUX DU SEXE : EXCISION, VIOL ET ÉMASCULATION

Au départ, parler du viol dans les propos du narrateur, donne une impression de souligner une normalité. Son évocation, dans les lignes inaugurales du récit, s'inscrit dans un contexte de banditisme ambiant et des guerres. En effet, dans des scènes de *négrologie*, s'il faut reprendre Smith (2005), la loi de la jungle domine. Les carrés miniers sont confiés aux groupes armés et aux dignitaires véreux. Ceux-ci engagent visiblement des bandits et violeurs. En évoquant cette scène, le narrateur décrit ainsi l'atmosphère :

> Ma maman, quand elle était jeune, vierge et jolie comme un bijou, elle vivait dans un village où grand-père trafiquait l'or et où il y avait de

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

> nombreux vendeurs d'or bandits qui violaient et égorgeaient les jeunes filles non encore excisées. (ANO : 9)

Globalement, l'atmosphère des violences perpétrées est vivace, à travers l'habitude qu'exprime l'imparfait. Cette violence se traduit par la vitesse que semble exprimer la gradation ascendante ainsi que les lexèmes « violer et égorger ». Cette violence contraste avec l'innocence de la maman dont la beauté est métaphorisée par « bijou ». Dans les lignes précédentes, la description faite par le narrateur réduit la femme en objet de consommation : « *Quand maman était jolie, appétissante et vierge, on l'appelait Bafitini* » (ANO : 8). En effet, le qualificatif « appétissante » est, par métonymie, une évocation du plaisir sexuel dont doit jouir l'homme et non pas la femme. Par le qualificatif « appétissante », le regard de l'enfant-narrateur, qui ne fait que rapporter les propos de sa grand-mère, donne l'impression de traduire un certain complexe d'Œdipe. Mais, on comprend que la violence sexuelle accompagne la femme dans tout son parcours. En effet, avant l'excision, elle est exposée alors que même l'excision est une autre violence sexuelle : la femme n'a plus droit de jouir de la sexualité. On se rappelle comment cette pratique a été dénoncée par les artistes africains. En témoigne, le film engagé de Sembene Ousmane *Moolaadé* (2000). Calixthe Beyala évoque ce drame dans *Tu t'appelleras Tanga* où la l'excision est faite par « l'arracheuse du clitoris » (1988 : 20). Birahima l'appelle carrément « *la sorcière exciseuse* » (ANO : 10). Cet acte est véritablement une marque de violence. La même violence est évoquée par Beyala, dans *C'est le Soleil qui m'a brûlée* (1987). Dans la suite, l'évocation du viol est considérée comme un véritable tabou. Voici un extrait, à ce propos :

> Les femmes subissaient des exercices de désenvoûtement. Les séances de désenvoûtement se faisaient en tête à tête avec le colonel Papa le bon pendant de longues heures. On disait que pendant ces séances, le colonel Papa le bon se mettait nu et les femmes aussi. Walahé ! (ANO : 34)

Dans cet extrait, l'on comprend qu'évoquer le viol est un peu euphémique bien que le verbe « subir » charrie une violence. Par contre, dans les pages suivantes, le viol est évoqué directement, dans un contexte des guerres et des atrocités :

> Donc un matin, au bord de la piste menant à la rivière, une des filles fut trouvée violée et assassinée. Une petite de sept ans, violée et assassinée. Le spectacle était si désolant que le colonel Papa le bon en a pleuré à chaudes larmes. (Désolant signifie ce qui apporte de grandes douleurs. Mon Larousse.) Mais il fallait voir un ouya-ouya comme le colonel Papa le bon

> pleurer à chaudes larmes. Ça aussi c'était un spectacle qui valait le déplacement. (Ouya-ouya, c'est un désordre, un vagabond d'après Inventaire). (ANO : 36)

Par ailleurs, des actes des viols se pratiquent de façon la plus violente et sur n'importe quelle femme de n'importe quel âge :

> Un jour, une fille s'aventura en dehors de l'enceinte. Elle allait raccompagner sa mère qui lui avait rendu visite. Des chasseurs libidineux la prirent en chasse, l'arrêtèrent, la conduisirent dans une cacaoyère. Dans la cacaoyère, ils la violèrent en un viol collectif. Sœur Aminata trouva la fille abandonnée dans son sang. (ANO : 91)

L'innocence de la fillette, qui venait à peine d'être excisée, – une autre forme de violence sexuelle – est vite agressée par un viol collectif. La violence et la bestialisation dont est victime la fille se traduisent parfaitement par le lexème « chasseur » et l'expression « prendre en chasse ». En plus, la gradation ascendante contenue dans « *la prirent en chasse/ l'arrêtèrent/ la conduisirent dans une cacaoyère* » semble traduire une vitesse et une violence avec laquelle le viol inéluctable sera commis. Les auteurs de l'acte, ici, les chasseurs, métaphorisent la sauvagerie et la violence du crime qu'ils posent s'exprime par la métaphore que traduit le lexème « sang ».

De même, dans des récits des guerres, les atrocités abjectes sont vivaces pour textualiser la violence inouïe et la barbarie. En effet, les hommes en uniformes commettent des crimes abominables en toute liberté et impunité selon *le droit public* comme le dit si bien ironiquement Voltaire dans *Candide*. Parmi les actes les plus courants, l'émasculation se donne à lire dans cet extrait :

> Les mouches se sont envolées dans le vacarme d'un avion qui rase, laissant à découvert un cadavre dans le sang. Superbement esquinté, le crâne écrasé, la langue arrachée, **le sexe finement coupé**. C'était, faforo (le cul de mon père) !, le corps du mari de tantie Mahan. (ANO : 61)

L'atmosphère des violences ambiantes et la description qui en est faite débouchent, paradoxalement, sur cette ironie dans l'énoncé « *le sexe finement coupé* ». Cette ironie trouve des résonnances similaires dans *Candide ou l'Optimisme* de Voltaire (1997 : 5). En effet, ces actes, nous dit Voltaire, sont justifiés, selon *le droit public :*

> […] c'était un village abare que les Bulgares avaient brûlé, selon les lois du droit public. Ici des vieillards criblés de coups regardaient mourir leurs femmes égorgées, qui tenaient leurs enfants à leurs mamelles sanglantes ; là des filles éventrées après avoir **assouvi les besoins naturels de quelques héros** rendaient les derniers soupirs ; d'autres, à demi brûlées, criaient qu'on achevât de leur donner la mort. Des cervelles étaient

> répandues sur la terre à côté de bras et de jambes coupés. Candide s'enfuit au plus vite dans un autre village : il appartenait à des Bulgares, et des héros abares l'avaient traité de même.

En fait, dans des scènes atroces pareilles, la sophistication des pratiques s'inscrit dans un registre des barbaries qu'entraîne la guerre. Certaines milices rivalisent les pratiques et la sophistication[55] pour la même cause : apeurer l'autre camp. Cela se lit dans cet autre extrait totalement ancré dans des guerres tribales et des pratiques fétichistes :

> C'est les Krahns, dit-il. Ils n'aiment pas les Mandingos. Ils ne veulent pas voir des Mandingos au Liberia. Les Krahns sont arrivés. Ils lui ont écrasé la tête ; ils lui ont arraché la langue et le cul. La langue et le sexe pour rendre les fétiches plus forts. Sa femme, la bonne Mahan, a vu ça, elle a vite couru et s'est cachée chez moi. Quand les Krahns sont partis, définitivement partis, je l'ai amenée à la lisière de la forêt. Elle est partie vite dans la forêt. Partie vite vers le sud… Elle est tellement bonne, trop bonne la Mahan. (ANO : 61)

Les pratiques barbares qu'évoque cet extrait matérialisent les conflits et leurs conséquences : la haine étant viscérale « *Ils n'aiment pas les Mandingos* », les actes d'émasculation sont des pratiques pour apeurer l'autre tribu ou l'ennemi. Mahan, dans sa peur et sa fuite, métaphorise l'espoir broyé, le traumatisme et le drame, à la vue de ces actes dont la violence est inouïe. D'ailleurs, ces actes sont encore évoqués antérieurement (ANO : 41) où le sexe est un enjeu de guerre, l'acte d'émasculation fait date[56] : « Les soldats du renfort tombèrent dans un guet-apens, ils furent tous massacrés, tous tués, tous **émasculés** et leurs armes récupérées ». Cette pratique est tellement courante qu'elle est revenue à la page 90, en ces termes : « On les trouvait le lendemain matin tués, **asexués** (sans sexe) et décapités comme la malheureuse Sita ».

La récurrence de ces actes amplifie l'atmosphère des violences extrêmes qui instaurent une thématique apocalyptique ou eschatologique. Ainsi, les actes pareils ont généré, par exemple, dans le

[55] Dans l'Ituri, en République démocratique du Congo, vers les années 2003, on collait le sexe de la victime dans sa bouche et la tête décapitée était finement placée au bout d'une pique.

[56] Ce roman est véritablement historique ou un storytelling. Au-delà des imaginaires fictifs, le texte cite des personnages réels, des lieux et des événements connus. D'ailleurs, le narrateur évoque l'historicité du roman en ces termes : « C'est pourquoi on dit, les **historiens** disent que la guerre tribale arriva au Liberia ce soir de Noël 1989. La guerre commença ce 24 décembre 1989, exactement dix ans avant, jour pour jour, le coup d'État militaire du pays voisin, la Côte-d'Ivoire » (ANO : 49).

microcosme congolais où les guerres sont devenues endémiques, des discours et des représentations estimant que « le viol et toute forme de violence sexuelle sont utilisés comme armes de guerre » (Braeckman, 2012). En effet, l'exposition du sexe redouble l'atmosphère déjà apocalyptique : cet acte devient gynocidaire (Braeckman, 2012) soulignant une banalisation de la vie : en Afrique, le sexe est une marque de vitalité. À la vue de ces actes, les victimes n'ont autre choix que de prendre des pénates et laisser le terrain aux occupants pillards, bandes de criminels et exploitants illégaux des minerais.

CONCLUSION

Les violences sexuelles, que concrétisent ici l'excision, le viol et l'émasculation, inscrivent ce texte dans une écriture des chaos. Ces violences sexuelles sont, curieusement, la cause et la conséquence du chaos. Ainsi, dans le microcosme du topos principal qu'est le sexe, le drame du narrateur a comme origine lointaine une scène d'excision qui avait mal tourné en un conflit. Sur le plan narratologique, parler du sexe s'étoffe dans une gradation ascendante : après le drame de l'excision ayant affecté la famille, le récit évoque le sexe dans des euphémismes qui exhument des traumatismes existentiels. À cette évocation tacite se succèdent des récits des viols pour culminer sur la description des pratiques sexuelles avec des violences inouïes comme l'émasculation dans un contexte d'atrocités les plus abjectes et les plus extrêmes. Cette gradation souligne la gravité progressive des faits et les conséquences inéluctables issues des guerres. Le sexe se pratique allègrement dans des sociétés où les codes de la morale sont transgressés, où distribuer la mort fait la fierté et où des bandes armées rivalisent des violences sadiques, à l'instar de ces violences sexuelles, pour semer la panique et instaurer des sinistres. Ce n'est plus un sexe de plaisir, mais des pratiques sexuelles esclavagistes et aux fins phallocratiques, et, au pire, bellicistes. Le choix des mots, les euphémismes, les métaphores, les ironies, les hyperboles et les gradations matérialisent les jeux et enjeux du sexe dans ce roman historique.

Le sexe, dans ce texte, n'est pas de la littérature libertine à la Sade, mais suscite un déplaisir, vu qu'il est évoqué dans un contexte de nécrologie généralisée. L'ostentation du sexe-mort métaphorise, somme toute, la déchéance de la vie et la chute des valeurs. Loin d'être un fait divers dans le texte, le sexe écumant ce roman, zoome cette partie du

corps qui devient, inéluctablement, un champ de bataille. Globalement, ces violences affectent l'homme en général, car le sexe métaphorise le plaisir et la vie.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

Ouvrages cités

BALLY, Charles. 1951. *Traité de stylistique française*. Paris : C. Klincksieck.

BARTELS, Susan *et al*. 2010. Patterns of Sexual violences in Eastern Democratic Republic of Congo : Reports from survivors presenting of Panzi Hospital in 2006. in *Conflict and Health* 4, pp.1-10.

BEYALA, Calixthe. 1987. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : J'ai lu.

----. 1988. *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : J'ai lu.

BIDY Cyprien B., Moussa COULIBALY et Bassidiki K. L. (eds). 20016. *Les écritures de l'horreur en littératures africaines*. Paris : L'Harmattan.

BRAECKMAN, Colette. 2012. *L'homme qui répare les femmes. Violences sexuelles au Congo. Le combat du docteur Mukwege*. Bruxelles : André Versailles.

CAZENAVE, Odile. 2003. 'Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin' in *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 151, Sexualité et écriture, Juillet-septembre, pp. 11-16.

DABLA, Sewanou Jean- Jacques. 1986. *Nouvelles écritures africaines : Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan.

HITCHCOTT, Nicki. 2015. *Rwanda Genocide Stories : Fiction after 1994*. Liverpool : Liverpool University Press.

KOUROUMA, Ahmadou. 2000. *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil.

----. 2004. *Quand on refuse on dit non*. Paris : Seuil.

N'DA, Pierre. 2011. Le sexe romanesque ou la problématique de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération. *Éthiopiques* n° 86, 1er semestre.

RWANIKA, Dorcella. 2006. *Sexualité volcanique*. Paris : L'Harmattan.

SEMBÈNE, Ousmane. 2004. *Moolaadé*. Film- long métrage, 120 min.

----. 1966. *Voltaïques*. Paris : Présence africaine.

SMITH, Stephen. 2005. *Négrologie. Pourquoi l'Afrique meurt*. Paris : Hachette Littératures.

SPITZER, Leo. 1970. *Études de style*. Paris : Gallimard.

VOLTAIRE, M.-A. 1997. *Candide ou de l'optimisme*. Paris : Garnier.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

Narrations de femmes et figurations érotiques dans les romans de Kowanou et Barnabé-Akayi

Houessou S. Akerekoro
Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

RÉSUMÉ

Le travail analyse l'écriture du vécu amoureux dans les romans *Les enfants de la poubelle* et *Le Colonel Zibotey* de Houénou Kowanou et *Errance chenille de mon cœur* de Daté Atavito Barnabé-Akayi, deux écrivains béninois. Ces récits sont énoncés par des femmes, respectivement Madeleine, Lorry et Saniath, qui sont relayées quelquefois par d'autres voix. Sur fond de satire sociopolitique, on lit une mise en scène des délires et délices du sexe. En nous servant de la narratologie et de la corpologie, nous montrons comment le discours narratif se déploie dans un souffle discontinu et, du même coup, livre une pornographie sans retenue. Après le cadrage théorique du sujet, nous mettons en relief les écarts socio-érotiques des personnages. Puis, l'étude s'appesantit autant sur leurs belles folies jouissives que sur leur propension à dérouler les mots grivois de l'isotopie sexe.

INTRODUCTION

En soutenant que « le sexuel est l'archétype littéraire transversal » de l'œuvre de Barnabé-Akayi (théâtre, poésie, récits), Roger Koudoadinou, étudiant *Errance chenille de mon cœur*, estime que ce roman est un marqueur central où l'auteur « manifeste un dévoilement jubilatoire du sexuel dans le but de transgresser ouvertement les mœurs. » (R. Koudoadinou, 2016 : 197 et 207). Ce topos transgressif ne doit pas être l'arbre qui cache la forêt des aspects divers de l'écriture

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

de la sexualité chez le jeune écrivain. Préfaçant le deuxième roman de Kowanou[57], Apollinaire Agbazahou dit l'apprécier « singulièrement pour sa tenue et retenue de plume. » (A. Agbazahou, dans H. Kowanou, 2015 : 7). À la lecture des textes en eux-mêmes, rien n'est moins sûr, et nous laissons cette appréciation à ses élans pour observer et souligner que *Les enfants de la poubelle* et *Le Colonel Zibotey*, loin des apparences, sont des romans de la sexualité jubilatoire et de la transgression des mœurs. Notre choix des trois œuvres se justifie suivant les critères que voici : saturation des éléments thématiques (le discours social et sexuel) et formels (des narrations spéculaires conduites prioritairement par des femmes en quête ontologique), homologie de la substance (auteurs passablement proches par postures scripturales) et productions de même moule générique (roman), homologie de la temporalité (synchroniquement auteurs relativement de la même génération, des années 2000 à nos jours). Fort de cette passerelle entre les deux auteurs, nous envisageons d'analyser dans ce corpus les contours de l'érotisme. Pour ce faire, le travail se déroule en quatre temps. Après avoir posé le cadre théorique de l'étude, nous mettons l'accent sur le fait que les désarrois sociaux des personnages vont de pair avec des univers aux couleurs sexuelles déroutantes. Ensuite, nous montrons que derrière ces déviances, se cache un amour de la vie et des plaisirs d'Éros. Pour finir, nous relevons jusqu'à quel point ce double lieu des douleurs et des douceurs informe les saveurs du vocabulaire des voix dans le discours. La réflexion prend pour appui méthodologique la narratologie et la corpologie[58].

1- CADRE THÉORIQUE

Nous faisons pour commencer la nuance de nature entre érotisme et pornographie, et présentons le corpus composé de *narrationis feminae*.

[57] Houénou Kowanou est né le 24 mars 1956 et Daté Atavito Barnabé-Akayi le 24 septembre 1978. Au moment où nous achevons cet article, début janvier 2019, Barnabé-Akayi a sous presses, aux éditions Plumes Soleil à Cotonou, son deuxième roman, *Ponts et chaussées*, à forte scénographie érotique.

[58] Okri Pascal Tossou, 2016 : 37 : la corpologie est « l'étude de la corpographie littéraire, c'est-à-dire l'étude des inscriptions du corps dans la création littéraire ». Pour la narratologie, nous nous référons à *Discours du récit* de Genette et au Collectif *Poétique du récit*.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Depuis *Le banquet* de Platon, dialogue socratique sur l'amour, la réflexion sur Éros n'a cessé de préoccuper, à bien des égards, philosophes, psychologues, sociologues, littéraires, etc. Ainsi approches et considérations diverses concourent à cerner un champ bien complexe. Un moment charnière s'avère *Trois essais sur la théorie sexuelle* de Sigmund Freud (1905 ~ 1920) qui montre le poids des pulsions chez l'individu, la perversité polymorphe constitutive de l'enfance et la place centrale du sexuel au cœur de l'activité psychique de l'être humain.C'est bien avant Georges Bataille (1957) qui s'intéresse au sens de l'activité reproductrice pour la communauté, aux interdits et transgressions inhérents de ce fait à l'amour. Gilbert Tordjman (1972), dans une perspective historique et psychanalytique, propose une lecture clinique de la sexualité, de l'antiquité païenne et chrétienne au freudisme. Francesco Alberoni (1999[1986]), soulignant la prégnance de l'érotisme en art et dans la vie quotidienne, campe singulièrement sa réflexion sur le masculin et le féminin. Quant à René Étiemble (1997), dépassant l'approche psychosociologique occidentalocentriste de Stendhal dans *De l'amour*, il propose un regard encyclopédique sur l'art d'aimer, d'un point de vue diachronique et à travers siècles et civilisations, l'Orient et l'Occident surtout.

Ces auteurs puisent leurs illustrations tant en mythologie qu'en religion, en sociologie qu'en psychologie, en littérature que dans d'autres arts… Au vu de leurs analyses, que recouvre exactement le partage entre érotisme et pornographie ? Comment les appréhendons-nous dans cette étude ? Freud écrit dans ses *Essais de psychanalyse* :

> Jusque dans ses caprices, le langage courant reste fidèle à une réalité quelconque. C'est ainsi qu'il désigne sous le nom « amour » des relations affectives très variées, que nous réunissons théoriquement sous la même dénomination, sans indiquer toutefois qu'il faut entendre par ce mot l'amour véritable, proprement dit, et admettant ainsi implicitement la possibilité d'une hiérarchie de degrés au sein du phénomène de l'amour (S. Freud, 1972 : 134)[59].

[59] Il écrivait déjà : 109 : « *Libido* est un terme emprunté à la théorie de l'affectivité. Nous désignons ainsi l'énergie (considérée comme une grandeur quantitative, mais non encore mesurable) des tendances se rattachant à ce que nous résumons dans le mot *amour*. Le noyau de ce que nous appelons amour est formé naturellement par ce qui est communément connu comme amour et qui est chanté par les poètes, c'est-à-dire par l'amour sexuel, dont le terme est constitué par l'union sexuelle. Mais nous n'en séparons pas toutes les autres variétés d'amour, telles que l'amour de soi-même, l'amour qu'on éprouve pour les parents et les enfants, l'amitié, l'amour des hommes en général, pas plus

Le psychanalyste, par cette mise en garde lexico-sémantique, souligne le fait que l'amour, dans l'usage quotidien, autant renvoie au sexe et à la satisfaction du désir qu'il implique qu'à tout attachement, de quelque ordre qu'il soit, à une personne ou un objet. Nous avons là la nuance qui s'impose entre sexe et sexualité. Celui-là n'étant de ce fait qu'un aspect de celle-ci. Dès lors, il est tentant d'opposer érotisme, entendu comme affectivité et sensualité, tendresse et passion, plaisir et douceur, à pornographie, comprise comme acte amoureux ostentatoire, effectuation sexuelle d'un exhibitionnisme et d'un voyeurisme marqués par l'impudeur, allant donc jusqu'à l'obscène ou à la violence sadomasochiste. Tout cela nous rapproche de la « hiérarchie de degrés au sein du phénomène de l'amour », dont parle Freud. On retrouve une dichotomie pareille chez Helen Gary Bishop :

> La pornographie met en scène les organes sexuels, rien qu'eux, une sexualité séparée du reste, peut-être parce que les hommes qui la contrôlent, font l'amour d'une façon toute mécanique, sans aucun travail d'imagination. […] Il est important de pouvoir tout montrer, même les choses les plus précises, mais sans couper le chemin de l'imagination, du fantasme, du rêve, des rapports affectifs, passionnels, tendres. C'est cela que j'appelle érotisme (H. G. Bishop, dans M.-F. Hans et G. Lapouge, 1980 : 366).

En des mots presque similaires aux nôtres, à grand renfort des pouvoirs fantasmatiques et oniriques de l'imagination, dans un rêve qu'il faut bien dire éveillé, cette illustre militante du « plaisir partagé », du plein orgasme, défend une position de différenciation. Ce qui n'est pas toujours le cas chez bien des spécialistes. À l'entrée « Pornographie » de leur *Dictionnaire fondamental du français littéraire*, Philippe Forest et Gérard Conio se contentent de signaler : « Toute forme de représentation de nature obscène. » En dépit donc de l'étymologie qui réfère à la prostitution, le quantificateur de totalité « toute forme de » implique que n'importe quelle mise en scène déplacée, grossière, y relèverait. Ce que nous ne pouvons raisonnablement admettre, car toutes les obscénités ne sont pas d'ordre sexuel. Et à l'article « Érotisme » auquel ils renvoient le lecteur, nous lisons entre autres : « Ensemble des représentations ou des réalités qui suscitent le désir sexuel » (Ph. Forest et G. Conio, 1993 : 172 et 79). Sans revenir sur la nuance entre réalité et représentation, l'équivalence, selon nous mal

que nous n'en séparons l'attachement à des objets concrets et à des idées abstraites. » Sauf autres indications, les guillemets et les italiques sont des auteurs cités.

ficelée, conduit à un amalgame. *Le dictionnaire du littéraire*, quant à lui, garde le silence à la ligne « Littérature pornographique » et laisse à Isabelle Décarie le soin d'écrire, en signant l'article « Érotisme » :

> Le terme érotisme désigne la part de la littérature amoureuse qui insiste sur les plaisirs de la chair. […] la pornographie caractérise de nos jours toute représentation concrète et explicite (dessin, photographie, livre, film) de choses obscènes dans le but de les rendre publiques et d'exciter le lecteur (ou spectateur)[60].

On retrouve la même équivalence par renvoi et le même amalgame à cause du quantificateur de totalité sans nuance « toute représentation de choses obscènes ». Ces essais lexicographiques ne nous facilitent donc pas la tâche. Dans son étude sur la question, Dominique Maingueneau (2007) reconnaît que le pornographique et l'érotique posent des problèmes de définition[61]. Au regard de ces complexités terminologiques, qui ne font pas la part entre la matière et la manière, le fait (qu'il soit véridique ou réaliste) et sa représentation esthétique, nous employons les deux termes dans l'analyse, en nous basant sur cette précision de taille :

> la sexualité humaine […] ne s'accomplit pas sans son dire. On ne l'isole pas de sa représentation. Le jeu des corps, dans le temps même où il se produit, est déjà une représentation de ce jeu. Toute sexualité est une sexualité en miroir. C'est peut-être dans ces domaines que court la différence entre le besoin et le désir. Le *besoin*, davantage engagé dans l'animalité, s'accomplirait dans le silence. Il serait comme aveugle, hors de tout langage et de tout théâtre, alors que le *désir*, qui est l'emblème de la sexualité humaine, n'est qu'un discours sur lui-même. Les mots investissent la chose et la chose n'existe pas sans les mots (M.-F. Hans et G. Lapouge, 1980 : 14-15)[62].

À partir de là, l'érotisme désigne l'acte amoureux en lui-même, qu'on ne doit pas réduire au faire sexuel, que cet acte soit ou non représenté par un médium donné. Quant à la pornographie, elle est la mise en scène de l'érotisme, donc la monstration verbale ou autre de tout acte amoureux. Nous entendons alors le discours pornographique

---

[60] I. Décarie, « Érotisme », dans Paul Aron *et alii* (dir.), 2010 : 246. Les auteurs de *Lexique des termes littéraires*, sous la direction de Michel Jarrety, ne consacrent d'entrée ni à érotisme ni à pornographie.

[61] Dans *Système de la mode*, Roland Barthes s'intéresse à l'érotisme dans le 9.20 et le 18.10,2002 : 1035-1037 et 1155-1156.

[62] Cela est typique de la situation même de l'art verbal, car nous avertit Nelson Goodman: « We can have words without a world but no world withoutwords or othersymbols. » (Goodman 1978: 6).

comme toute mise en scène de l'acte érotique, des esthésies charnelles, avec ou sans effectuation sexuelle, *a minima* ou *a maxima*, en termes de plaisirs ou de dégoûts, le reste n'étant que détail de l'œuvre et choix scénographiques de l'artiste.

Cela entendu, donnons un aperçu des romans en étude.Dans l'Introduction de leur livre-enquête sur les rapports des femmes à l'imagerie sexuelle, et leurs perceptions à ce sujet, Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge signalent :

> Écœurées, déconcertées, honteuses, ignorantes ou indifférentes, intéressées ou fascinées, elles respectent toutes un même mutisme. C'est ce mutisme que nous avons tenté de briser en interrogeant des femmes. En leur demandant de dire, du spectacle pornographique, ce qu'elles reçoivent et ce qu'elles entendent, ce qui les blesse ou les émeut (M.-F. Hans et G. Lapouge, 1980 : 13).

Les textes de notre corpus ont la particularité d'être justement énoncés par des femmes qui ne s'accommodent pas d'un quelconque mutisme en la matière. « Écœurées » ou « fascinées », en déroulant dans des autobiographies fictives, donc imaginaires, leurs vies, leurs fastes et leurs misères, elles ne font que s'inscrire dans une vieille et longue tradition de *voces feminae* dans la littérature amoureuse pour dire la force et les peines de leur être-au-monde : Michel Millot, *L'école des filles ou la philosophie des dames*, 1655 ; Nicolas Chorier, *L'académie des dames*, 1659, pour nous en tenir aux textes des pionniers. Il n'est pas besoin d'épiloguer sur ces antécédents, et Catherine Miller remarque que face à la dialectique de l'image et du mot, les femmes optent beaucoup plus pour le second, c'est-à-dire la parole et l'écrit. L'écriture est pour elles un moyen de maîtrise de soi et de l'autre, un viatique ontologique pour mieux exprimer leurs fantasmes (C. Miller, dans M.-F. Hans et G. Lapouge, 1980 : 144-145).

Le roman *Les enfants de la poubelle* paraît en 2000, et l'Introduction, que signe l'héroïne elle-même, commence par ces mots : « Je suis issue d'une famille monoparentale. Pour tout parent, je n'ai connu que ma mère. Et je n'en devins consciente qu'au moment où, à la maternelle, mes copines parlèrent de pères, de mères et de tantes. » (*LEP* : 3)[63] À partir de cette situation familiale atypique, Madeleine

[63] Dans le texte, nous donnons les références des écrits en étude par leurs initiales en majuscule et en italique suivies de deux points et des pages concernées. Soit pour *Les enfants de la poubelle* : *LEP*, *Le Colonel Zibotey* : *LCZ*, et *Errance chenille de mon cœur* : *ECC*.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

égrène une existence sans fards qui la conduit de Dallas (Texas, États-Unis) en France où elle se marie sans lueurs jusqu'en Afrique où la route du destin fait d'elle, la reine Lalie Agbodjèdo de la tribu des lions, épouse du roi Aloya, avant que, pour un malentendu transculturel, elle ne revienne à Dallas. On découvre, entre autres voix, celle de sa mère Gabrielle pour conter l'histoire du père qui, au bout du compte, vit toujours (*LEP* : 30-35, 239-248). Le mentir-vrai du romancier s'arrêterait là si Madeleine ne confessait à la fin de l'Épilogue : « Mon espoir est que le roi Aloya lise un jour ces lignes pour savoir que notre fils a pris seul la route de son destin, que la prophétie s'est réalisée et que, à vie, je demeure amoureuse de lui. » (*LEP* : 252)

L'auteur effectif[64], Kowanou, publie en 2013 *Le Colonel Zibotey* qui est une suite proleptique[65] du roman précédent, trente ans séparent les deux histoires. On y trouve quatre figures centrales : la narratrice principale Lorry Bibi (qui partage cette prérogative énonciative avec le narrateur omniscient), le sulfureux colonel Zibotey Karimi, le bienveillant Olorun Tobi (le fils devenu grand de Lalie et d'Aloya) et la reine revenue au chevet de son époux. En racontant dans une longue analepse sa trajectoire à la cour royale, Tobi acquiert aussi le statut de narrateur de marque (*LCZ* : 271-351). Autre indice intratextuel, la reprise intégrale de tout un passage des *Enfants de la poubelle* (*LCZ* : 266-267 et *LEP* : 230-231).

Quant à *Errance chenille de mon cœur* de Barnabé-Akayi, c'est un pseudo-roman de jeunesse où on voit Saniath Zamba, dans une prose dialogique nourrie, se livrer à un portrait sans complaisance d'elle-même et de la société béninoise ouvertement campée dans la fiction. Entre autres, elle se fait relayer deux fois par Daté en énonciateur feint (*ECC* : 203-236 et 279-284). Tout comme Madeleine et Lorry, c'est à un subtil

[64] J.-M. Schaeffer, 1989 : 83 : « L'énonciateur d'un acte de langage peut être réel, fictif ou feint. Certes, l'énonciateur *effectif* est toujours réel, car autrement il n'y aurait tout simplement pas d'acte communicationnel. Mais cet énonciateur effectif peut ou non déléguer son énonciation à un énonciateur second. Ce dernier est fictif s'il est inventé par l'auteur, feint s'il est identifié à une personne ayant existé ou existant réellement. »

[65] Genette, 1992 : 197-198, montre qu'il faut « distinguer, outre la continuation par l'avant (c'est-à-dire l'*après*) ou, pour parler français, *proleptique* […], une continuation *analeptique* ou par l'arrière (c'est-à-dire l'*avant*) chargée de remonter, de cause en cause, jusqu'à un point de départ plus absolu, ou du moins plus satisfaisant, une continuation *elleptique* chargée de combler une lacune ou une ellipse médiane, et une continuation *paraleptique*, chargée de combler d'éventuelles paralipses, ou ellipses latérales ("Que faisait X pendant que Y…") » (Nos griffes remplacent ses guillemets).

dialogisme artificiel[66] que nous convie Saniath qui tient en réalité un cahier qui va s'avérer être le roman que nous lisons : « Ça y est, ça recommence. Je dois écrire et encore écrire. Si cela avait de sens pour moi, ce serait parce que j'avais une sorte d'attachement à celui pour qui j'écris. » (*ECC* : 17)

C'est sur ce fond structurel que se greffe le discours érotique, à commencer par un vécu charnel de malaise.

2- SEXE ET DYSPHORIE

Déjà Freud n'a cessé d'insister sur la présence de tendances sadiques dans l'acte amoureux en précisant que cela « peut se rendre indépendant et, sous la forme d'une perversion, s'emparer de toute la vie sexuelle de la personne. » (S. Freud, 1972 : 68) Nous vérifions ce topos déviant en nous intéressant à la prostitution, l'inceste, le harcèlement sexuel, le viol, la pédophilie, l'infidélité, l'homosexualité, etc.

Dans *Errance chenille de mon cœur*, évoquant ses difficultés financières d'étudiante, Saniath s'indigne : « J'ai des camarades qui vendent leur dignité […]. Tronquer son corps contre l'accord financier ! Odjé ! » (*ECC* : 38) Le verbe « vendent » en opposition à « dignité », ce que doublent « corps » et « accord financier », les exclamations et l'interjection « Odjé ! » de dégoût, concourent à un propos satirisant, signalent une mise à l'index de l'acte décrié. Elle parle ailleurs d'une élève qui s'est faite assidue dans les milieux de « travailleuses de sexe », et en arrive à une posture de dignité féminine fustigeant ce qu'elle appelle « l'écart de nos cuisses dans les bureaux de nos patrons » (*ECC* : 268 et 270). On voit là que le rapport au corps et au sexe n'est pas montré sous un jour heureux. On sait la narratrice très portée sur les relations avec les hommes. Un jour chez un ami, Boni, elle le surprend en ébats avec une fille qu'il avouera être sa cousine (*ECC* : 53). C'est pratiquement l'unique cas d'inceste, si nous voyons l'acte comme tel, dans ce récit barnabé-akayien. Nous en verrons plusieurs chez Kowanou. Si Saniath aime la sensualité charnelle, elle a connu bien des expériences décevantes. Une nuit de coupure de courant électrique à Tanguiéta, elle a été victime du harcèlement d'un voisin, Précieux (*ECC* : 123-125). Mais le déchirement intérieur est intervenu quand à

[66] Umberto Eco, 2011 : 282, appelle « dialogisme artificiel » ce jeu métanarratif particulier qui consiste en « la mise en scène d'un manuscrit sur lequel la voix narrative réfléchit, tente de déchiffrer et de juger en même temps qu'elle raconte ».

16 ans à peine, encore mineure, elle est violée et ainsi dépucelée par l'un de ses professeurs : « J'avoue que tout ce que, aujourd'hui je regrette c'est sur le plan sexuel et j'en veux beaucoup à Estival puisqu'il est à la base de toutes les bêtises que j'ai eues à faire » (*ECC* : 248). Ce vécu sexuel dysphorique, du point de vue bien entendu du personnage central narrant, ce motif du malaise charnel, était déjà montré avec acuité dans *Les enfants de la poubelle*.

Absent un jour à la Fac, Moris, l'ami de Madeleine, lui explique que c'est sa propre mère qui en est la raison, l'ayant invité à la maison. Et pour cause :

> Elle a dit qu'elle m'aime. Elle a voulu que je lui explique pourquoi je ne l'aime pas. Naturellement, je l'ai démentie. Je lui ai répondu que je n'ai aucune raison de ne pas l'aimer. Moi, j'entendis [sic] la considération à accorder à une future belle-mère. À mon étonnement, elle s'est déshabillée en me disant que la meilleure manière d'aimer une femme, c'est de se coucher sur elle. Entre-temps, sous le prétexte d'avoir besoin d'un coup de main, elle m'avait attiré dans sa chambre et en avait bloqué la porte. Je t'assure que j'ai résisté longtemps. Elle a été la plus forte. Elle m'a violé (*LEP* : 61-62).

La susceptibilité et la résistance brandies par le jeune homme n'y firent rien. La mère de son amie a pu assouvir sans scrupule son désir. Sa confession de victime ne put empêcher le désarroi de Madeleine. On constate à lire le passage que l'acte est donné à voir *a minima*. La relation des faits est avare de détails. Tel ne sera pas le cas du viol avorté sur l'héroïne par l'un de ses ravisseurs, Ouistiti. Même si la scène ne débouche pas sur des ébats, la description des poses est frappante :

> Les roues en l'air, s'il vous plaît !
>
> Je ne résistai pas davantage. Je descendis mes pantalons [sic] et m'étalai à ses pieds. Dans mon dos, le carreau était très froid. Enfin, je mis un bras sur mon visage pour ne pas voir.
>
> – C'est moi qui choisis. Je préfère votre centre arrière, exigea-t-il encore.
>
> Je me mis alors à genoux, et fixai le sol entre mes deux mains en appui au sol. J'attendais ma souffrance.
>
> Je saignais du nez. Des gouttes de sang tombaient nombreuses sur le carreau. Je me nettoyai du revers de la main sans quitter ma position. J'avais levé la tête aussi. Le responsable me regardait. Il avait vu le sang qui, malgré mes premiers nettoyages, continuait à couler (*LEP* : 95-96).

La dimension hypotypotique (Fontanier, 2009 : 390) est évidente et met bien en relief la charge sadique de la scène. La victime elle-même parle de sa « souffrance ». On l'imagine d'abord les jambes en l'air, puis s'offrant au partenaire exigeant en position accroupie ; ce qui l'indispose

dans le corps et dans l'âme, en dépit de la résignation affichée. L'écoulement du sang de Madeleine est l'élément heureusement modificateur qui poussera le responsable de la bande, Pigeon Bleu, à la dispenser du viol amèrement attendu, sans plaisir. C'est peu après cela qu'elle se retrouve en France par les soins généreux du même responsable, qui se révèle être une connaissance de sa mère. Elle y contracte un mariage terne dont la lie se résume à : libertés extraconjugales dans les boîtes de nuit et les hôtels de vacances sans effectuation sexuelle, viol subi dans un hôtel de Monaco, prostitution après la rupture d'avec son époux Gérard, rapports sexuels opportunistes et sans goût avec Robert, les deux en route pour l'Afrique… Tout cela ne lui apporte aucun plaisir, surtout le troc de sa parcelle intime :

> mon corps devenu rachis au pas de la tombe. Mon sexe, mon précieux sexe, ce joyau cher à moi n'était plus qu'une avenue à péage par laquelle les hommes me poussaient les intestins. Je me demandais même ce qui les y intéressait. Quant à moi, je percevais leur ronde dans mon avenue comme une offre de charité (*LEP* : 132).

L'indifférence de Madeleine, glaciale en elle-même et avec elle-même, n'a d'égale que l'entrain avec lequel ses partenaires s'acharnent sur ses charmes corporels. Elle voit son être somatique presque au seuil de résidu funéraire (« rachis au pas de la tombe »), regrette ce qu'est devenu son être intime (opposition « précieux sexe » et « joyau cher » à « avenue à péage ») et s'apitoie sur son propre sort en considérant les avides assauts mâles qui l'assiègent telle « une offre de charité ». *Le Colonel Zibotey* pousse ce topos érotique dyscorpographique[67] encore plus loin.

Nommé Ministre de la Défense, le personnage éponyme du roman s'enthousiasme comme dans un calembour : « Zibotey devient Zizi en toute beauté. » Et une de ses connaissances de longue date signale, qu'enfant, on l'appelait « Zizi devant, le reste derrière » (*LCZ* : 157 et 220). Si nous savons que « zizi » dans le langage familier renvoie au sexe, on mesure combien cela est illustratif de celui qui est ainsi indexé. Mais au début du récit, l'une des premières manifestations de sexualité répréhensible est l'acte d'infidélité de la mère des demi-sœurs de Lorry, contrainte pour cela au divorce (*LCZ* : 32-33). Faisons tout de suite cas

[67] Okri P. Tossou, 2016 : 82 (note 130) : « Nous appelons "eucorpographie" toute esthétique du corps qui l'offre sur [sic] un jour radieux, plaisant, charmant, heureux. À l'opposé, nous désignons par "dyscorpographie" l'écriture du corps qui en révèle les distorsions, le malaise, la corrosion » (Nos griffes remplacent ses guillemets.)

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

de ces mots de désespoir d'Iyabo, minée par son mari avant sa mort : « sous ma jupe, j'ai un tuyau dangereux ; une lame tranchante » (*LCZ* : 91). Et le Professeur Cravate qui couche une nuit avec elle en meurt, avant qu'elle n'en soit délivrée par Tobi grâce à la phytothérapie.

Pour en revenir au Colonel Zibotey, Lorry qu'il harcèle apprend à son père qui plaidait en sa faveur qu'il a sept épouses, et pire : « Ses maîtresses, je ne sais pas s'il en connaît le nombre. Et combien de femmes ne se plaignent encore d'avoir été violées par lui ? » (*LCZ* : 105.) Et en termes de viol, le personnage est passé maître. À peine devenu Ministre de la Défense, il harcèle sa secrétaire particulière qui, outrée, crie et le dénonce. Elle sera punie par une affectation fantaisiste. Mais le clou pour Zibotey, qui sonne sa descente aux enfers morale et sa fin lamentable, c'est sa visite-souvenir à Nati sur les traces de dame Lato dont il espère encore profiter sexuellement. Devant sa fille Norou, commandant démissionnaire de l'armée du Zimey à cause de ses relations trop osées avec le même Zibotey, Lato relate, indignée :

> Je voudrais te dire, chérie, que je porte une blessure. Il y a trente ans, le mécréant qui est assis devant toi m'a violée.
> – Il a fait quoi ?
> – Zibotey m'a violée ; et devant mon fiancé ; et le jour de mon mariage. À part mon père et ma mère, personne n'a jamais su ce qui a tué mon fiancé. Il s'est suicidé la même nuit. Moi, j'en suis condamnée à vie (*LCZ* : 231).

Récapitulons. Zibotey viole Lato et s'efface. De là, naît Norou. La relation intime dans l'armée entre celle-ci et son père, les deux ignorant ce statut réciproque, est donc de l'inceste. L'acte fatal a eu pour conséquences la mort du fiancé blessé dans son amour-propre, le divorce des parents de Lato, et leur décès respectif ensuite, la contraction par la victime du VIH/SIDA, sa réduction à la prostitution pour survivre (« Je vends mon cul, malgré moi », loc. cit.). En effet, infidélité et viol sont légion dans ce roman de Kowanou et conduisent irrémédiablement à des conséquences tragiques ; nous pensons à Aline trompant Sènou, aux débauches sans vergogne des couples Guy et Fisson, ou aux drames érotico-communautaires des habitants de la forêt des hyènes… (*LCZ* : 290, 317, 325 *sqq.*)

Évoquons, pour finir, le malaise conjugal de Lorry qui, après cinq ans d'épousailles avec le Docteur de Médéiros, était toujours vierge, du fait de l'homosexualité de l'homme qui finalement se donne la mort (*LCZ* : 166-175). En dépit de ces cas de sexualité dysphorique, les trois romans en étude s'illustrent intensément par un érotisme eucorpographique.

3- EXTASES DE LA JOUISSANCE

Dans son récit spéculaire, Saniath dit « écrire ces mots qui sont errance et chenille de [son] cœur ». Tout comme Madeleine avoue confesser pour « parler de la souffrance des enfants du monde, ces enfants qui n'ont pas demandé à naître, principalement eux, les enfants de la poubelle » (*ECC* : 238 ; *LEP* : 252). Ces propos sont illustratifs d'univers de mal-vivre ontologique, social et érotique. Seulement, les deux auteurs n'ont pas manqué d'irriguer leurs textes de bien-vivre pour soi et autour de soi, et surtout sexuel. Rien que le nombre de « mecs » qu'a connus M^lle^ Zamba de la Sixième à la Terminale témoigne éloquemment de sa passion pour les plaisirs d'Éros : Janvier, Alain, Rémi, Kalif, Akim, John-Aurore, Estival, John, Jérémie, Dieudonné, Léon, Lilian, Ali, Henry, Jerry, Emeric… (*ECC* : 97). La liste est longue. Même si tous n'ont pas eu d'effectuation sexuelle avec elle, nous n'ignorons combien elle est de goût raffiné en la matière. Ainsi, elle se plaint de Rémi, par exemple : « Mon problème à moi, c'est que je n'aime pas la routine. Elle me fatigue et m'ennuie » (*ECC* : 42-43). Une trentaine de pages plus loin, elle décrit le mécanisme érotique sans doigté de son partenaire : bavardage, écoute de musique ou suivie de film ; bisous sans tact au lieu de caresses, de touchers fins ou de chatouillis ; pénétration. Rémi néglige donc les préliminaires, ne mesure pas la charge sensuelle du regard, et se contente de baiser sans aller à tâtons en commençant par les tétons. Il ne s'imagine pas les ressorts du plaisir au féminin. Ce qui tient à cœur à sa partenaire trouve son écho dans cette position défendue par Luce Irigaray :

> Et la réplétion, mécanisme essentiel à la représentation pornographique, n'est pas très accordée au désir des femmes. Pour elles, la temporalité du désir serait plutôt une *continuité* où chaque nouvelle fois pourrait se vivre comme une *première fois*. Les deux en même temps : *un devenir toujours mouvant*. Les femmes ne peuvent pas rester « en place ». Il faut qu'elles bougent, changent. Mais sans cassures ni ruptures. Et leurs mouvements sont plus proches de ceux des sources, des rivières ou de la mer que des mécanismes à la fois ponctuels et répétitifs marquant les heures (L. Irigaray, dans M.-F. Hans et G. Lapouge, 1980 : 47-48).

Le propos est on ne peut plus clair et, si nous laissons de côté l'amour sans pénétration avec le professeur bien-aimé Dieudonné, Saniath n'a vraiment connu ce dont parle Irigaray et qu'elle désire tant qu'avec son adorable Léon, prétendu journaliste qui est en réalité un

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

agent de renseignement, se prénommant Léopold. Elle livre avec ravissement une description fournie de leur première fois sur cinq pages environ. Le détail de ce qu'elle préfère en la matière est au comble : petits attouchements complices, caresses, regards de communion, mots doux de compliment, embrassades de chaleur, déshabillement réciproque, succion des seins, puis l'acte sexuel même :

> Il porte sa main au niveau de mon sexe. Je me tords d'envie. J'ai en même temps envie qu'il arrête et envie qu'il continue sans jamais s'arrêter. C'est alors que je saisis son phallus (le Lègba lui-même) à qui je donne la forme normale de la pénétration. Le summum, c'est quand elle a eu lieu, la pénétration. Azé ! C'est tout simplement incantatoire (*ECC* : 76).

Par enchantement, comme si la jouissance était indicible, tel un bonheur qu'on ne peut rendre par les mots, le personnage se tait sur le détail des ébats, se contente de nous renseigner sur leurs pauses et leurs reprises, nous signale qu'ils ont adopté moult positions. Pour comprendre ce fait et le plaisir qu'a ressenti la jeune narratrice, nous devons revenir aux explications de la psychanalyste Luce Irigaray :

> Il y a une autre jouissance possible pour les femmes. Celle de l'efflorescence de tout leur corps et de son expansion à tout l'espace. Celle qui n'a pas lieu seulement localement, et quasiment malgré ou contre le corps. Où tout le corps devient sexe, et pas exclusivement dans l'orgasme. Où la distinction corps/sexe s'efface. Et pour laquelle les savantes techniques de production du plaisir deviennent un peu dérisoires… Ce qui veut dire aussi qu'en parler en quelques mots est impossible (L. Irigaray, dans M.-F. Hans et G. Lapouge, 1980 : 44[68]).

On le voit, par la figure de Saniath, par son éthique de la jouissance érotique, le roman de Barnabé-Akayi dit une vérité fondamentale sur la relation métonymique qui lie corps et sexe dans le rapport de la femme à l'acte amoureux, ce que les hommes doivent comprendre et s'intégrer. Les Anciens disent bien que le sexe est partout

[68] C'est concernant ses amours avec Rémi que Saniath précise les poses adoptées : « Il reste assis dans le canapé et moi, je me place sur ses cuisses. Tous ces mouvements, on le fait en s'embrassant. Il me touche les bouts de mes seins pour m'allumer encore plus. Alors, toute seule, je me fais pénétrer et je commence le coït moi-même. Après quelques instants, il me fait coucher sur le dos ou il me prend dans ses bras et m'amène dans le lit. Là, je suis sur le dos. Ensuite à quatre pattes, et là, il meurt de plaisirs. C'est vrai que parfois, on adopte de nouvelles positions comme allongés sur le côté une jambe en l'air. Ou encore je suis sur le dos, les deux jambes en l'air accrochées à ses épaules. Ou même debout, le buste abaissé. » (*ECC* : 70) Sur les mécanismes de la jouissance érotique avant, pendant et après l'acte sexuel, confer P. Valinieff et J. Gondonneau (1979).

sur le corps de la femme. Il faut sortir de l'engrenage obsessionnel et lassant de l'érection et de la décharge.

Chez Kowanou, nous ne sommes pas loin de ces chemins de l'extase. La première véritable expérience intime de Madeleine s'est déroulée *a minima* avec le Gouverneur du Texas, et un jour elle surprend sa mère, seins nus, avec un homme (*LEP* : 18-22, 45). C'est celui-ci, monsieur Cauchemar, qui lui fera découvrir les délices d'Éros :

> Au moment de me décoller de lui, il me retint près de son corps. Ses yeux me fixèrent. Les paysages de ses iris blondirent. Sans brutalité, il m'embrassa sur la bouche. Et alors, je sentis une haleine masculine qui envahit les entrailles de ma cervelle. Mon cœur bondit et mes poils se dressèrent.
>
> Je songeai à demander à l'homme son intention. Mais très tôt, j'eus du retard. Un doigt turbulent appuya sur mon plomb, comme sur ma principale gamme érogène. Ensuite, je fus surprise par un mot qui me donna du vertige.
>
> Et je culbutai. Et je ressentis une douleur. Et sur mes draps mêlés, se répandirent les rognures de l'hymen (*LEP* : 51).

En dehors de la situation stressante liée à la première fois pour la narratrice-personnage, les passerelles de la jouissance féminine ne manquent pas : le tact des gestes et le poids des regards, les baisers et l'embrasement de tout le corps, les mots et les attouchements « érogènes », l'acte sexuel que les mots sont toujours impossibles à rendre. Dans le même roman, c'est la mère de l'héroïne qui livre aussi ses extases charnelles avec, entre autres, le Gouverneur et Moris, l'ami de sa fille (*LEP* : 56, 66). L'autre description étoffée de scène érotique concerne Madeleine et Maroya, un garçon rencontré en Afrique en tant qu'associé de Robert. Elle avoue ne pouvoir « transcrire tout le bonheur » ressenti à faire l'amour avec lui (*LEP* : 160-162).

Dans *Le Colonel Zibotey*, avant que le personnage éponyme ne découvre que Norou est sa propre fille, leur commerce sensuel était toujours rendu en termes de saveur avouée (*LCZ* : 61 *sqq.*, 227-228). Par ailleurs, Norou avoue plus d'une fois son amour profond pour Tobi, son camarade de formation, et face aux résistances de l'homme, elle va jusqu'à lui affirmer : « Tobi, une éternité ne suffira pas à te séparer de moi. […] Même la mort ne suffira pas à te séparer de moi. Si tu as le culot de me tuer, sois gentil de faire l'amour à mon cadavre. Ce que tu as toujours refusé de me faire de mon vivant, tu pourrais peut-être le faire à mon cadavre ! » (*LCZ* : 129). Ces mots témoignent d'un très

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

grand attachement pour l'autre, d'un désir érotique porté par l'attirance sexuelle.

On peut également évoquer la supposée partouze royale à trois entre Aloya, Lalie et Iyabo, les douces nuits entre Woumé et Tobi (*LCZ* : 256, 342), ou encore les communions charnelles entre Aline et Sènou :

> Dans un Louis XIV bien cossu, les deux s'embrassèrent. Le chêne massif geignit comme par habitude dans la houle de leurs ébats. C'était pour la dernière fois ; chacun d'eux le redoutait.
>
> Les histoires dont était cousue leur vie avaient fondé le bonheur de leur foyer jusque-là exceptionnel. Ces histoires avaient des passages qu'aucun mot ne saurait rendre (*LCZ* : 293).

On retrouve là le désormais topos discursif de l'indicible érotique. Nous aimerions souligner la portée à la fois métaphorique et métonymique du verbe « geignit ». Au point de vue sémantique, il y a métaphore par rapport au sujet « chêne massif » qui bruit ou craque sous la poussée des ébats des deux partenaires ; au point de vue cotextuel, on peut entendre que ce sont également l'homme et la femme qui, occupants dudit chêne et sous l'extase de leur jouissance partagée, geignent de bonheur.

Ce que nous démontrons jusque-là donne une idée des facettes du logos pornographique chez nos deux auteurs. Il serait intéressant d'appuyer cela par une analyse du goût perceptible des personnages pour les mots graveleux pour exprimer leurs délires et délices du sexe. Ce qu'Abramovici nomme « la grammaire du sexe » (2009 : 440), détournement métaphorique du sens d'une expression courante ou langue volontairement grossière.

4- GRIVOISERIE DES MOTS DU SEXE

Dans son essai évoqué plus haut, avant d'aborder les contraintes narratives et les ressorts de l'énonciation pornographique, Maingueneau montre la place du grivois dans le rapport au dire des personnages en sémiose[69] érotique. En ce sens, Gilles Lapouge indique que « le spectacle pornographique, la littérature aussi, utilisent cette espèce de vertige qu'on peut éprouver devant l'abjection, le laid, le bas, le grossier,

[69] Le terme sémiose est une francisation du grec *sémiosis* qui désigne en littérature l'organisation syntaxique, sémantique et pragmatique constituant le texte. Ainsi la sémiotique est l'étude de la sémiose.

le honteux, l'horrible ou même le morbide, le mortel » (G. Lapouge, dans M.-F. Hans et G. Lapouge, 1980 : 114[70]). Pas seulement en actes, mais d'abord et surtout en mots. Se moquant de son amie Flora qui mène, à ses yeux, une vie sentimentale dissolue, Saniath lui signifie que ce n'est pas bon qu'elle sorte avec « plein d'hommes mariés qui foutent leur bague de mariage dans son cul » (*ECC* : 252). Le terme « cul » relève du langage relâché et nous installe donc dans un registre où l'insulte le dispute à la facilité de mœurs. Plus audacieuse, presque blasphématoire d'un point de vue religieux, la narratrice s'exclame : « Personne n'est capable de croire que Dieu qui a lui-même inventé le sexe féminin n'en consomme pas au Ciel ! » (*ECC* : 253). On perçoit tout le comique et l'ironie de l'insinuation.

C'est chez Kowanou que la mobilisation du vocabulaire grivois pour dire la passion du sexe est sans retenue aucune, pas que les énonciateurs de Barnabé-Akayi soient d'orthodoxes enfants de chœur, loin de là. Madeleine décrit ainsi le sexe de sa mère :

> J'avais l'habitude de me dire que mon sexe était un pays interdit aux yeux étrangers. Celui de Maman, c'était un continent. Vaste comme une prairie. Les lignes de son relief doux m'en avaient fait une merveille de curiosité. Pas de miniature ; le petit plomb que je prenais du plaisir à taquiner dans le bidet était, chez elle, aussi puissant qu'une lame de hache, sorti des lèvres comme une langue morte, et déjà apparent alors même que nous étions encore debout (*LEP* : 27).

À grand renfort de métaphores et de comparaisons, on voit dans ce passage une expression d'étonnement et de vastitude : pays/continent, miniature et petit plomb/puissante lame de hache et lignes de relief doux. À vrai dire, entre la mère et la fille, c'est la première qui est une folle des joies vaginales. Il n'est qu'à s'en tenir aux morceaux de narration la concernant à ce sujet, et qu'il n'est pas besoin d'égrener (*LEP* : 34, 46, 47, 49). Au vu de la rivalité qui naît entre les deux, l'enfant, outrée, questionne sa mère qui lui réplique en conséquence :

– Maman, qu'est-ce que tu as sous ta jupe ?

[70] Pour Philippe Sollers (dans M.-F. Hans et G. Lapouge, 1980: 167), « plus une société est totalitaire, plus elle refuse la représentation sexuelle, plus elle censure la pornographie. Et cela, même lorsqu'il s'agit d'une société hyperperverse, la société nazie par exemple. On peut même avancer que le critère du plus ou moins de fascisme d'une société est là : plus l'humanité arrive à se représenter calmement qu'elle est basse, qu'il y a du trivial, du bestial, du stéréotype en elle, et moins elle est fasciste. »

> – Là, je peux te répondre avec précision. Sous ma jupe, il y a un cul gourmand. Une grosse cylindrée (*LEP* : 64).

On peut se convaincre au regard du profil érotique de Gabrielle que dans notre corpus il n'y pas que la jeune Zamba qui soit une sexomane. Le ton narquois avec lequel elle répond à sa fille, ses allures sexuelles autoritaires avec les hommes, ses mots ici : « un cul gourmand. Une grosse cylindrée », métonymie et hyperbole, donnent une preuve de ses potentiels érotiques. Comme dans une gradation, d'un texte à l'autre, le champ lexical grivois s'élargit. Car dans les parcours croisés de Zibotey Karimi, Olorun Tobi, Lorry Bibi et consorts, il est poussé encore plus loin. Bien des personnages le soulignent d'ailleurs : « langage licencieux », « gros mot », « langage déplacé », « vocabulaire cru » (*LCZ* : respectivement Nicolas Bibi 105 et 106, Norou 197, Lorry 136).

Il est courant de voir le fougueux Zibotey autant narguer voire insulter Norou que la flatter. Lui appliquant une fois les qualificatifs douce, docile et respectueuse, elle s'empresse de rectifier : « Ces qualificatifs, tu les as trouvés entre mes jambes. » (*LCZ* : 66[71]) Lucide, elle lui signifie ainsi qu'elle n'est pas dupe de ses beaux mots juste destinés à titiller son amour-propre. Plus loin, elle lui fait carrément la leçon en se montrant acerbe au besoin : « tout le monde n'est pas loup garou [sic] comme toi. Tu rentres dans tout ce qui est fendu parce que tu n'es amoureux de personne » (*LCZ* : 92-93[72]) Rien que par de tels termes crus : « entre mes jambes », « tout ce qui est fendu », c'est tout un portrait du coureur indécrottable et du jouisseur insatiable qui est dressé. C'est en employant de pareils mots que Lorry se verra reprocher langage licencieux et gros mot par son père Nicolas.

Nous avons vu le recours au terme « cul » dans *Errance chenille de mon cœur* et *Les enfants de la poubelle*, on pourrait en dresser un florilège dans *Le Colonel Zibotey* en en faisant un lexème connotatif. Les personnages en usent à des fins diverses : se moquer, amuser la galerie, contenir un fantasme, mettre en garde contre une inadvertance sentimentale, s'indigner. Repérons entre autres :

---

[71] L'expression indexante nous permet de rapprocher ces mots de ces reproches taquins d'une mère à son bébé garçon qui s'accroche à Lorry au terme d'une traversée en bateau : « Vous êtes tous pareils, depuis l'œuf. Je me demande si le morceau de viande que vous traînez entre les jambes n'est pas une malédiction. » (*LCZ* : 109)

[72] Elle en viendra même aux menaces : « depuis le premier jour où tu as descendu ta culotte devant moi, tu as perdu ton grade de chef. Alors, si tu joues sur le registre administratif, moi je te pince la corde privée. » (*LCZ* : 155-156)

> Lorry à Nicolas : « – Dis-lui [à Zibotey] d'aller cirer le cul de ses sept épouses et de me coller la paix ! »
> Judith à sa fille Lorry : « Vierge de mon cul ! »
> Zibotey à Norou : « Commandant de mon lit ! » et « commandant de mon canapé. »
> Zibotey au mari de Norou : « Mari de mon cul ! »
> Zibotey à Norou : « Commandant de mon lit ! »
> Dame Lato à Zibotey : « Colonel ! Colonel de mon cul ! »
> Gabrielle à Tobi : « Mon cul va dormir à jeun ce soir. »
> Mot d'un déménageur de la forêt des hyènes : « J'ai besoin d'une femme à cul sec » (*LCZ* : respectivement 106, 161[2], 162, 202, 205, 235, 247, 347).

On observe dans ce bref relevé que la figure du personnage éponyme intervient autant en tant que cible qu'en tant qu'instance d'injure par les moyens de la grossièreté. Ce qui nous importe est le fait que les figurations érotiques dans notre corpus passent également par la crudité langagière. Tout cela permet de donner une certaine idée des audaces scripturales du roman béninois d'aujourd'hui, au-delà de cette figure de proue que reste Florent Couao-Zotti[73].

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, nous retenons que pour transgresser les mœurs dans leurs romans à des fins de construction fictionnelle de l'expérience et de la conscience humaine, Kowanou et Barnabé-Akayi ont nourri leur discours social, culturel et politique d'une texture subtilement envahissante du sexuel dans un mouvement dialectique : euphorique et dysphorique. Pour mettre cela en évidence, après le cadre terminologique, nous sommes partis des voix principales de donation des récits, toutes des femmes, pour arriver au motif du mal-vivre érotique. Ce à quoi s'oppose, comme par équilibre, le vécu sexuel extatique des uns et des autres. Ces deux aspects se retrouvent à des degrés divers dans l'écriture des mots du sexe, qui vont de l'enchantement au grossier. Pour faire triompher le bon et le beau dans cet ensemble, beaucoup gardent la tête haute malgré leurs désillusions. Ainsi Madeleine : « Bien qu'il paraisse une denrée abondante,

[73] Sur postures scripturales et monstrations érotiques en littérature béninoise, nous renvoyons, entre autres, à M. Kakpo (2008), A. Huannou (2011), O. P. Tossou (2011), R. Koudoadinou (2016)) et H. Akérékoro (2018).

l'exploitation du sexe doit lui conférer une valeur sacrée. » (*LEP* : 123)[74] Ce sacré ne doit pas nous faire perdre de vue qu'on ne peut méconnaître les droits de la représentation artistique de la sexualité, qui est aussi un exercice considérable de la démocratie, contre le conservatisme réactionnaire et totalitaire.

[74] Norou lui fait écho en ces termes : « À mon entendement, un grand vecteur d'orientation de la vie a son point d'application sur le sexe. Il faut préserver à ce vecteur les composantes de ses directions principales ; les autres composantes, des foultitudes je veux dire, constituent des déperditions dont on se passerait bien si l'on tient à ne pas se compromettre ses chances dans les choix de la vie» (*LCZ* : 93).

Ouvrages cités

ABRAMOVICI, Jean-Christophe. 2009. Les frontières du licite, l'obscénité. *In* Collectif. *Histoire de la France littéraire, tome 2 : Classicismes*. Paris : PUF, 435-452.

AKÉRÉKORO, Houessou Séverin. 2018. Les enjeux du discours littéraire dans les fictions de Jean-Paul Tooh-Tooh. *Les Cahiers du GRELCEF* 10, 89-106.

ALBERONI, Francesco. 1999. *L'érotisme*. Traduit de l'italien par Raymonde Coudert. Paris : Pocket.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis et VIALA, Alain (dir.). 2010. *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : PUF.

BARNABÉ-AKAYI, Daté Atavito. 2015. *Errance chenille de mon cœur*. Note préventive d'Okri Pascal Tossou. Cotonou : LAHA Éditions.

----. À paraître. *Ponts et chaussées*. Cotonou : Plumes Soleil.

BARTHES, Roland. 2002. *Système de la mode*. In *Œuvres complètes II*. Paris : Le Seuil, 895-1221.

BATAILLE, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris : Minuit.

CHORIER, Nicolas. 1999[1659]. *L'académie des dames ou la Philosophie dans le boudoir du Grand Siècle*. Dialogues érotiques présentés par Jean-Pierre Dubost. Arles : Philippe Picquier.

COLLECTIF. 1977. *Poétique du récit*. Paris : Le Seuil.

ECO, Umberto. 2011. *De la littérature*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris : Grasset.

ÉTIEMBLE, René. 1997. *L'érotisme et l'amour*. Paris : Le Livre de Poche.

FONTANIER, Pierre. 2009. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.

FOREST, Philippe et CONIO, Gérard. 1993. *Dictionnaire fondamental du français littéraire*. Paris : Pierre Bordas & Fils.

FREUD, Sigmund. 1972. *Essais de psychanalyse*. Traduit de l'allemand par le Dr S. Jankélévitch. Présentation du Dr A. Hesnard. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

----. 2014 [1920]. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Traduit de l'allemand par Cédric Cohen Skalli, Olivier Mannoni et Aline Weill. Préface de Sarah Chiche. Paris : Petite Bibliothèque Payot.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

GENETTE, Gérard. 1992. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Le Seuil.

----. 2012. *Discours du récit*. Paris: Le Seuil.

GOODMAN, Nelson. 1978. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.

HUANNOU, Adrien. 2011. Ken Bugul jusqu'au bout du tabou. *In* Collectif. *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*. Cotonou : Les DIASPORAS, 68-87.

HANS, Marie-Françoise et LAPOUGE, Gilles. 1980. *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*. Paris : Le Seuil.

JARRETY, Michel (dir.). 2016. *Lexique des termes littéraires*. Paris : Le Livre de Poche.

KAKPO, Mahougnon. 2008. Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent Couao-Zotti. *In* Collectif. *Repères pour comprendre la littérature béninoise*. Cotonou : CAAREC, 65-92.

KOUDOADINOU, Roger. 2016. Daté Barnabé-Akayi ou l'esthétique de la transgression. *In* Apollinaire AGBAZAHOU. *Daté Atavito BARNABÉ-AKAYI : des horizons osés et contagieux*. Cotonou : Plumes Soleil/LAHA Éditions, 197-216.

KOWANOU, Houénou. 2000. *Les enfants de la poubelle*. Porto-Novo : Les Éditions HDH.

----. 2015[2013]. *Le Colonel Zibotey*. Préface d'Apollinaire Agbazahou. Cotonou : LAHA Éditions.

MAINGUENEAU, Dominique. 2007. *La littérature pornographique*. Paris : Armand Colin.

MILLOT, Michel. 2001[1655]. *L'école des filles ou la philosophie des dames*. Paris : La Musardine.

PLATON. 2006. *Le Banquet*. Traduit du grec par Philippe Jaccottet. Introduction de Monique Trédé. Paris : Le Livre de Poche.

SCHAEFFER, Jean-Marie. 1989. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Le Seuil.

STENDHAL. 1965. *De l'amour*. Édition par Michel Crouzet. Paris : Garnier-Flammarion.

TORDJMAN, Gilbert. 1972. *Clefs pour la sexologie*. Paris : Seghers.

TOSSOU, Okri Pascal. 2011. Quand Akplogan met les gants de Sagan, ou l'esthétique d'Eros anthropophage en partage. *In* Collectif. *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*. Cotonou : Les DIASPORAS, 38-53.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

----. 2016. *Corpographie et corpologie*. Cotonou : Plumes Soleil.

VALINIEFF, Pierre et GONDONNEAU, Jean. 1979. *Le couple et l'amour : Le couple et ses caresses* suivi de *Techniques de l'amour physique*. Paris : France Loisirs.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

PERSPECTIVE DISCURSIVE

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

La déconstruction de la mère sacrée ou de la femme poto-mitan dans *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine* de Pyrrha Ducalion

Alexandra Roch
Université des Antilles (Martinique)

RÉSUMÉ

Cette étude a pour but de s'intéresser au corps féminin comme espace de déconstruction du mythe de la mère sacrée, cette femme poto-mitan chargée d'assurer seule l'éducation de ses enfants. L'analyse des deux œuvres de Pyrrha Ducalion *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine* présente une autre perspective du genre érotique. Outre, la représentation de la passion amoureuse et la sublimation de la sexualité, l'érotisme dans la littérature antillaise s'inscrit dans une démarche postcoloniale. En effet, P. Ducalion met en exergue la résistance et l'agentivité sexuelle des protagonistes féminins face au patriarcat. Ainsi, le corps féminin agit comme un contre-pouvoir rejetant la sexualité dans le seul but de procréer. (*Mots clés* : Poto-mitan-agentivité féminine-corps-érotisme-sexualité-femme-maternité)

INTRODUCTION

Dans son article, « Politiques culturelles des sexes : Érotisme féminin et nationalisme chez Rafael Luis Sánchez, Raphaël Confiant, et Patrick Chamoiseau » Jacqueline Couti déclare « en Martinique, dans les milieux populaires, le statut de mère célibataire apparaît plus ou moins honorable à partir de l'instant où la femme efface sa sexualité » (128). En effet, la femme acquiert une certaine respectabilité dès lors où elle devient mère et rejette toute manifestation de sa sexualité. C'est contre

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

ce mythe de la femme-mère ou de la *fanm poto-mitan* que Pyrrha Ducalion s'insurge dans ses ouvrages érotiques *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine*.

Après *une nuit d'Orgie à Saint Pierre* d'Effe Geache en 1893, Pyrrha Ducalion publie en 2014, aux éditions Érotik, *L'Amour à la créole*, un recueil de huit nouvelles érotiques inspirées de la société martiniquaise contemporaine. *Je suis une Martiniquaise libertine*, sortit en 2016, est une longue nouvelle polyphonique qui met en scène Zaza, femme et mère, libérée de toute forme d'oppression et qui désire ardemment prendre du plaisir et en donner.

Romance, humour, sensualité et sexualité sont les principaux mots qui caractérisent l'écriture de Pyrrha Ducalion. C'est ainsi que l'écrivain ôte un voile sur l'intimité des personnages et met en exergue le fait de faire l'amour en créole. Toutefois, comme le précise Pyrrha Ducalion dans son avant-propos :

> Mais que l'on ne s'y trompe pas, ce n'est ici, ni étalage ou exhibitionnisme graveleux voire présentation de fantasmes personnels où la femme serait la victime de la violence d'un pseudo pouvoir masculin et l'homme une machine à faire jouir. Pourquoi ne pas y voir, simplement le refus de nous considérer, nous Martiniquaises, Martiniquais, comme des êtres amputés de ce qui constitue l'expression profonde de notre vitalité, le caractère idiosyncrasique de notre énergie – l'élan vital – c'est-à-dire la sexualité partagée et sa représentation littéraire sans-faux – fuyant ni provocation ? (*L'Amour* 12)

Toutefois, au-delà du genre érotique qui a pour objectif de sublimer la sexualité et de dépeindre la passion amoureuse, l'écriture de P. Ducalion dénonce les problèmes identitaires et sociaux de la société martiniquaise qui enferment le sujet féminin dans le rôle de la maternité. En effet, la femme est réduite à la figure de la mère, cette *fanm poto-mitan*, pilier de la famille antillaise véhiculant des valeurs de courage, de sacrifice et de respectabilité.

De ce fait, cette étude tente de démontrer comment *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine* déconstruit ce mythe de la femme poto-mitan. L'objet de cette étude est d'analyser le processus de déconstruction de la femme poto-mitan qui est à l'œuvre dans *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine*. Quelles sont les stratégies utilisées par les protagonistes féminins pour déconstruire cet archétype de la femme poto-mitan ? Que révèlent les manifestations du désir de la femme antillaise ? Que symbolise cette écriture sur la société

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

martiniquaise ? En quoi l'écriture érotique du corps féminin s'insère dans une démarche postcoloniale ?

Afin de répondre à ces diverses interrogations, l'analyse s'appuiera sur les concepts d'agentivité, de résistance et de subversion afin de déconstruire les archétypes de la femme martiniquaise qui vit sa sexualité uniquement dans le but de procréer.

Dans un premier temps, l'étude se focalisera sur le rôle de la mère comme femme poto-mitan de la famille antillaise puis il convient d'analyser l'agentivité de la femme martiniquaise à travers le corps et la féminité. Enfin, l'analyse s'attardera à démontrer que l'écriture de Pyrrha Ducalion s'inscrit dans une perspective postcoloniale puisque l'auteur s'attache à détabouiser l'utilisation du créole en l'insérant dans la sphère de l'intimité et en l'intégrant dans la littérature.

I- LA *MANMAN* CRÉOLE, POTO-MITAN DE LA FAMILLE

1- MÈRE ET POTO-MITAN

Dans son roman *La Matière de l'absence*, Patrick Chamoiseau met en exergue l'importance de la figure maternelle dans le foyer martiniquais qui trouve son origine dans la période esclavagiste.

> L'Habitation se structurait autour de la mère et de l'enfant esclaves. Le père, l'autorité, la loi, c'était le maître esclavagiste. Il détenait tout pouvoir sur les femmes, les enfants et l'ensemble du cheptel. Les géniteurs esclaves restaient dissous dans le troupeau. Les femmes s'organisaient autour de leur progéniture. Aux côtés de la mère se tenaient la manman doudou (grand-mère), les sœurs, les cousines directes. Une deuxième couronne pouvait se composer des cousines et alliées de rencontre. Cette coalition élargie s'organisa de manière inattendue : en l'absence du père fonctionnel masculin, elle distribua les fonctions d'autorité, de tendresse, de fusion ou de discipline dans la nébuleuse des femmes, pourtant non considérée comme une famille possible. (101-102)

La société esclavagiste a enfermé la femme noire dans le rôle de la maternité. Pour Laté Lawson-Hellu (2011), la maternité entretient un lien intrinsèque avec ce qu'il nomme « le Principe de vie ». La mère a cette fonction d'assurer « la vie d'un être « vivant », notamment sa nutrition, son développement ou sa reproduction » (Lawson-Hellu, 2011, p. 24). La femme noire aux Antilles est héroïsée à partir du moment où elle a enfanté et qu'elle entretient ce principe de vie. D'ailleurs, c'est la *manman* créole qui tient les rênes de la famille que

l'on qualifie de matrifocale puisque le pouvoir, l'éducation repose sur la mère ou la grand-mère comme garant de l'équilibre familial.

> La famille matrifocale se caractérise par la présence sous un même toit de femmes de plusieurs générations d'une même famille, femmes qui partagent les responsabilités du ménage et de l'éducation des enfants. Elle s'organise autour d'un réseau constitué de relations verticales entre différentes générations et de relations horizontales au sein de chaque génération. C'est une organisation qui donne la primauté aux liens entre générations [...] Dans ce type de famille, la grand-mère occupe souvent une position clé au centre de ce réseau. Elle est le nœud vital où convergent les informations et les ressources économiques, ce qui lui confère une autorité et un pouvoir importants. Grâce à ceux-ci elle assume une partie du rôle habituellement dévolu aux pères dans la société occidentale (Chamoiseau, 1997, pp. 161-162).

C'est ainsi que la place occupée par la *manman* créole dans la famille s'illustre par l'expression « *fanm* poto-mitan » ; ce qui évoque le courage, la ténacité et la force de la figure maternelle. Pour Max Bélaise, l'expression de poto-mitan trouve son origine dans la pièce maîtresse du vodou.

> La femme antillaise doit sa réputation à son courage et sa ténacité dans l'épreuve. Si elle s'entend dire aujourd'hui, par un chef d'État qu'elle est poto-mitan de la famille et de la société antillaise c'est à cause de sa militance pour la vie des siens. Il faut entendre ses enfants – et sa résistance face au sort que ses congénères mâles lui réservent. La violence qui lui est faite débute dès les premiers actes incestueux jusqu'aux sévices de la part d'un compagnon d'infortune. Pourtant nul ne met en doute sa vaillance que l'on indique par cette pièce maîtresse du culte vaudouisant. En effet, le poto-mitan est cette pièce de bois qui est au centre du temple vaudou et qui a pour fonction d'être un poto-indicateur. La cosmologie de ce culte vaudou lui assigne d'autres attributs et par extension l'élément central, la pièce maîtresse de la case créole (*Ibid*., p. 190).

Ainsi, ce statut de *fanm poto-mitan* attribue un pouvoir et une autorité à la *manman* créole qui se limite uniquement à l'espace domestique. Le mythe de la femme poto-mitan, héroïne de la famille, ne représente-t-il pas en réalité une tactique pour maintenir la figure maternelle sous le joug de la société patriarcale.

Si la *manman* antillaise est considérée comme l'héroïne de la famille ; il n'en demeure pas moins que ce statut de poto-mitan est vécu comme oppressant et étouffant. Elysson, mère de famille de deux enfants en bas âge expérimente la souffrance, l'oppression qui se dégage de la femme poto-mitan. Le narrateur de *L'Amour à la créole* déclare :

> En dépit de ses deux maternités, Elysson porte belle. Sa silhouette fait envie à bien des femmes. Celles qui n'ont jamais enfanté et celles qui l'on fait [...] c'est son jour de gloire après ces années de galère. Ces années où elle est seule. Seule avec deux enfants en bas âge. Elle croit devenir folle. Pense au suicide. Prend ses clefs de voiture. La Corsa bleue. Et se laisse guider par un désir d'en finir avec cette existence de merde. (2014 : 25-26)

À travers cet extrait, P. Ducalion dévoile un autre aspect de la femme poto-mitan qui n'est pas mis en lumière par la société. Zaza, personnage principal de *Je suis une Martiniquaise libertine* mentionne également cette difficulté d'être une femme poto-mitan :

> Quand je vois ce désordre, dis-je, je me rends compte que ces deux semaines, sans contrainte, m'ont permis de retrouver ma part de subversion, celle que nous portons (à des degrés divers) en nous. En ai-je honte ? À vrai dire, pas vraiment, puisque le rôle de mère modèle, voire de *poto-mitan*, que je suis bien obligée (je ne me plains pas) de jouer me pèse trop. (2014 : 49)

Ce passage montre une certaine rigidité et un manque d'épanouissement de la figure maternelle.

2- FEMME POTO-MITAN ET REFOULEMENT DU DÉSIR SEXUEL

La mise en écriture de la figure maternelle dans l'œuvre de P. Ducalion révèle un enfermement de la *manman* créole dans un carcan de souffrance. La maternité confère à la femme noire un caractère sacré puisqu'elle incarne « ce Graal vivant, parfois péniblement alourdissant, qui sort la femme seule de la soi-disant "poterie" menaçante et rampante. Cette maternité projette le devenir de la femme dans une toute autre dimension auréolée de vertus : celle de poto-mitan. Poto-mitan. Je n'ai pas dit d'être mère. Ce serait trop simple. Non la femme hérite de cette figure de "sur-mère", plus proche d'une vierge Marie souffreteuse au pied d'une croix, figure sacrificielle ultime »[75]. En ce sens, la rigidité du poto-mitan s'oppose à l'élan vital mentionné par P. Ducalion dans l'avant-propos de *L'Amour à la créole*. En effet, la fonction maternelle implique un enfermement qui ne lui permet pas de montrer sa sexualité ni sa sensualité puisqu'elle doit dédier sa vie à ses enfants. Le récit de vie d'Elysson montre qu'elle est aimée de son

[75] http://laplisitol.com/webzine/fr/bien-dans-mon-corps/feminite-blessee-de-negresse-antillaise-on-parle/

entourage pour sa capacité à faire survivre sa famille, mais pas en tant que femme désirable aux yeux de son mari. Le narrateur de *L'Amour à la créole* expose cette incompatibilité entre maternité et sexualité dans la société martiniquaise :

> Elle n'en peut plus. Son mari ne la touche pas. Depuis qu'elle a accouché de son deuxième bébé. Pour lui, elle n'est que la maman de ses enfants, *an manman ich*. Un point c'est tout ! il ne peut, décemment, lui parler créole voire lui faire l'amour en créole. il lui manquerait de respect. À elle et à ses enfants. Comment pourrait-il embrasser sa propre mère après avoir léché la *koukoun* de son épouse ? Après l'avoir traitée de tous les noms dans « cette langue de la fête, passablement vulgaire », son fer enfoncé dans sa chatte... La seule pensée de cette « abomination » le hérisse. (2014 : 24-25)

C'est ainsi que le statut de poto-mitan s'accompagne d'un refoulement du désir sexuel de la figure maternelle. Le corps féminin est réduit à une fonction de reproduction. Selon Emeline Pierre, « quand la sexualité féminine n'a pas pour vocation d'enfanter ; c'est mal vu car les femmes n'ont pas le droit de goûter au plaisir charnel. C'est réservé aux hommes » (*ibid*., p. 67). En ce sens, le sujet féminin ne peut se réaliser sexuellement et son épanouissement sexuel ne compte pas. La femme poto-mitan ne peut partir à la conquête de son corps et de son plaisir personnel.

La femme doit renoncer à toute forme de féminité une fois qu'elle a enfanté. On constate donc un certain antagonisme dans le rôle de mère aux Antilles ; celle-ci doit transmettre la vie aux siens et sacrifier sa féminité et sa sexualité.

II- RÉVOLTE VAGINALE, AGENTIVITÉ FÉMININE

1- CORPS FÉMININ ET SÉDUCTION, ESPACE DE RÉBELLION

Si le corps féminin est le premier lieu de domination patriarcale, il s'identifie également comme l'espace de libération et de révolte de la *manman* créole. Les femmes telles que Zaza, Elysson, Kanelle utilisent leur corps comme un outil puissant luttant contre le patriarcat. Pour P. Ducalion, son écriture s'attaque aux archétypes du personnage féminin qui vit sa sexualité uniquement dans le but de procréer. Le combat commence quand le sujet féminin choisit de reprendre possession de son corps et de sa féminité à travers la sexualité.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Se parer, se maquiller sont des attitudes de résistance qui participent à la réappropriation du corps féminin, mais aussi à son émancipation. La féminité alliant sensualité et séduction sont donc des armes de pouvoir et de domination du patriarcat. Elysson fait expérience de cette révolte au féminin quand elle fait une entrée royale à une « garden party pipole ».

> Il n'empêche que le cheveu relevé, retenu par un bandeau couleur sable, la robe chocolat, largement échancrée qui lui épouse les formes et laisse entrevoir la naissance de ses seins – à peine abîmés par des allaitements successifs – confèrent à son arrivée une allure royale. Elle en profite. Se laisse photographier par une armada de portables, de Samsung Galaxy note 10.1 et de quelques appareils photo jetables. (*Ibid*, p. 6)

Dans cette optique, la performance féminine d'Elysson intervient comme une subversion de la femme poto-mitan dépourvu de désir. Dans la nouvelle « Présent immédiat », Océane joue de ses atouts féminins pour mieux dominer et déstabiliser son partenaire « une splendide créature, cheveux en pli soyeux, robe moulante jaune flashy et talons de 18 cm apparaît dans l'encadrement de la porte. Ayaya ! » (*L'Amour*, 102). La séduction est un moyen subversif d'acquérir une certaine forme de pouvoir vis-à-vis des hommes. Ces personnages féminins usent de leur pouvoir de séduction afin de manipuler les hommes à leur guise. En effet, si l'on s'appuie sur l'étude de Michel Laxenaire « Séduction masculine, séduction féminine », « Séduire, c'est attirer quelqu'un à soi, s'imposer à lui, le soumettre dans le but d'obtenir, son assentiment ou ses faveurs, même contre son gré ou son désir profond. Sous les apparences d'une séduction douce, on voit donc déjà se profiler une violence cachée dont l'origine se trouve dans un désir de pouvoir et de possession[76] ». Dans ce contexte, la féminité, la sensualité et la séduction sont des armes de détour, pour citer Edouard Glissant, pour récupérer son corps et son intimité. À ce propos, le chercheur italien Willy Pasini atteste que « l'art de la séduction est une forme de domination très subtile et très persuasive. En effet, elle peut représenter le pouvoir absolu de celui qui l'exerce sur celui qui le subit : le premier s'adapte aux fantasmes de l'autre. Ses désirs, ses rêves, ses espoirs à une seule fin de l'attirer dans ses filets » (2011 : 13). C'est ainsi qu'en suscitant l'attirance, l'admiration des hommes, ces femmes, ces mères sortent de l'oppression du poto-mitan. Cette approche de la

[76] Laxenaire, Michel. « Séduction masculine, séduction féminine », *Le Journal des psychologues*, vol. 259, no. 6, 2008, pp. 37-42.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

séduction s'illustre quand Elysson tente de mettre fin à son assujettissement et décide de prendre en main sa vie, sa sexualité :

> Dans ce jeu de rôles, c'est elle qui choisit. Elle s'amuse à les titiller. Lorsqu'ils lui demandent une danse Elysson prétexte une fatigue passagère » [...] « un curieux s'enhardit. S'approche d'elle. Elle lui tourne le dos et s'en va quérir un cavalier de son choix » [...]
>
> – ou sav sé mwen ka chwazi kavalié mwen ! Bon kon ou fè an ti manniè, mwen dakò (Vous savez que c'est moi qui choisis mon cavalier ! bon passe pour cette fois-ci, vous me paraissez avoir de bonnes manières ! [...] Elle tient à jouir jusqu'au bout de ses prérogatives. Liberté de circuler, liberté de s'arrêter où bon lui semble et liberté de choisir son cavalier. Elle échappe donc à sa vigilance et va en quête de nouveautés ». (*Ibid*., pp. 9-33)

2- SEXUALITÉ ET AGENTIVITÉ FÉMININE

L'assujettissement de la femme poto-mitan s'achève quand celle-ci décide de prendre en charge sa sexualité et l'exprime selon ses envies. Après avoir faire monter l'excitation sexuelle de son mari, Elysson

> […] récupère dans son tiroir de sa commode un vibromasseur, dont la forme évocatrice lui permet de fixer son imagination […] Sans qu'elle ne puisse s'y préparer, l'explosion se produit. Dans son ventre. Dans son bas-ventre. Son crâne… Alors ses muscles se détendent progressivement. Son corps regagne immobilité, calme. Son visage n'est plus que quiétude et soulagement. Elle est bien ! (*Ibid*., pp. 36-37).

Ce passage montre une certaine agentivité de la part d'Elysson qui refuse son corps comme un outil de reproduction. Dans cette situation, Elysson détient le pouvoir et ne se laisse pas manipuler par les hommes. Cette attitude correspond au concept d'agentivité sexuelle développé par Marie-Eve Lang. Pour M.E. Lang, l'agentivité sexuelle correspond à une prise de pouvoir de la personne agente qui se manifeste par le contrôle de son propre corps et de sa sexualité. En ce sens, la femme n'est plus un être passif subissant et assouvissant les fantasmes masculins ; elle est plutôt active et déterminée : « Si par le patriarcat, les hommes profitent traditionnellement d'un pouvoir qui leur est attribué d'office, et, ce dans toutes les sphères sociales y compris celle de la sexualité, ce pouvoir a un impact sur ce que certains chercheurs et chercheuses appellent "l'agentivité sexuelle des femmes" » (2011 : 189).

Les personnages féminins de P. Ducalion ont des comportements qui peuvent être qualifiés d'agentiques. Zaza déclare :

> Je possède un corps, ce « temple aux vivants piliers » que le Bon Dieu m'a offert, ne dois-je pas, en guise d'ex-voto, le faire exulter ? Je suis une mère de deux charmantes fillettes, suis-je obligé, pour autant, d'abdiquer ma féminité totale et conquérante ? Ma mère et ma grand-mère me répètent souvent : *ou jenn ou fré, lavi-a bel, mèl è bout lachè-a ou ni douvan'w- taa ka fè nonm dépalé jòdi-jou-ké fennen, kon tousa ou ni anlè'w la, sa ké lanmizè, mafi* (Tu es jeune et fraîche, la vie te sourit, mais quand le petit bout de chair qui se trouve devant toi-celui qui embrouille les hommes aujourd'hui-va s'étioler, comme tout ce qui te constitue en tant que femme, ce sera la misère ma fille !) je leur réponds qu'il vaut mieux vivre de souvenirs que de regrets ! (2014 : 50).

Zaza en tant que mère, mais aussi en tant que femme estime que les notions de « contrôle et de sentiment d'avoir droit au désir et au plaisir sont également centrales » à son émancipation. Kanelle, la journaliste d'une chaîne de télévisée bien connue, s'inscrit dans cette même dynamique d'agente et ose avoir une aventure avec Yoan, un jeune lycée de 18 ans. Elle ne craint pas les préjugés et pense avant tout à son plaisir.

C'est ainsi que cette prise en charge de son propre corps et son propre plaisir offre une sensation de pouvoir à la figure maternelle qu'elle exprime sans honte, sans scrupule et sans pudeur. Les personnages féminins dans *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine* rejettent ouvertement ce refoulement du désir sexuel émanant de la maternité antillaise. Ces femmes au caractère rebelle font usage de leur corps, anciennement espace d'oppression, pour obtenir une certaine liberté. Ainsi, elles sont des « sujets sexuels qui ont droit au plaisir sexuel et font même des choix en matière de sexualité » (2011 : 192). Cette agentivité sexuelle de la *manman* créole s'illustre à travers la langue créole.

Langue de l'insoumission, de la transgression, de la révolte, la langue créole vient renforcer cette rébellion de la femme-mère. D'ailleurs, le narrateur souligne à ce propos « en terre créolophone, une femme qui emploie la langue du pays, fait figure d'extraterrestre » (*L'Amour* 27). Le créole devient une marque d'affirmation de soi et de pouvoir.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

III- LANGUE CRÉOLE : ÉROTISME POSTCOLONIAL

1- LE CRÉOLE : LANGUE MATERNELLE, LANGUE DE LIBÉRATION

La langue créole est un élément essentiel dans le processus de déconstruction et de résistance de la femme poto-mitan ou de la mère sacrée. Dans son essai *Le Discours antillais*, Édouard Glissant identifie la langue créole comme une langue de résistance, de ruse utilisée par les esclaves :

> La langue créole est la première géographie de Détour [...] les linguistes ont remarqué que la syntaxe créole traditionnelle imite volontiers le langage de l'enfant (emploi du redoublement, par exemple *bel bel iche* pour *très bel enfan*t) [...] ce qu'on dit que les Noirs américains adoptaient comme *attitude* linguistique chaque fois qu'ils étaient en présence de Blancs : le zézaiement, la traîne, l'idiotie. Le camouflage. C'était là une mise en scène du Détour. La langue créole s'est constituée autour d'une telle ruse (1997 : 49-50).

Dans les œuvres de P. Ducalion, le créole est la langue de subversion traduisant la sensualité, l'intimité et la sexualité de la femme noire. Identifiée comme langue vulgaire, le créole participe à l'agentivité et l'émancipation du sujet féminin, souvent désapprouvé par les hommes. Lorsqu'Elysson approche son partenaire de danse en créole, celui-ci déclare :

> En créole ! Une belle femme comme vous ça fait drôle ! je suppose que c'est une plaisanterie entre filles ? [...] l'homme n'en revient pas. Il regarde Elysson. Avec étonnement. Mi-admiratif mi-interloqué. Que cette femme ose ainsi briser les sacro-saintes règles du commerce entre hommes, femmes, chapeau bas ! Mais personne ne me dira, pense-t-il, que ce n'est pas vulgaire ! (2014 : 29).

L'euphorie de Yoan est brisée quand ce dernier entend Kanelle lui parler en créole :

> – Doudou, koké mwen ! Ba mwen kal an manniè ou lé ! […]
> Yoan tergiverse, sidéré par les propos qu'il juge violents. Il n'arrive plus à bander […]
> – Élanmou adan lang péyi a ?
> – Je ne sais pas encore ! ce que je sais, en revanche c'est que séduire en créole parait impossible.
> J'en ai fait la cuisante expérience, pas plus tard qu'à l'instant.
> – Sé anbagay yo mété antett nou é pou tiré'y, mi bab, mi !
> – Tu me gênes quand tu parles créole ! même si intellectuellement, je conçois l'idiotie de mon attitude, mais je n'y peux rien… je me sens violé.

> – Oh le vilain mot ! lè man ka palébaw an kréyol, lè nou ka fè lanmou sé konsidiré mwen ka pranw san ou lé ? ében, sa red menm !
> – Je n'y peux rien, parlons d'autres choses ! 64

Dans *Présent Immédiat*, l'homme éprouve également un mal-être quand la femme commence à exprimer ses désirs dans cette langue :

> Elle ose même se livrer en créole lorsqu'elle koke avec lui. Ce dernier ne peut supporter une telle « vulgarité ». Il l'a somme de se taire et de ne plus recommencer cette débauche verbale digne d'une manawa. Elle continue sa traversée en martiniquais majeur. Il l'insulte, l'humilie en plein acte ou devant des connaissances (109).

Le refus de ces hommes à faire l'amour en créole témoigne des conséquences de l'esclavage et du colonialisme qui rejettent cette langue née dans l'univers de la plantation ; ce que Patrick Chamoiseau décrit comme suit :

> Mais la langue créole traîne un bât de faiblesses, elle n'est pas enseignée, ni transmise sous mode valorisé, et son lexique s'effondre. Dans l'esprit des jeunesses, elle n'est valide qu'autour des connivences ; elle ne leur draine du monde aucun chant scientifique, intellectuel, culturel ; modulations qui ne leur viennent que des langues dominantes… cela écrase l'Écrire créole qui s'en remet à des vertus que cette langue posséderait (1997 : 289).

Dans le contexte de la sexualité, le créole témoigne d'une désaliénation et d'une insoumission de la femme martiniquaise. En effet, défier l'interdit, aller à la profondeur de cette langue nègre, c'est s'opposer à la domination masculine et offrir une nouvelle voie à la sexualité de la femme. Le créole est un élément d'identification et d'affirmation de soi. La parole créole est donc une marque de différenciation. Ainsi, pour reprendre les mots de Jean-Georges Chali, « la langue est considérée comme contournement, détour, résistance comme « parole dues », la seule susceptible de nous rendre à nous-mêmes » (Chali, 398).

2- UN ÉROTISME POSTCOLONIAL...

L'analyse de *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine* a démontré la présence d'un érotisme postcolonial. Outre la peinture de la passion amoureuse, de la sensualité ou la sublimation de sexualité, P. Ducalion veut briser les tabous concernant la langue créole. Ibè expérimente cette aliénation culturelle lorsqu'il tente d'aborder une femme en créole ; ce que Fanon mentionne, ainsi, dans *Peau noire et masques blancs* « le noir antillais sera d'autant plus blanc, c'est-à-dire se rapprochera d'autant plus du véritable homme, qu'il aura fait sienne la langue française » (1952 : 16) :

> – Bel jennfi ! Mwen sé lé mennen'w... (Belle jeune fille ! je souhaiterais...)
> – À moi que vous parlez ! N'importe quoi !
> Le monsieur vient avec son gros Créole m'adresser la parole ! Eh ben ! Mon Dieu ! On aura tout vu ! (*L'Amour* 24).

C'est ainsi que la prise de parole des femmes en langue créole inscrit les œuvres dans une démarche subversive relevant de la théorie postcoloniale. À ce propos, Jacqueline Bardolph rappelle dans *Études postcoloniales et littérature* que :

> Le terme postcolonial désigne tout un ensemble [...] qui s'interroge sur les discours, la réécriture de l'histoire, l'évolution des mentalités et des imaginaires et se sent concerné par une quantité croissante de données touchant à l'identité- diasporas, immigrés, appartenance plurielle, nativisme, nationalisme-ou encore au couple domination, résistance en touchant au féminisme aux situations minoritaires (2002 : 11).

L'usage du créole vient déconstruire cette hiérarchie linguistique entre la langue française et la langue créole. Dans la première nouvelle « Les Paris » de *L'Amour à la créole*, P. Ducalion expose les stéréotypes liés à cette langue née dans l'espace de la plantation coloniale.

> Ils avaient fait un pari. À celui ou celle qui réussirait à séduire une fille ou un garçon en les draguant en créole. *An bel zay*, comme il faut ! Ils mesuraient, toutes et tous, la difficulté de l'entreprise. Tant cette langue, dans les conduites amoureuses des gans du pays, ne correspondait pas au vecteur idéal de la *fin'amor*. Pourtant, ils avaient essayé moult fois, auparavant. Rien. Que des rebuffades. Leur conviction profonde se résumait, désormais, à un partage injuste et immérité des espaces. Les *bagay* sérieux, l'Amour, la gentillesse, le Français. La*fett*, les *vacabonageries* et la vulgarité, le Créole (2014 : 15).

La mise en écriture du créole est une stratégie narrative de légitimation de la langue créole. Pour Fernand Sainte-Rose :

> Rétablir la langue, la normer, la parler, l'écrire, agir sur elle c'est contribuer à mettre debout l'homme qui la parle, c'est mettre en œuvre le projet de mise en marche de tout l'homme (Martiniquais) courbé, désaxé par une histoire raturée. La position de la langue créole aujourd'hui résulte d'un long combat pour la reconnaissance de soi et de soi en écrivant ; un combat d'autant plus déterminant qu'il dépasse la simple affirmation de soi (et ce n'est déjà pas simple) pour élever l'homme noir dans le respect de la dignité et par le moyen de l'écriture dans sa langue » (2008 : 258).

À travers son écriture, Ducalion veut réconcilier l'Afro-descendant avec sa langue maternelle. Il tente de déconstruire cette vision négative et erronée de la langue créole en l'invitant dans la sphère amoureuse et intime des couples martiniquais.

> Écrire sa langue dans sa langue ! C'est aussi réconcilier le locuteur de ladite langue avec lui-même, avec *son corps* ; c'est quelque part affranchir son affranchissement, c'est l'inscrire, l'affirmer, comme-être humain écrivant dans toute langue qu'il peut maitriser, sans qu'il ne soit dominé, écrasé et aliéné par elle (Saint-Rose, p. 259)

Loin d'être une simple fiction érotique, l'auteur invite le lecteur à repenser le discours et la position de la langue créole. *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine* positionnent l'œuvre de Ducalion dans la pensée postcoloniale qui propose « un réexamen de tous les présupposés de l'époque coloniale. Les œuvres sont alors étudiées en ce qu'elles réfutent, résistent, proposent un contre-discours » (Bardolph, p. 11). L'auteur choisit le genre érotique afin d'y glisser sa résistance et légitimer le Créole, langue orale dans un genre littéraire. À travers ces deux œuvres, Ducalion détabouise l'utilisation du créole dans la sphère intime.

CONCLUSION

Ces ouvrages érotiques martiniquais évoquent avec une verve et un humour créole la sensualité et la sexualité de la femme martiniquaise. Pyrrha Ducalion fait usage du genre érotique pour exposer l'agentivité sexuelle de la maman antillaise et déconstruire cet archétype de la femme poto-mitan qui enferme le sujet féminin dans la maternité. Entre féminité et séduction, Kanelle, Elysson ou Océane arrivent à renverser les rôles, prennent le contrôle de leur corps et dominent leurs partenaires. De plus, la langue créole intervient comme un outil d'affirmation de soi permettant la libération des désirs de la femme antillaise. C'est ainsi que, cette étude invite à se questionner sur les enjeux postcoloniaux de *L'Amour à la créole* et *Je suis une Martiniquaise libertine*. Ces écrits ne doivent-ils pas être analysés comme des œuvres marronnes ? Car ces œuvres transgressent le genre érotique et constituent un nouveau moyen d'exposer de façon humoristique et sensuelle la société martiniquaise et sa blès.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

BARDOLPH, Jacqueline. 2002. *Études postcoloniales et littérature*. Paris : Honoré Champion.

BÉLAISE, Max. 2006. *Le Discours éthique de la langue proverbiale créole : analyse prolégoménique d'une manière d'être au monde*. Paris : Publibook.

BRUNOD, R. et COOK-DORZENS, S. 2001. « Les hommes et la fonction paternelle dans la famille antillaise ». *Santé mentale au Québec*, 26 (1), p. 160-180.

CHALI, J. G. 2014. « Contes créoles et subversion du discours littéraire ». *Africultures*. 3 (n° 99-100), p. 392-399.

CHAMOISEAU, Patrick. 1997. *Écrire en pays dominé*. Paris : Gallimard, coll. Folio.

COUTI, J. 2011. « Politiques culturelles des sexes : Érotisme féminin et nationalisme chez Rafael Luis Sánchez, Raphaël Confiant, et Patrick Chamoiseau ». *Canadian Review of Comparative Literature/ Revue canadienne de littérature comparée*. Vol 38, n° 1.

DES ROSIERS, Joël. 2009. *Théories Caraïbes : poétique du déracinement*. Paris : Triptyque.

DONATIEN, Patricia. 2007. *L'Exorcisme de la blès : vaincre la souffrance dans* Autobiographie de ma mère. Paris, ed. Le manuscrit.

DUCALION, Pyrrha. 2014. *L'Amour à la créole*. Fort-de-France : Erotik.

----. 2016. *Je suis une Martiniquaise libertine*. Fort-de France : Erotik.

FANON, Frantz. 1952. *Peau noire masques blancs*. Paris : Editions du Seuil.

GLISSANT, Edouard. 1997. *Le Discours Antillais*. Paris : Gallimard.

LANG, M. E. 2011. « "L'agentivité sexuelle" des adolescentes et des jeunes femmes : une définition » *Recherches féministes*. Vol. 24, n° 2, p. 189-209. http://id.erudit.org/iderudit/1007759ar.

LAWSON-HELLU, L. 2011. « La question de la langue entre le principe de maternité et de fondement ontologique de la résistance ». *Les cahiers du Grelcef n° 2. La textualisation des langues dans les écritures francophones*. 245-260.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

LAXENAIRE, M. 2008. « Séduction masculine, séduction féminine ». *Le journal des psychologues*. Vol. 259, n° 6, p. 37-42.

MENCÉ-CASTER, C. 2017. Origines de la « fanm poto-mitan ». Évolutions et limites. http://pluton-magazine.com/2017/10/09/dossier-origines-de-fanm-poto-mitan-evolutions-limites/#_ftn25.

PASINI, Willy. 2011. *Les Armes de la séduction*. Paris : Odile Jacob.

PIERRE, Emeline. 2008. *Le caractère subversif de la femme antillaise dans un contexte (post) colonial*. Paris : L'Harmattan.

SAINTE-ROSE, Fernand. 2008. « La question du créole martiniquais. De la particularité d'un parler à la dignité du sujet ». *Philologica Jassyensia*, An IV, Nr.2, pp. 257-265.

WILTORD, Jeanne. 2011. Quelques remarques à propos de la langue créole parlée en Martinique. *La revue lacanienne*, 11, (3), p. 119-124.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

L'esthétique de la liberté sexuelle dans *Silikani* d'Eugène Ébodé

Annick Ghislaine Ondobo Ndongo
Université de Yaoundé I (Cameroun)

RÉSUMÉ

Une sexualité sans contrainte et pleine d'érotisme : telle pourrait être la devise de *Silikani* d'Eugène Ébodé. Très éloigné des revendications politiques et genrées, de la carnavalisation de la libido, ou encore de la pudeur hypocrite mais quasi légendaire qui confine depuis longtemps au statut de tabou l'apologie du sexe dans les fictions francophones africaines, le texte *Silikani* revient sur une représentation « naïve » de la vie sentimentale de ses personnages. La sexualité y est ramenée à sa fonction jouissive, transcendant le tabou et les idées préconçues y afférents, notamment chez l'Africain et en Afrique. Le texte se veut foncièrement érotique et la liberté sexuelle n'est pas que le plaisir que procure le pouvoir de décider pour soi, tant dans les rapports charnels que dans l'abstinence, elle est également érotisme de l'écriture.

INTRODUCTION

Au courant de la seconde moitié du vingtième siècle, l'écriture du sexe et de la sexualité dans les fictions francophones africaines en général, et camerounaises en particulier, est plus ou moins politisée. Elle devient le porte-étendard de plusieurs revendications qui, en plus de reléguer les éléments de littérarité des textes au second plan, déshéritent également le morphème thématique de son sens le plus commun et le plus partagé. L'acte sexuel a dans ce sens pour finalité immédiate, non plus la jouissance ou la quête du plaisir partagé, mais plutôt l'imposition d'une idéologie (Nathalie Etoke, 2006), la démonstration d'un pouvoir quelconque (Eyenga Onana, 2017) ou encore la transgression d'une

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

catégorisation (Jean Zanganiaris, 2013). L'acte sexuel se voit dépourvu de tout érotisme pour revêtir la peau d'une arme de destruction massive ; la sexualité devient une transposition inconsciente de l'oppression post-indépendantiste (Adama Coulibaly, 2005) ou encore un critère de définition du soi social du personnage. Tous ces avatars de la sexualité, très loin d'être exhaustifs, ressortissent d'une écriture de la démesure sexuelle qui a longtemps caractérisé le roman francophone africain du vingtième siècle.

Dès lors, dans le contexte de ce que Barbara Havercroft et Pascal Michelucci appellent « l'extrême contemporain » (2010 : 8), l'écriture de la sexualité et du sexe s'est « assagie », elle est devenue plus vraisemblable et plus réaliste. Débarrassée des hyperboles et autres exagérations dans la représentation du sexe et de l'acte sexuel, cette écriture se poétise également si bien qu'elle rompt avec la représentation obscène et grotesque de la sexualité pour devenir une écriture romantique de la sexualité, corollaire à la pénétration de l'érotisme dans les structures profondes du texte. Plusieurs romans africains abondent dans ce sens, notamment *Silikani* d'Eugène Ébodé. Dans ce texte en effet, la sexualité se découvre dans la liberté d'être soi-même ; elle s'évade des grandes tours monolithiques érigées par les idées préconçues, les stéréotypes et le tabou pour se disséminer dans un espace illimité où chaque image sexuelle est ce que Kristeva nomme le « *rejet* » de l'érotisme, c'est-à-dire le remodelage du « *dispositif signifiant* historiquement accepté, en proposant la représentation d'un autre rapport aux objets naturels, aux appareils sociaux et au corps propre » (1974 : 116). *Silikani* nous offre une poétique de la liberté sexuelle très démonstratrice de la rupture épistémique qui caractérise le roman francophone africain aujourd'hui. Cette poétique est principalement construite autour des énoncés des personnages. Ainsi, notre étude consistera à analyser ces énoncés suivant le déconstructivisme de Jacques Derrida, afin d'appréhender la façon dont la liberté sexuelle dans *Silikani* inscrit les personnages et l'écriture dans une hétérogénéité érotique en procès, et d'y déceler la portée idéologique.

I- QUANT AUX DIKTATS DE LA SEXUALITÉ AFRICAINE ET EN AFRIQUE

Parmi les fonctions naturelles de l'être humain, la sexualité est celle qui est la plus assujettie aux prescriptions, interdictions et conventions

sociales si bien que toute action ou comportement se rapportant au sexe, y compris sa banalisation (Maurice Couturier, 1990), se heurte aux boucliers du tabou et du hors norme. En ce qui concerne le roman africain d'expression française, l'écriture de la sexualité reflète l'imaginaire social de l'Afrique. La sexualité y est plus représentée comme étant une affaire sociale. Elle est, d'après Adama Coulibaly, une affaire plutôt publique qu'une chose intime. Il affirme à cet effet que : « le sexe quitte les espaces douillets de l'intimité familiale pour être un discours de l'extériorité, un discours de la place publique » (2005 : 218). Par conséquent, les situations à caractères sexuels ainsi que les scènes sexuelles sont généralement mises sous les feux de projecteurs, teintées de voyeurisme volontaire, recherché et provoqué, attribué soit à un personnage voyeur soit au lecteur. Dès lors, un tel contexte laisse pourtant constater une recrudescence d'interdits ancrés dans les mentalités qui tendent à mythifier et à mystifier la sexualité et ses corollaires. D'après Justin Bisanswa, cette situation est la conséquence logique du fait que l'Africain, en Afrique, n'est pas perçu dans sa singularité ou dans son individualité : il est un être collectif. Dans son ouvrage consacré à l'étude du roman africain contemporain, il énonce à cet effet que « la philosophie bantoue de Tempels nous a habitués à définir l'Africain comme un ″être -groupe″, privilégiant ainsi le collectif africain au détriment du rapport avec l'individu » (2009 :10). Cependant, dans le texte l'on constate à partir du personnage Syracuse, le parrain français d'Eugène, que cette perception de l'individu n'est pas qu'inhérente à l'imaginaire africain ; elle est également probante dans d'autres systèmes culturels notamment occidentaux. Quoi qu'il en soit, les interdits et les tabous, dans cette perspective, ne tiennent pas compte des individus et deviennent des diktats que nul ne saurait transgresser de peur d'imputer la faute à toute la collectivité.

En effet, la sexualité occupe un espace thématique très important dans *Silikani* et elle fréquente plus les espaces publiques que les lieux intimes. Loin d'être un phénomène inhabituel pour la plupart des personnages, cette situation est même un facteur économique de la société textuelle, en plus d'être un critère de définition des personnages. Plusieurs cas de figure sont évoqués par Eugène, le personnage narrateur homodiégétique. Nous avons notamment le cas des vendeurs ambulants qu'il évoque pendant la narration d'un souvenir de voyage par train. Les propos de ces vendeurs sont rapportés par Eugène au style direct, comme on peut le constater dans le passage suivant :

> – « Messieurs, si vous avez un problème de tuyauterie molle, la solution est dans le vin de palme : il ravit et revigore plus que le vin rouge Karavi ! »
> Un autre vendeur vantait des colas aphrodisiaques :
> – « Non, ne l'écoutez pas ! Voici les vraies bitakola qui feront de vous les formules 1 du sexe ! Messieurs, avec ça, vous aurez les démarrages en trombe ! Pole position assurée ! Achetez mes démarreurs garantis 100% ! (2006 : 68-69).

Le second cas de figure que nous avons relevé est une description des deuils comme étant non plus des moments de tristesse et de recueillement, mais plutôt comme étant pour certains hommes « du Pays des Crevettes » (*Ibid*. : 11) des endroits propices à la drague et à la démonstration de leurs capacités sexuelles. Eugène se souvient de ces scènes insolites et rapporte, toujours au style direct, les propos de ces hommes sans sentiments. En voici un exemple : « ″Au diable la mort, vive la fornication ! Femmes, vous avez pleuré ? Gnoxez, baisez avant la raideur cadavérique !″, telle était leur devise » (*Ibid*. : 36).

Ces deux cas de figure rapportés au style direct dans le but de respecter la scénographie originale du discours ainsi que le vocabulaire des énonciateurs sont banals dans le quotidien de la société textuelle. Pourtant, cette situation est rapidement perçue comme un diktat par Eugène et par un certain nombre des personnages.

D'après Eugène, ces comportements sociaux sont corollaires d'une pression psychologique qui vient codifier le comportement sexuel des personnages, indépendamment de leur genre. S'agissant de la gente masculine, le diktat conditionne principalement la virilité : l'impuissance sexuelle est tabou et inconcevable, l'homme africain a l'obligation d'être à la hauteur du stéréotype sexuel qui le définit et qui porte sur l'animalité sexuelle du Noir. Autrement dit, le diktat limite la sexualité masculine à l'érection réussie et à la capacité d'accomplir l'acte sexuel ; il la dépossède de toute sensibilité, de tout érotisme et l'investit du pouvoir de vaincre les femmes ou encore « *de les précipiter au pieu* », expression de Karl Ébodé dans *La Transmission* (2002 : 123), un autre texte de l'écrivain Eugène Ébodé.

Par ailleurs, le plaisir sexuel masculin est également à rechercher non pas dans l'extase érotique, mais plutôt dans la multiplication des conquêtes démonstratrice du pouvoir de sa virilité. Cette façon de penser est tellement ancrée dans la culture que certains personnages insoupçonnés surprennent par leur adhésion à cette vision du monde. Il s'agit notamment de Magrita, la mère d'Eugène qui s'inquiète de la

nonchalance « sentimentale » de son adolescent. Pendant une conversation qui devient très vite désagréable pour Eugène, elle le questionne :

> "Dis-moi, fils, baissant subitement la voix, ton koukouo, ton bangala, ton petit yésus, ton zizi, quoi, il ne se lève jamais ?"
> Une grosse veine lui barrait le front ; ses yeux hagards et écarquillés témoignaient de sa crainte que je ne fusse impuissant.
> "Si tu veux qu'on aille voir le malam, le marabout ? Il fait des miracles et possède un fameux bitakola, ce fruit qu'on appelle le démarreur et qui est utile aux hommes qui ont des problèmes de quéquette…" (2006 : 15-16).

Le fait que l'inquiétude de Magrita soit étouffée dans la voix et mieux exprimée visuellement témoigne du tabou de l'impuissance sexuelle dans leur société, ajouté au fait qu'elle propose d'emblée des solutions pour éradiquer le mal sans être sûre que son fils en souffre. L'impuissant sexuel est donc un marginal dans cette société et le fait d'en avoir dans famille paraît comme l'être soi-même. En outre, Magrita limite la vie sentimentale de son fils à sa sexualité et confine par la même occasion cette sexualité dans un carcan dictatorial.

Dans une autre perspective, cette conversation a également été une occasion pour le personnage narrateur de dénoncer l'atteinte à l'intimité sexuelle devenue banale dans le Pays des Crevettes en particulier et en Afrique en général. Il analyse alors les propos et le comportement de sa mère dans le passage suivant :

> Son manque de tact relevait de l'absence de respect qu'on accorde à la vie privée en Afrique. Ne pouvant bénéficier d'aucune forme d'intimité ni d'espace privé, et ce dès l'enfance, nous autres, Africains, éprouvons alors beaucoup de mal à identifier ce qui appartient aussi à l'espace public (*Ibid*. : 17).

Comme nous l'avons noté plus haut, ce comportement social porte atteinte à tous les personnages indépendamment de leurs genres, tout comme le diktat sexuel s'applique également à la gente féminine.

Le diktat lié à la sexualité féminine est celui du confinement dans une pudeur fausse et hypocrite. La sexualité de la femme en général, et celle des jeunes filles, des veuves, des divorcées et des femmes célibataires en particulier, est un tabou fortement ancré dans les mentalités de la société textuelle dans ce sens que cette sexualité est principalement légiférée par le mariage. Hors mariage, la sexualité féminine est très mal perçue et les femmes qui s'y adonnent sont traitées d'« allumeuses » (*Ibid*. : 183), de « veuves joyeuses » (*Ibid*. : 102) et de

« baiseuses » (*Ibid*. : 192). Les relations amoureuses, et surtout sexuelles, sont alors secrètes lorsqu'elles sont hors mariage.

Dès lors, cette situation textuelle a ceci d'intriguant que le diktat sur la sexualité féminine est imposé aux femmes par d'autres femmes. Les hommes dans la majorité ne s'intéressent pas au maintien de la fausse pudeur de la sexualité féminine africaine ; ce dessein est majoritairement porté par la femme. En d'autres termes, l'on constate dans *Silikani* une féminisation de la misogynie sexuelle. Ce constat ne s'observe pas au premier degré dans le texte en ce sens que la féminisation de la misogynie sexuelle se cache sous le déguisement de faux airs de protection maternelle et de respect des traditions tutélaires. En réalité, certaines femmes exercent une autorité quasi dictatoriale sur d'autres femmes s'agissant de leur vie sexuelle. L'obligation de ces dernières à se soumettre à des normes sexuelles logocentriques transcende les désirs et plaisirs qu'offre toute expérimentation ou expérience sexuelle. Ainsi, la majorité des femmes sexuellement actives vivent une vie asexuelle du fait de leur statut de veuve ou de célibataire, notamment Magrita, la mère d'Eugène et Mama Alphonsine, la mère de Silikani.

Dans la même lancée, toute transgression du diktat chez les jeunes filles est perçue comme une abomination, voire une tragédie par sa famille. Dans le passage textuel qui va suivre, Mama Alphonsine a cru voir s'approcher cette tragédie lorsqu' un médecin, occultant sa fille, a diagnostiqué une mononucléose plus connue sous le nom de la maladie du baiser. Sa réaction ainsi que le sens unique qu'elle attribue au mot « baiser » sont révélateurs du tabou qui couvre la sexualité féminine dans cette société textuelle :

> – Je pense que c'est la maladie du baiser… » il lui palpa le ventre.
> La mère bondit de sa chaise :
> Baiser ? s'écria Mama Alphonsine. Ma fille a fait la chose docta ? Vomi ? Elle est enceinte ? (*Ibid*. : 73-74)

Quant aux nouveaux couples, ils doivent impérativement se soumettre au mariage afin de bénéficier d'un semblant de liberté sexuelle. Le couple que forment Eugène et Chilane permet d'avoir un exemple concret des effets des diktats sexuels susmentionnés.

Premièrement, l'érotisme qui caractérise le début de leur relation amoureuse se voit rapidement étouffé par l'intrusion des diktats dans le couple, diktats magistralement incarnés par le personnage Magrita, dont le prénom évoque fortement cette convention sociale qu'est le mariage. Cet extrait de l'énoncé d'Eugène en témoigne :

> Après le début de notre relation, Mère voulait maintenant hâter l'acte le plus significatif à ses yeux : le Mariage ! Magrita, conditionnée par les usages et coutumes, agissait davantage par reflexe traditionnel que sous l'effet d'une délibération personnelle (*Ibid*. : 17-18).

Cet extrait démontre l'ancrage des diktats sexuels dans les mentalités, si bien que les choix du soi ainsi que sa vision du monde sont supplantés par leur soumission à la Loi. Les personnages sont comme lobotomisés, dépossédés de leur vouloir être et présentés comme des pantins, des marionnettes vivantes. Pire encore, certains d'entre eux, à l'instar de Magrita et surtout Chilane, sont des pantins volontaires, c'est-à-dire qu'ils choisissent d'être esclaves de ces diktats et se complaisent dans cette situation.

En effet, Chilane se révèle très tenace lorsqu'il s'agit de se plier aux usages de la tradition. Ce cas de figure s'illustre notamment dans le passage suivant, lequel rapporte sa réponse aux appels érotiques de son amoureux : « Non. Je te vois venir ! On ne fera pas la chose chez maman ! La coutume l'interdit ! » (*Ibid*. : 113). Les injonctions représentées par le point d'exclamation dont les occurrences sont importantes, compte tenue de la longueur de l'énoncé, la négative totale qui ouvre son énoncé, la juxtaposition des proposition indépendantes qui trahissent le célérité du rythme ainsi que son incapacité à nommer la chose par son nom, qui rappelle la façon de s'exprimer de Magrita et Mama Alphonsine; tous ces éléments qui ressortent de ce passage témoignent de la fermeture d'esprit de Chilane qui rappelle ce que Hédi Bouraoui appelle « *l'immuabilité* » qui refuse à toute identité, à toute écriture ou à toute culture la flexibilité, la transition et l'ouverture inhérente à la *nomaditude* (2005: 9).

Chilane n'a pas survécu, au sens littéral du terme, et l'annonce de sa mort constitue l'incipit du texte. Nous pensons que cette mort est l'indice principal de l'écriture de la déconstruction des diktats sexuels dont elle était le symbole et qui allaient se perpétuer à travers elle. Cette mort annonce déjà, dès l'incipit, l'avènement d'une sexualité libre dans l'érotisme, mais également l'avènement d'un érotisme souvent libre de tout acte sexuel.

II- ÉROTISME DE/DANS L'ÉCRITURE ET IDENTITÉ TEXUELLE

D'après Louis Aragon, « l'érotisme se caractérise par sa liberté d'appeler les choses par leur nom » (1980: 477). Cette citation introduit

d'emblée deux termes qui caractérisent l'écriture de la sexualité dans *Silikani* : érotisme et liberté. La liberté est une condition inéluctable de l'érotisme selon Aragon, une liberté d'être soi et de vivre, de ressentir et de s'exprimer de façon authentique. « Appeler les choses par leur nom » : tel est en effet le critère principal qui a manqué aux personnages soumis aux diktats sexuels, et tel est également l'élément différentiel qui permet de distinguer dans le texte les personnages qui s'affranchissent de ces diktats. En cela, *Silikani* subvertit l'écriture de la sexualité dans le roman africain francophone qui en fait selon Adama Coulibaly un « roman de la démesure » (2005 : 221), dans la mesure où « la représentation du sexe peut s ['y] résumer en une théorie du cru, de la crudité, de la cruauté » (*Ibid*. : 118).

En effet, *Silikani* transcende l'écriture obscène et grotesque de la sexualité qui a longtemps caractérisé le roman africain francophone de la seconde moitié du vingtième siècle. Ce texte offre plutôt une définition et une perception autres de l'écriture du sexe et de la sexualité dans le roman africain d'un autre contexte, celui de l'extrême contemporain. Elles sont très éloignées de ce que Coulibaly a appelé la « trivialittérature », c'est-à-dire la représentation osée et provocatrice du sexe et de la sexualité, essentiellement faite d'une « variation de grossièretés, [de] descriptions crues de scènes d'amour en passant par des scènes de sadisme inqualifiables, [dans laquelle] les scènes d'amour normales […] sont rares» (*Ibid*. : 215). Dans le texte d'Ébodé, on observe plutôt une tendance romantique qui redéfinit l'écriture de la sexualité et du même coup l'acte même d'écrire : en même temps que cette écriture y revêt les parures de la séduction, l'acte d'écrire cherche une jouissance qui se découvre et se renouvelle à chaque lecture. De plus, plus qu'une écriture du sexe et de la sexualité, il s'agit en réalité d'une écriture de l'érotisme, de la liberté d'être authentique sur le plan sexuel et par extension sur tout autre plan. Par conséquent, l'écriture du sexe et de la sexualité est principalement suggestive et imagée dans le texte ; elle se fond et se confond à l'écriture érotique afin de se disséminer en mille et un noms qui la désignent et la caractérisent.

Silikani compte deux scènes sexuelles pour une multitude de scènes érotiques. En cela, ce texte ce perçoit comme un roman de la séduction, du désir, de l'enivrement de l'attente et de la tourmente passionnelle qu'inflige le désir interdit. S'agissant des deux scènes sexuelles, la première est une représentation poétisée de l'acte sexuel entre Eugène et Chilane. Le choix des mots, les métaphores vives mêlées au vocabulaire

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

franc et audacieux du personnage-narrateur, ainsi que la fluctuation du rapport de force des deux protagonistes mis en scène sont tous portés vers une écriture érotique de la sexualité. La description de cette scène sexuelle s'étend sur deux pages et le personnage-narrateur ne raconte que ce qu'il a fait et vu. C'est dans ce sens que l'insistance sur le comportement du sexe de Chilane au fur et à mesure que l'excitation progresse ainsi que ses couinements de plaisir sont mis en exergue. Loin d'être une scène dans laquelle l'un est l'agent et l'autre l'agi, les actions d'Eugène sont contrôlées par la « main ferme » de sa partenaire Chilane. La scène est décrite comme un spectacle, presqu'exhibitionniste. Par ailleurs, les deux protagonistes sexuels ne sont pas les seuls personnages présents : Silikani en fait également partie, du fait d'un voyeurisme involontaire auquel elle s'adonne.

Dès lors, la pertinence de cette scène sexuelle repose sur l'érotisme considérable qui en ressort et qui fait que le cunnilingus, la pénétration et le caractère quasi exhibitionniste des actions sexuelles versent moins dans la pornographie, telle que définie par Boniface Mongo Mboussa, et plus dans l'érotisme. Selon lui,

> La pornographie c'est la mauvaise utilisation d'instincts alors qu'avec l'érotisme on dépasse l'instinct. En recourant à une métaphore culinaire, elle situe la pornographie au niveau de la gourmandise et l'érotisme à celui de la finesse du goût (2003: 67).

Cette distinction entre la pornographie et l'érotisme résume bien notre idée. Et partant de cette citation, nous pouvons affirmer que l'écrivain Eugène Ébodé propose dans et par son texte une représentation raffinée et « normale » (Coulibaly, 2005 : 215) de la sexualité. L'importante teneur érotique de cette scène sexuelle fait qu'on a une représentation libérée de la sexualité, libérée des carcans de la trivialittérature, libérée des murs de la pudeur hypocrite alimentée par le tabou mais aussi des dichotomies genrées, vu que les deux protagonistes sont à la fois objet et sujet du désir sexuel de l'autre. De plus, on a également une autre version de Chilane, libérée pendant quelques instants des carcans des diktats sexuels dont elle est partisante. On découvre alors une Chilane au plaisir vorace, désireuse et demandeuse du sexe, qui par la même occasion se découvre autrement. L'enivrement de Chilane et son abandon au plaisir sexuel matérialisent le renversement des diktats sexuels par l'érotisme et la liberté qu'il offre.

Cette scène érotiquement sexuelle accompagne une multitude de scènes érotiques. L'écriture de l'érotisme se ramifie en même temps qu'elle suggère le foisonnement des identités multiples de la sexualité

dans le roman africain. S'il est vrai qu'on observe quelques occurrences de grossièreté, à l'instar de cet énoncé : « tu es bien Doualais, toi ! Tu veux gnoxer tout de suite sans préliminaires, n'est-ce pas ? » (2006 : 174), il n'en demeure pas moins que le texte est parsemé de suggestions sexuelles, de descriptions de l'appel du désir qui lui donnent des allures de roman d'apprentissage sexuel. Dans l'histoire racontée il s'agit bien des débuts amoureux du personnages-narrateur, de ses premiers flirts, de ses premiers désirs sexuels inavoués ainsi que des premières conversations d'adultes qu'il a avec Syracuse son parrain français et Jean-Denys son ami congolais. Par conséquent, la perspective sexuelle du texte est majoritairement orientée vers l'exposition des sensations, des ressentis et des sentiments plutôt que vers toute autre perspective politique de la question sexuelle. C'est dans ce sens que vingt ans après, les souvenirs de jeunesse d'Eugène sont très sensuels et chargés d'affects érotiques. Nous le constatons notamment dans sa narration du souvenir de son premier baiser avec Chilane :

> Avant de nous quitter, nous nous étions rapprochés l'un de l'autre. Par un fluide mystérieux et irrésistible, nos lèvres se collèrent puis se soudèrent. Il me souvient encore du souffle chaud de l'air qui sortait de nos narines, de la spontanéité du geste que j'avais mille fois espéré et répété et qui se révéla si simple. Une impatience, une douceur et un ravissement nous enveloppèrent (*Ibid*. : 17).

Il en est de même des souvenirs qu'il a de Silikani et surtout des effets que cette dernière provoquait sur lui, notamment dans ce passage :

> Les lèvres de Silikani flottaient devant mes yeux. Son corsage bâillait lui aussi, découvrant deux pépites charnues, rondes, dodues. Mes tempes gonflaient, mes yeux se mouillaient. Mes membres se tendaient. Il se passait quelque chose. Allais-je manquer d'air ? Que m'arrivait-il donc ? Merde, que m'arrivait-il ? (*Ibid*. : 94-95).

Ces réminiscences quasiment lyriques ne sont pas propres au personnage-narrateur. D'autres, à l'instar de Jean-Denys, sont eux aussi portés aux souvenirs sensuels. Voici les propos de ce dernier, se souvenant de Léontine son amour de jeunesse :

> Léontine m'a donné le goût du sexe et appris les techniques amoureuses. Les préliminaires avec elle étaient déjà orageux et l'accouplement ressemblait au passage d'un ouragan. Sa pilosité, sa manière de se déhancher, ses œillades, ses sourires aux mille plissements voluptueux, sa bouche vorace et son corps si ferme, ses mains qui m'empoignaient et me secouaient au moment capital, m'ont enfermé dans la fièvre et dans une maladie d'amour qu'aucune femme, depuis, n'a pu guérir. Vas savoir

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

> pourquoi, petit gars ? Toujours est-il qu'Igalia me renvoie à cette ancienne fièvre vacharde mais inoubliable nommée Léontine (*Ibid*. : 180).

Très éloigné du stéréotype littéraire selon lequel le sexe pour l'homme africain est un outil de domination sur la femme, l'on découvre une version romantique de l'Africain dans *Silikani* : homme sensuel, très sensible à la sensualité et à la félinité féminine et aussi soumis aux élans dominateurs de la fougue sexuelle de la femme. Toutes ces caractéristiques sexuelles de la femme sont principalement incarnées par Silikani, le personnage éponyme, et cela s'avère très porteur dans le sens où cette dernière trouve sa liberté sexuelle dans l'abstinence. Dès lors, cette abstinence n'est pas imposée, mais plutôt décidée et assumée par le personnage. En outre, cette abstinence se limite au choix d'une vie sans rapport sexuel mais pleine d'expériences érotiques qu'elle ne fait pas que vivre, mais qu'elle interroge également.

En effet, la sexualité de Silikani est orientée vers l'organe visuel. Elle est la mise en abyme du regard du lecteur sur les scènes sexuelles, allant du voyeurisme s'agissant de la scène sexuelle d'Eugène et Chilane, à une observation quasi clinique s'agissant de la scène sexuelle du Fella et ses choristes. À chacune des deux situations, Silikani ne manque pas de donner ses impressions. En ce qui concerne la première scène sexuelle, elle découvre le pouvoir communicationnel, non pas de l'acte sexuel, mais de l'érotisme : elle perçoit la dissémination de cet érotisme qui produit plaisir et désir et qui définit l'acte sexuel comme étant une explosion d'énergies érotiques, éphémère mais renouvelable et toujours différent.

Quant à la seconde scène sexuelle, celle du Fella et ses choristes, elle est très artistique et exhibitionniste à outrance. Mais elle est jugée par Silikani comme étant insultante vis-à-vis de la femme et indigne d'un grand musicien africain tel que le Fella. La fellation qu'offre les choristes au Fella, et qui se déroule sous les yeux de Silikani alors âgée d'une quinzaine d'années, obtient cette réflexion du personnage :

> À Kalakuta, je n'ai pas forcément envié le sort des choristes. Elles étaient là, autour du Félin. Il parle de libérer les gens de la main du dictateur et, cependant, il maintenait les femmes dans le rôle de petits perroquets ou de suceuses de sexe. Il m'a fascinée, le Félin, et tout autant chiffonnée. […] ma mère me le disait encore il y a quelques jours, le Félin a créé un fantastique hymne à la femme africaine avec *Lady* ; et pourtant ses nombreuses choristes peinturlurées étaient davantage considérées comme des baiseuses que come des créatrices sur le plan artistique (*Ibid*. : 191-192).

Le Fella est pourtant le musicien préféré de Silikani, cette fille dont le prénom est en réalité le titre d'un tube congolais des années des indépendances ; et c'est lui qui fait découvrir à ce personnage la jouissance par la musique, telle qu'elle-même le raconte : « plongée dans la fournaise que générait le tempo lancinant, j'ai vu ce que la musique donne comme éblouissement. J'ai vu comment elle peut provoquer une jouissance. Voici comment j'ai joui… Eugène ! » (*Ibid*. : 90).

La musique est un thème d'une grande présence dans le texte et elle se présente avec la sexualité comme étant le moyen principal par lequel une société vivant dans la désillusion des indépendances retrouve sa joie de vivre. Silikani est le fruit de l'amour que ses parents ont l'un pour l'autre et l'amour qu'ils éprouvent pour la liberté sexuelle mais aussi pour la musique. Cela explique en partie le fait qu'elle porte comme prénom le titre d'une musique populaire à succès. Elle renouvelle à son tour l'érotisme né de la rencontre entre la musique et la soif de liberté (sexuelle) d'une société assujettie par une panoplie de tabous. La musique ainsi devient un agent érotique dont les effets se font ressentir sur plus d'un personnage dans le texte ; notamment dans ce passage textuel :

> Encouragés par Silikani, les musiciens interprétèrent, l'assikoïtant en partie, un air de mbalax de Youssou N'dour, *The Lion-Gaiende*. Les youyous fusaient de toutes parts. La poussière encrassait les gorges ; les vêtements, mouillés de sueurs, se quittaient sans vergogne ! Les femmes soulevaient leur kaba ; les hommes, ivres et attirés par ces danses érotiques, libéraient des torses aux pectoraux jaillissants (*Ibid*. : 124).

La musique elle-même se réinvente et procure du plaisir via les croisements et les mixages des sonorités et des rythmes : l'injection de l'assiko dans le mbalax de Youssou N'dour est productrice de plaisir quasi sexuel et cela transparaît dans la danse érotique à laquelle les personnages se livrent. On y perçoit alors un autre paradigme de la liberté sexuelle.

Toutes les scènes érotiques et sexuelles susmentionnées impactent sur l'identité textuelle, si bien qu'au-delà du genre et de toute considération poétique du roman africain francophone, *Silikani* propose une autre écriture de la sexualité qui renouvelle le visage de la littérature africaine d'expression française.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

III- L'APOLOGIE DE L'ÉROTISME

Dans le texte d'Eugène Ébodé, l'esthétique de la liberté sexuelle relève moins du militantisme (Bisanswa, 2009 : 10) que d'une volonté d'écrire la naïveté de la sexualité dans l'érotisme. Cette écriture évince la tendance de dénonciation qui caractérise l'écriture du sexe et de la sexualité telle que constatée par Coulibaly (2005 : 227), pour laisser libre cours à l'écriture des sensations érotiques et des sentiments qui en germent et se développent.

Les images poétiques et lyriques qu'on a longtemps refusées à l'écriture de la sexualité africaine, « supplantées [d'après Coulibaly] par des images grotesques, baroques, sanguinolentes qui rappellent une poétique du laid et de la provocation » (*Ibid*. : 229), se meuvent dans *Silikani* et introduisent dans l'écriture de la sexualité le sémantème de l'amour. Cette écriture dévoile alors l'amour du sexe et pour le sexe, mais aussi l'amour envers l'autre et l'amour du plaisir partagé. Donner de l'amour et en recevoir constitue la principale philosophie qui motive les relations sexuelles et érotiques dans le texte. Et dans cette perspective, les images grotesques et salaces qui apparaissent çà et là dans l'espace textuel ne concourent qu'à mettre en exergue l'existence du gentleman sexuel africain et à démontrer la transcendance des postulats de la trivialittérature par l'écriture d'Eugène Ébodé.

Ainsi donc, la sexualité trouve et possède sa liberté dans l'érotisme, en même temps que cet érotisme déconstruit les idées reçues sur la sexualité africaine et en Afrique, et propose en contrepartie une écriture africaine de la sexualité en tant que thème universel. Autrement dit, d'une part la question de la sexualité ne se limite plus qu'au sexe, elle se ramifie et s'incarne également dans la séduction, l'amour, la naïveté consciente ou inconsciente des gestes érotiques, des mots et des silences ; elle se poétise alors dans la liberté érotique et retrouve ses lettres de noblesses dans la sensualité du corps et dans le pouvoir des sentiments. C'est dans ce sens que Silikani, personnage féminin à la fois sensuel et sensible, est érigée en tant que pierre angulaire du texte d'Eugène Ébodé. Et par ce personnage, l'écrivain propose une lecture renversée de cette célèbre affirmation de Victor Hugo dans sa préface des *Contemplations,* sans toutefois en changer le sens : « Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis ; la destinée est une. […] Hélas ! Quand je vous parle de moi, je vous parle de vous. Comment ne le sentez-vous pas ? Ah : Insensé, qui croit que je ne suis

pas toi ! » (1856 : II). Sur la base de cette déclaration de Victor Hugo, nous pouvons dire que la vie d'Eugène est celle de Silikani, et vice versa. En d'autres termes, le titre du texte *Silikani* désigne en réalité Eugène dont le récit autobiographique meuble tout le texte. Le fait que l'autre soi d'Eugène est féminin, et par ricochet l'autre soi de Silikani masculin, désintègre grandement toute considération sexiste ou genrée de la question sexuelle dans le texte. Il n'y est donc pas question de la sexualité masculine contre la sexualité féminine, mais plutôt de la sexualité de l'individu insaisissable du point de vue identitaire, tant son identité se veut fluctuante, changeante et instable.

D'autre part, la déconstruction des idées reçues sur la sexualité africaine et en Afrique désingularise à son tour ladite sexualité. D'après Tzvetan Todorov, « la singularité est superlative » (1995 : 39) et de ce fait, « elle ne permet pas d'établir l'exemplarité de l'évènement » (*Ibid*. : 37-38). Par conséquent, désingulariser un fait ou un évènement permet d'établir son exemplarité et donc d'influer sur l'avenir. En désingularisant la sexualité africaine par son écriture, l'écrivain l'inscrit dans la « *chora* sémantique » (1974 : 45) universelle de l'écriture du sexe et de la sexualité, disons-nous en empruntant le concept de Julia Kristeva.

Dans le texte en effet, les comportements sexuels sont aussi divers que variés. On voit alors défiler un personnage macho précédé d'un romantique, suivi d'une allumeuse puis d'une effarouchée, ou alors un personnage qui soit l'un et l'autre à la fois, ou encore l'un et l'autre successivement selon la situation à laquelle il est confronté. Ces comportements s'entrecroisent ou s'entrechoquent, en vue non pas d'une singularisation de la sexualité africaine, mais plutôt afin de proposer une exemplarité de l'écriture du sexe et de la sexualité dans laquelle l'universel pourra se reconnaître.

La sexualité et l'érotisme dans *Silikani* ne sont donc pas typiquement africains, bien qu'ils y soient représentés dans la couleur locale, et ils ne s'enferment pas non plus dans l'espace africain. Ils se jouent de l'identité sociale des personnages, de leurs origines et de leurs appartenances géographiques en même temps qu'ils traversent les frontières du temps, de l'espace et des idées. La liberté sexuelle est alors la résultante de la porosité de ces frontières à travers lesquelles s'infiltrent les sensations et les sentiments des personnages disséminées par l'érotisme. Ainsi, Eugène et Silikani retrouvent intacte leur attirance réciproque, une vingtaine d'années plus tard et à des milliers des

kilomètres du Pays des Crevettes. Auront-ils une relation sexuelle proprement dite ? L'histoire ne le dit pas, mais le texte le suggère.

CONCLUSION

L'écriture du sexe et de la sexualité dans *Silikani* épouse les mouvements d'une liberté qui habite le texte et le définit. Face aux mastodontes a priori impénétrables des diktats sexuels, les personnages principaux, à l'instar d'Eugène, Silikani, Syracuse et Jean-Denys, transforment la société textuelle à partir de leurs comportements sexuels pétris d'érotisme et parviennent à transpercer ces diktats tutélaires pour une liberté sexuelle, voire érotique. La fragilité des tabous est mise en exergue et en même temps que les personnages découvrent ou renouvellent la liberté dans le sexe ou dans le désir charnel, le texte prend les allures de roman d'apprentissage sexuel, primordial pour une société dont les dérives sexuelles sont majoritairement consécutives des carcans du tabou. Au sortir de cette réflexion, nous éprouvons satisfaction et soulagement du fait que la littérature africaine d'expression française propose un autre visage de la sexualité. Très éloigné du roman de la démesure qui a trop longtemps caractérisé l'écriture de la sexualité et du sexe dans ce contexte, l'on est rassurés de savoir qu'il existe des romans africains francophones adeptes de l'éducation sentimentale, à l'instar de *Silikani*. Cela, semble-t-il, annonce une nouvelle tendance de l'écriture du sexe et de la sexualité dans la littérature africaine francophone de l'extrême contemporain.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

BISANSWA, K. Justin. 2009. *Roman africain contemporain. Fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*. Paris : Champion.

BOURAOUI, Hédi. 2005. *Transpoétique. Éloge au nomadisme*. Montréal : Mémoire d'Encrier.

COULIBALY, Adama. 2005. Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain. *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*. 65. 1. En ligne. 29 nov. 2018. https://crossworksholycross.edu/pf/vol65/issI/13.

COUTURIER, Maurice. 1990. la Banalisation de la sexualité à l'ère postmoderne. *Revue Française d'Etudes Américaines : Le Corps dans la culture et la littérature américaine*. 44. 49-63.

ÉBODÉ, Eugène. 2002. *La Transmission*. Paris : Gallimard.

----. 2006. *Silikani*. Paris : Gallimard.

ETOKE, Nathalie. 2006. Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxinomie, enjeux et défis. *CODESRIA Bulletin*. 3&4. 43-47.

EYENGA ONANA, Pierre Suzanne. 2017. Le viol, une variable du mal dans quelques romans camerounais. *Atelia Belo Horizonte*. 1. 3. 229-247.

HAVERCROFT, Barbara, et MICHELUCCI, Pascal. (eds) 2010. *Le Roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagement, énonciations*. Québec : Nota Bene.

HUGO, Victor. 1856. *Les Contemplations*. Paris : Michel Levy.

KRISTEVA, Julia. 1974. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.

MONGO MBOUSSA, Boniface. 2003. Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henry Lopès et Sony Labou Tansi. *Notre Librairie : Sexualité et écriture*. 151. 55-71.

ZANGANIARIS, Jean. 2013. Entre libéralisation de la sexualité et exercice de la violence symbolique. Ambivalence des masculinités dans la littérature marocaine de langue française. *Cahiers d'Études Africaines*. En ligne. 23 nov. 2018. http://journals-openedition.org/etudesafricaines/17361.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

Sexualisation de l'écriture et satire sociale dans *Branle-bas en noir et blanc* de Mongo Beti : entre soumission et exploitation de la femme

Armel Jovensel Ngamaleu
Université de Douala (Cameroun)

RÉSUMÉ

Cet article problématise la sexualité dans le dernier roman de Mongo Beti : *Branle-bas en noir et blanc*. Nous convoquons l'approche sociocritique d'Edmond Cros pour explorer les contours du discours social, sur fond réaliste et satirique, du romancier. De fait, Mongo Beti a su procéder à la sexualisation, voire à l'érotisation de sa fiction en passant au peigne fin les réalités déconcertantes des mœurs sexuelles de ses personnages. Ainsi, son écriture romanesque est non seulement sexualisée mais aussi dotée d'une visée résolument satirique et féministe. Car la femme, qui occupe une part belle dans l'univers diégétique, est presque réduite à un instrument sexuel pour diverses raisons (machisme, proxénétisme, pédophilie, etc.). L'auteur dépeint, satirise donc une société phallocratique, confrontée à une profonde dépravation/occidentalisation des mœurs sexuelles.

INTRODUCTION

Le sexe est (devenu) un thème matriciel de la littérature. L'érotisme/la pornographie[77] se dit, s'écrit et s'y lit à travers des

[77] Pour Gilles Lapouge (2014) dans son article « La pornographie », dans l'Encyclopédie numérique *Universalis*, il n'y a pas de réelle frontière entre les deux termes ; « ces deux notions sont à la fois enchevêtrées et remuantes. » Toutefois, Dominique Baqué (2002)

modalités ou des procédés divers. C'est ce que Gaëtan Brulotte (1998) appelle « l'érographie », concept qu'il théorise pour tenter de lever l'équivoque entre les notions d'érotisme et de pornographie. Pour lui, l'érographie se veut un concept fédérateur ou généralisateur. De ce fait, il renvoie à toutes les manifestations ou pratiques à connotation sexuelle, représentées en écriture dans l'univers littéraire. Les XX^e^ et XXI^e^ siècles peuvent en effet être tenus pour ceux qui ont vu émerger chez les écrivains africains francophones une littérature érographique. Parmi ces écrivains, des auteurs de renom se sont démarqués par une écriture intimiste et libidineuse. À ce titre, on peut citer Calixthe Beyala (*Femme nue, femme noire*), Ken Bugul (*De l'autre côté du regard*), Malika Mokkedem (*L'Interdite*), Ananda Devi (*Ève de ses décombres*), Sami Tchak (*Filles de Mexico*) et Alain Mabanckou (*Petit Piment*). Mongo Beti n'est pas à exclure de ce registre érotico-littéraire. Son dernier roman *Branle-bas en noir et blanc*[78] peut être considéré, à bien d'égards, comme une œuvre érographique si l'on s'en tient à la conception de Brulotte. Ce roman semble, dès lors, s'inscrire dans la logique des « textes de jouissance », pour reprendre Barthes (1973). En effet, il « met en état de perte, […] déconforte, fait vaciller les assises historiques, culturelles et psychologiques du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage », selon Barthes (1973 : 23). Mongo Beti y mobilise à la fois, eu égard aux évocations/suggestions et aux descriptions des scènes ou activités sexuelles dans le roman, « l'érotisme implicite » et « l'érotisme explicite », si l'on s'inspire de Jouve (2005 : 123-125). Notons qu'une part belle est faite aux personnages féminins dépeints sous plusieurs facettes et, de manière générale, dans une intention critique. La description de leur sexualité et des rapports qu'ils entretiennent avec leurs pairs masculins est essentiellement péjorative dans la société romanesque. Ainsi, en quoi la femme fait-elle l'objet à la fois de soumission et d'exploitation/satisfaction sexuelle dans *Branle-bas en noir et blanc* ? Nous nous proposons, à partir de l'approche sociocritique d'Edmond Cros, d'y répondre. Pour celui-ci « […] le fait [que le texte] soit considéré comme une pratique le fait apparaître comme un travail ancré dans l'histoire d'une collectivité et donc dans une continuité sociale » (2003 : 53). S'inspirant de sa saisie du « sujet

emploie le terme « pornographie » pour renvoyer à toute forme de mise en scène sexuelle essentiellement exhibitionniste, impudique et licencieuse.

[78] Pour les références dans la suite de notre propos, ce titre sera noté *BBNB*.

culturel »[79], nous allons explorer la portée satirique du discours social de Mongo Beti. Pour ce faire, nous analysons les modalités suivant lesquelles les pratiques sexuelles riment, d'une part, avec soumission et, d'autre part, avec exploitation.

I. DE LA SOUMISSION SEXUELLE DE LA FEMME

Dans *Branle-bas en noir et blanc*, le sexe est un thème matriciel. Les hommes autant que les femmes, dans leur majorité, le banalisent par l'appréhension qu'ils en ont et leurs mœurs sexuelles. Chez eux, le sexe peut se négocier facilement et s'accomplir dans des lieux communs. Les femmes, quant à elles et à divers égards, se veulent domptables et frivoles ; elles font montre, par conséquent, d'une soumission presque volontaire dans l'acte sexuel.

I.1. DU RITUEL DES *PARTIES DE JAMBES EN L'AIR*

Le sexe est banalisé dans la société insolite que dépeint, avec un humour noir, le récit de Mongo Beti. Ses personnages ont un goût prononcé pour le sexe et le pratiquent comme un rituel. En général, les modalités sont simples pour ceux qui maîtrisent les règles du jeu qu'elles soient explicites ou implicites. Dès lors, ces rencontres ou « parties de jambes en l'air » (*BBNB* : 10) s'apparentent à des « plans culs » (Bayart, 2014). Il s'agit, à proprement parler, de rendez-vous de cul ou des planifications/programmations sexuelles pour ceux qui s'y adonnent. Les lieux ou les terrains de ce sport sexuel sont, le plus souvent, des auberges qui, dans le jargon employé par le narrateur, constituent des « abattoirs » à savoir des lieux où sont massacrées des bêtes. C'est dire que l'acte sexuel est assimilé à l'abattage. La métaphore dans ce cadre est vive si on se fie aux significations prêtées à ce vocable dans les

[79] Ce concept est une variable évolué du « sujet transindividuel » de Goldmann (1964). Faut-il rappeler que la sociocritique, soucieuse de faire évoluer l'approche sociologique de la littérature, se propose de trouver les voies pour analyser comment le texte travaille le social. « Pour la sociocritique, [notamment chez Cros,] le problème de départ passe par la définition et la nature du sujet. » (Marc Marti, 2014 : 2) En effet, selon Cros, le « sujet culturel » est « une notion recouvrant sans s'y superposer exactement le sujet idéologique et le sujet transindividuel » (*Id.*). Ce concept prend donc en compte la dimension individuelle et celle collective dans l'exploration de la matière textuelle et dans son épaisseur. Ainsi, « [l]e sujet culturel est à la fois au croisement de la formation de la subjectivité et des processus de socialisation » (M. Marti, 2014 : 3).

représentations communes des populations du Cameroun dont Mongo Beti est originaire. Le verbe « abattre » à l'instar d'autres (*tuer*, *couper*, *chicoter*, *punir*, *limer*, etc.), tel que le souligne Flora Amabiamina (2017 : 239), est surdéterminé dans l'imaginaire social des Camerounais et signifie la majorité psychologique de l'homme sur la femme lorsqu'il est employé dans le domaine sexuel. Aussi abattre sa partenaire sexuelle ou la tuer la ravale-t-il au rang de proie.

Il va sans dire que se livrer à ce type de pratique pour ses acteurs est une manière de s'exprimer, de satisfaire sa faim et son appétit sexuels en toute liberté, sans complexe ni protocole. La pratique sexuelle devient ainsi un rituel avec ses codes et ses principes. Eddie est « un personnage plutôt jouisseur », d'après Fandio (2003 : 3) ; il est un « grand amateur de femmes et de vins » (*id*. : 9). De retour d'Europe, Eddie, « redevenu un parfait autochtone », s'est vite habitué « aux pratiques communes ». Par pratiques communes, il faudra entendre raccompagner régulièrement à leurs domiciles des partenaires d'une nuit à bord de sa Mercedes blanche qui fait partie de l'arsenal mis à profit par le jeune homme pour appâter ses proies. Le narrateur précise à dessein que « c'est un usage consacré ici, même pour un célibataire, […] de ne point emmener sa partenaire d'une nuit chez soi » (*ib*.) mais plutôt à l'auberge, dans un hôtel ou, mieux encore, dans un studio ou tout autre local idoine prêté par un ami complaisant pour l'occasion, et qu'on appelle un « abattoir » (*ib*.). Si on ne prend que l'exemple de l'auberge, c'est un lieu auquel est associée une symbolique négative. L'auberge représente un espace de luxure accueillant les amours interdites ou volées. Le narrateur de *Branle-bas en noir et blanc* en donne une signification fort éloquente :

> Ce qu'on appelle auberge chez nous est une sorte de maison de passe exempte de tout confort, avec des tarifs cocassement dégressifs - tant pour la nuit, tant pour une demi-journée, tant pour la sieste, c'est-à-dire deux heures. Des couples hâtivement formés viennent y forniquer avec une rage mécanique, l'esprit ailleurs, comme si leurs organes étaient mus par des ressorts électriques incontrôlables (*BBNB* : 94).

Il apparaît alors que la femme est prise par l'homme pour une bête qu'il tue via l'acte sexuel et dont il se gave charnellement. En clair, elle est un simple objet de satisfaction sexuelle, de procuration du plaisir pour des hommes avides de satisfaire leurs fantasmes. De fait, la péjoration de la femme dans le récit transparaît encore à travers la frivolité dont elle est affublée. Elle est presque toujours soumise, manipulable et bon marché. Le narrateur qualifie ces femmes prêtes à satisfaire les désirs sexuels de différents hommes de tous bords, de *bamboulines* ou *bamboulinettes*. Ces mots péjoratifs dérivent de « bamboula », « une adolescente africaine un

peu délurée, mais pas trop, sinon elle n'a plus rien de particulier, et devient une pute banale comme ses aînées » (*BBNB* : 40). Nous pouvons comprendre pourquoi parlant d'Eddie, le narrateur se moque du comportement concupiscent de cet amateur des rencontres lubriques fugaces : « C'est un peu comme avec les bamboulines et les bamboulinettes, quoi. Aujourd'hui, tu en traites une, si tu manques de coffre, et tu renvoies les deux ou trois autres à plus tard, et même à la semaine suivante » (*BBNB :* 80). Tout se passe facilement pour les célibataires comme Eddie. Il se plaît à ce jeu libidinal et en est même dépendant. Sa réjouissance charnelle est quotidienne. Les femmes sont nombreuses pour satisfaire ses appétits sexuels divers. Eddie, l'hédoniste, en a pris l'habitude au point « de passer la nuit ailleurs qu'à son foyer, comme chacun fait ici dans sa situation » (*BBNB* : 111).

En effet, Eddie délaisse sa grande maison où il vit seul pour fréquenter des lieux des auberges sans aucune vergogne puisque c'est, comme le souligne le narrateur, « une pratique commune » (*BBNB* : 9). Pour lui, ce mode de vie est facile, peu coûteux et agréable. Le héros mène ce train-train quotidien avec fierté. L'amour pour lui est une perte de temps. Il se décrit fièrement comme un être incapable d'aimer ou à même de fonder une famille : « Moi, je ne suis pas amoureux. L'amour n'a pas encore fait de moi un cinglé » (*BBNB* : 32). Autrement dit, il n'a pas le cœur pour aimer mais pour vivre. Son cœur ne bat (et ne saurait battre ?) pour une femme. D'ailleurs, il renchérit : « […] je n'ai jamais eu de chagrin d'amour, […]. Je ne suis pas du tout romantique, moi. » (41) Cependant, il fait l'amour comme il boirait de l'eau pour étancher sa soif. Il passe donc d'une relation sexuelle éphémère à une autre.

Le narrateur examine le phénomène généralisé de parties de jambes en l'air qui ronge sa société comme un cancer. Les célibataires et même les hommes mariés y sont embarqués. Seulement, si les premiers n'ont pas de compte à rendre à quiconque, les seconds sont régulièrement confrontés à la dure réalité quand arrive l'heure de rentrer chez soi car, après le plaisir/la jouissance, s'en suit un moment angoissant :

> Ou bien vous n'avez pour compagne qu'une simple régulière, qui prétend vous casser les pieds, en venant vous postillonner sous le nez : "Ouais, est-ce que c'est une heure pour rentrer à son foyer, ça ? Où tu as passé la nuit ?" Ce n'est pas une claque qu'elle s'attire, mais une rouste, et on n'en parle plus, parce qu'elle a vite compris où est sa vraie place. Justement la vraie place de la femme est encore à débattre chez nous, de l'avis unanime des observateurs (*BBNB* : 111-112).

Le constat est clair. « La vision masculine de la femme est sous développée, l'accent est mis sur l'état de sujétion dans laquelle est tenue la femme », comme le souligne Bernard Mouralis (1994 : 23). La société portraiturée par le romancier est gouvernée par une mentalité foncièrement phallocratique. La femme n'y a presque pas de valeur aux yeux des hommes qui se considèrent comme supérieurs et peuvent, pour cette raison, se permettre tous les excès et abus au détriment des femmes. Aussi ne doit-on pas s'étonner de voir les femmes cocues se résigner et accepter ce triste sort. Mongo Beti, par la voix de son narrateur, critique sans ambages cet état des choses : « […] il faut quand même le signaler, une société où le mari virtuel ou vrai peut découcher à sa guise sans avoir à rendre compte à personne est une société qui boîte. La nôtre boite très bas » (*BBNB :* 113).

Dès lors, si tant est l'état des lieux en matière de rite ou de sport sexuel dépravé dans la société diégétique, quelle perception/image de la femme s'en dégage-t-elle ?

I.2. LA FEMME : DE LA MALLÉABILITÉ À LA DÉVALORISATION

La mentalité machiste et phallocratique dicte sa loi dans la société portraiturée et constitue une source d'aveuglement social général. Néanmoins, dans un tel environnement, la femme semble être victime et consentante en même temps. La situation se révèle donc paradoxale et insolite. Flora Amabiamina (2015 : 66) constate que : « Dans le domaine sexuel, [les femmes] sont souvent tenues pour des instruments de plaisir […]. Aussi, […] [elles se doivent d'] être disponibles pour assouvir le désir masculin ». Certains personnages féminins du récit ploient sous le joug des hommes sexuellement voraces qui, de plus, n'ont quasiment aucun respect pour la femme. Il en va ainsi d'Eddie, le héros phallocrate, un bourreau des femmes. Il exploite les femmes à sa guise. Il manipule Antoinette, une prostituée désireuse d'émigrer à l'étranger, à la quête d'une vie meilleure. Pour ce faire, elle compte sur l'aide d'Eddie qui lui promet de la mettre en contact avec un homme Blanc, lequel l'aiderait à réaliser son rêve d'émigration. Mais, en réalité, Eddie, se moque de son projet. Il profite plutôt d'elle sexuellement. De

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

surcroît, il se sert d'elle comme appât dans le cadre de son travail de détective privé, dans l'affaire de la disparition d'Élizabeth[80] :

> Dimanche […] tu m'accompagnes chez un homme que tu observes bien, comme tu sais le faire. S'il te fait des avances ? Prête-toi à son jeu, d'accord ? Je t'en prie. Est-ce que c'est important si je veux de toi ou pas ? Je ne sais pas. Mais tu m'as été très utile jusqu'ici. Je te jure que je tiendrai ma promesse (*BBNB* : 173).

Par ailleurs, Eddie n'a pas le sens de la courtoisie à l'égard des femmes ; Antoinette en fait les frais. Il l'appelle « ma poule » (*BBNB* : 97), c'est-à-dire sa prostituée. Cette expression imagée employée par Eddie est chargée d'une connotation péjorative, eu égard au type de relation que les deux individus entretiennent. Mais paradoxalement, et en dépit de tout ce qu'elle peut subir de la part d'Eddie, cette dernière lui demeure entièrement dévouée. Elle lui avoue : « je serai toujours pour toi *comme un toutou*, le plus fidèle, *toujours dans tes jambes*, *toujours comme tu veux* [nous soulignons] » (*ib*.). La jeune prostituée promet entière soumission et fidélité à son nouveau partenaire de sexe qui se sert des femmes comme des mouchoirs jetables.

Voilà pourquoi, dès sa première rencontre avec Antoinette, il a su lui faire comprendre qu'il était partant pour une partie de jambes en l'air dans un lieu habituel : l'auberge.

> Antoinette, comme la plupart des filles dans la même situation, se montra d'une ponctualité irréprochable. […] Eddie lui parla le langage dont ils étaient, tous les deux, coutumiers, sans pourtant lui imposer la fellation, qui était chez cet homme vulgaire la formalité préalable avec ce genre de nana (*BBNB* : 94).

À l'issue de cette expérience sexuelle avec Eddie, Antoinette a gardé un (bon) souvenir. Mais pour Eddie, cet acte très banal, mécanique et routinier ne signifie absolument rien. Il a des rapports sexuels pour jouir ; un point c'est tout. Désagréablement surprise par son indifférence totale, elle lui demande : « Tu m'as fait l'amour, Eddie, c'était si bon ! Ça ne compte pas ? » (*BBNB* : 172) Eddie n'en a cure car il sait à quel type de femme il a affaire. En effet, Antoinette est non seulement une prostituée mais aussi une nymphomane[81], vu son avidité

[80] Comme d'autres jeunes femmes-victimes, elle est prise au piège dans le camp K8 dirigé par des hommes cyniques : le curé Roger et son acolyte, le proxénète Grégoire.

[81] Antoinette se remet en cause face à Eddie par rapport à sa vie/conduite sexuelle en ces termes : « […] Tu connais trop les filles comme moi, Eddie. Je ne suis pas une femme pour toi. Ce qu'il te faut, c'est une petite fille, une fille intacte, tu vois ce que je veux dire ? Tu seras le premier, comme ça tu la respecteras. Pas comme moi. Tu ne peux pas me

sexuelle. Elle multiplie les partenaires et les rapports sexuels ; elle rémunère d'ailleurs Dagobert pour satisfaire ses envies. Eddie en est informé. Il interroge l'ancien étudiant devenu un amant occasionnel rémunéré : « - Combien elle te donne, Antoinette pour baiser avec elle ? » (*BBNB :* 171) Ce dernier avoue avec euphémisme qu' »Elle [l]'aide un peu, de temps en temps, c'est tout » (*ib*.). On comprend, dès lors, l'attitude avertie d'Eddie. Il se méfie des femmes friandes de sexe quand bien même il s'en sert pour des ébats sexuels : « Avec ce genre de filles, il [faut] toujours ruser ; voilà ce qu'il avait appris depuis son retour. Toutes des menteuses, des voleuses, des vicieuses » (98).

Du point de vue d'Eddie, la femme n'est pas un être en qui, il faut avoir confiance : « À notre époque, il n'est même pas besoin d'avoir des femelles sous son toit pour être cocu. Dès que tu t'avises de nouer le plus simple flirt, tu es déjà cocu, la belle pense déjà à un autre » (258). À vrai dire, Eddie est non seulement un noceur mais il est aussi et surtout un détracteur et un abuseur de femme. Ses appréciations des femmes sont péjoratives et, pour la plupart, stéréotypées. Sa perception dévalorisante et dégradante de la femme peut certes se justifier du fait de ses expériences avec les femmes mais aussi par sa moralité et sa personnalité. Il est un véritable produit de sa société et de son époque : « Eddie reconnaît volontiers qu'il mène une vie de bâton de chaise » (58). Sa vie est tumultueuse et ne suit aucun principe notamment d'ordre moral ou éthique. Il mène une vie d'errance et de jouissance, une vie mondaine dissolue où le sexe est le centre.

Ainsi, il va sans dire que la démocratisation des mœurs, cette mouvance occidentale, a pour conséquence la montée de l'individualisme hédoniste et irresponsable. Par conséquent, les relations humaines n'ont plus de consistance ni d'épaisseur ; elles s'effritent, se vident de plus en plus, du fait de l'indifférence et de l'insouciance caractéristiques de la logique individualiste ou égocentriste de l'individu postmoderne. Ce dernier évolue dans la société comme être solitaire et libre/libertaire. Il ne recherche que ces intérêts personnels par tous les moyens ; parfois au détriment de ses semblables et de la société entière. Pour lui, comme le renchérit Sabine van Wesemael (2005 : 85) : « Seule demeure la quête de l'ego et de son intérêt propre, l'extase de la libération personnelle, l'obsession du corps et du sexe ». C'est dire que le libéralisme social est à l'origine de l'émergence des anti-valeurs à

respecter, Eddie. Trop d'hommes m'ont vue nue, les jambes en l'air, je suis trop souillée, tu ne me respecteras jamais » (*BBNB* : 348).

savoir : l'individualisme, la frivolité, l'immoralité/le cynisme. « Mais plus les mœurs se libéralisent, plus le sentiment de vide gagne » (85). Michel Houellebecq (1991 : 144) pense que : « La valeur d'un être humain se mesure aujourd'hui par son efficacité économique et son potentiel érotique […] ». Wesemael et Houellebecq corroborent la vision lipovetskienne de la société contemporaine ; car selon Gilles Lipovetsky (1989), nous vivons à « l'ère du vide »[82]. Telle est l'expression qu'il emploie pour traduire la vacuité aliénante des liens sociaux, propre au contexte social mondial actuel. Dans la même perspective, Wesemael (2005 : 88) conclut qu'« Avec le libéralisme, c'est l'individualisme cynique et la faillite des valeurs qui s'imposent comme loi ». Que dire, de plus, lorsque « le libéralisme sexuel » décrit par Houellebecq (1994) rivalise d'adresse avec le libéralisme économique, favorisant de la sorte la marchandisation sexuelle ou l'exploitation de la femme, érigée en une valeur d'échange ?

II. SEXE ET BUSINESS : ENTRE PROXÉNÉTISME ET PÉDOPHILIE

Branle-bas en noir et en blanc donne à découvrir une société immorale. La liberté que s'octroient les uns et les autres y frise le libertinage. Le vice y a élu domicile. Et dans cet ensemble, la femme constitue une matière première dans l'industrie du sexe. Elle est dès lors une cible privilégiée, une proie facile à dompter, manipuler et exploiter, ce que l'on observe à travers les pratiques telles que le proxénétisme et la pédophilie.

II.1. DU PROXÉNÉTISME OU LE MARKETING SEXUEL À L'ŒUVRE

Le marché du sexe s'apparente dans le récit à tous les autres types de marché ou de commerce. Grégoire, en plus d'être impliqué dans d'autres affaires malsaines, est un proxénète bien connu de la ville. Il est proche des autorités politiques dont il bénéficie de la protection et de faveurs diverses. C'est un fournisseur de femmes de tous les âges aux

[82] Le titre de son ouvrage est d'ailleurs fort révélateur : *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain* (Paris : Folio, 1989).

clients de luxe, notamment les blancs[83]. Grégoire, se souvient le narrateur, « […] paraissait […] au centre d'une volée de baboulinettes, pas vilaines non plus, ma foi, fringuées comme des princesses, ainsi qu'il sied autour d'un petit proxénète fournisseur de services dont personne ne se vante, et qu'on dissimule » (*BBNB :* 40). Il est décrit par l'un de ses anciens partenaires véreux et vicieux comme « un personnage exécrable et dangereux ; irascible et vindicatif d'ailleurs […] [qui] procurait des filles aux expatriés […] » (210). Eddie, le héros, l'appelle « le petit proxo marchand de putasses » (212). Grégoire est un jeune homme vicieux, un « vrai caïd » ; son ancien associé précise qu'il est « proche du tout-puissant ministre de l'Intérieur roi de la fraude électorale » (*id*.). C'est un proxénète qui se veut professionnel. Il déployait une stratégie de marketing sexuel consistant en une approche individualisée pour attirer l'attention de sa clientèle et surtout faire naître le désir.

> [Il] faisait du porte-à-porte. […] Il venait et disait quelque chose dans le genre : Ne voulez-vous rien ? Je peux vous procurer de la compagnie, si vous voulez. Faites l'amour, pas la guerre, et d'autres coquecigrues de même style. Il revenait sans cesse à l'assaut. On peut bien être surpris la première fois, mais on finit par comprendre (*BBNB* : 125).

Sa cible privilégiée est constituée d'expatriés. D'ailleurs, Georges, son ami blanc, lui rappelle que : « Le propre du proxénète, comme de tous les bons commerçants, est de chercher des clients […]. Dans une ville où il y a si peu de blancs, et surtout des blancs en situation de solitude, ce n'est pas tellement compliqué » (*id*.). Toutefois, ce marché du sexe ne manque pas de clients, des consommateurs « d'offre de service en fantasme » (*BBNB* : 83). Les toubabs expatriés sont friands de femmes africaines notamment les plus jeunes. Ce sont, par conséquent, des consommateurs privilégiés que l'on gagnerait à fidéliser par la qualité de service. Au narrateur de souligner :

> Par exemple, on pourrait se figurer qu'il est facile de localiser un cercle d'expatriés amateurs de chairs noires très fraîches. […] Il était alors partout question d'un ambassadeur toubab gourmand de toutes jeunes filles africaines, de préférences impubère, un vrai pervers […] (*id*.).

C'est dire que la pédophilie est également un vice caractéristique de la société dépeinte. Car certains pervers sexuels sont des pédophiles,

[83]Le narrateur s'en offusque, en déclarant : « Ah ! ces toubabs ! chez eux, ils prétendent ne pas vouloir des bamboulas, mais, à peine débarqués chez nous, les voilà qui se jettent sur nos bamboulines et autres bamboulinettes comme la misère sur le pauvre monde » (*BBNB* : 44).

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

des friands de *bamboulinettes*, pour reprendre une expression du narrateur.

II.2. LA PÉDOPHILIE : LES MÉANDRES D'UN RÉSEAU DE PERVERSION SEXUELLE

La pédophilie s'inscrit aussi au cœur de la pratique de la prostitution. Les jeunes filles sont les proies de pervers sexuels, notamment les pédophiles. Ces derniers se servent de leur pouvoir d'achat pour se livrer à leurs fantasmes sexuels. Les fournisseurs des victimes sont le plus souvent, en dehors des proxénètes professionnels à l'instar de Grégoire, des parents eux-mêmes. Papa Ébénezer, le père de Nathalie, est de ceux-là. Il se sert de ses filles afin d'obtenir des faveurs diverses d'hommes fortunés. Il livre ses petites filles à la merci de ces riches bourreaux qui s'en délectent. Par exemple, Georges Lamotte aurait pu avoir une relation sexuelle avec Nathalie qui lui avait été livrée par son père. Mais, son sens éthique l'en empêche ; il avoue à Eddie : « Impossible d'imaginer plus petite fille. J'aurais mieux fait d'en faire ma petite fille, de l'adopter » (*BBNB* : 126). Il a plutôt préféré nouer une relation amicale avec Nathalie. Elle était devenue son amie et non pas sa partenaire sexuelle, une proie à sa merci. Toutefois, Eddie, un habitué des variétés de sport sexuel s'effectuant dans sa société, taquine son ami toubab qui se démarque :

> Dis donc, à propos de Nathalie, […] j'ai flairé un truc nauséabond dans votre relation, qu'est-ce que c'est au juste ? Tu n'as quand même pas fait l'amour à cette gamine qui pourrait être ton arrière-petite-fille ? Mais tu es un horrible personnage. Tu les prends au berceau, tes partenaires ? À mon tour de pointer mon index sur ton ventre et de t'apostropher comme un malpropre, vilain pédophile. Rassure-toi, ici nous en sommes tous là. Je te l'ai dit, l'Afrique rend maboul (*BBNB* : 295).

Eddie dans ce passage essaie, quoiqu'ironiquement, de souligner l'ampleur de la déviance des mœurs sexuelles qui ronge viscéralement sa société, voire les sociétés africaines. En effet, une lecture sociocritique du roman permet de se rendre compte de l'état de dépravation générale du sociotexte. La matière textuelle met en évidence un environnement corrompu sur le plan socio-moral et politique, dans lequel évoluent des maniaques et pervers sexuels comme Joachim. C'est un bourgeois cynique et pervers. Il est friand des femmes de tous les âges. Norbert le sait mais n'avait jamais songé que sa propre famille compterait parmi ses victimes.

Joachim a eu des relations jugées incestueuses avec une fille de son clan. « Le clan, c'est la famille » (*BBNB* : 249). Norbert, le père de la fille, est doublement outragé : « … inceste […], malédiction, un enfant est né il y a un an… » (250). Le déshonneur est au comble pour ce policier et père de famille. Cependant, la triste vérité est que sa propre femme est impliquée, jusqu'au cou, dans l'affaire :

> […] la mère le savait ; elle avait peut-être même encouragé sa fille. Il y avait de la morbidité dans l'imagination du policier amateur d'extras ; il poussait maintenant ses soupçons jusqu'à se demander si le séducteur n'avait pas joui des faveurs maternelles, avant de jeter son dévolu sur la gamine : on disait que c'est ainsi que ce personnage atroce s'y prenait habituellement (*id*.).

De fait, Joachim « […] a baisé une fille de son propre clan, peut-être même la mère et la fille » (251). En effet, rappelons que la mère de cette famille humiliée est elle-même non seulement une prostituée mais aussi une proxénète avérée. Elle convainc ou contraint ses filles de/à coucher avec des hommes riches pour de l'argent. Elle gagne de l'argent grâce à un business sexuel sur le dos de son mari policier. C'est Rebecca, l'une de ses filles, une victime de l'endoctrinement de la mère, qui enfin, par révolte, dénonce le système bien huilé mis en place par sa mère. Démasquée par un collègue de son père, elle est bastonnée et humiliée par ce dernier sans que sa mère, le cerveau de l'affaire, ses sœurs et ses collègues ne viennent à sa rescousse. Abandonnée à elle-même et marginalisée au sein de la famille, la petite Rébecca se venge en mettant à nu le réseau de prostitution familial. Écoutons plutôt :

> Rébecca, la petite gourgandine avérée, en a eu assez d'être la maudite de la famille, la pestiférée. Elle avait espéré plus de chaleur de la part des autres femmes de la famille, qui étaient bien loin d'être des saintes. Elle avait espéré que sa mère, complice de ses filles, lui témoignerait une solidarité plus active, qu'elle prendrait sa défense […]. Elle a conçu de se venger et, un jour, elle est venue en larmes auprès de son père et, à ses genoux, lui a révélé […] que c'est leur propre mère qui organisait la prostitution de ses filles et en touchait les dividendes (*BBNB* : 252-253).

Le narrateur fait découvrir au lecteur les prouesses sexuelles de Rebecca qu'elle prenait le soin de consigner dans son journal intime. On dirait, en milieu professionnel, une espèce de rapport d'activités. De n'avoir que quatorze ans et être en classe de sixième, qui pis est dans un collège confessionnel dirigé par les religieuses, ne l'a pas empêché de devenir « une vraie courtisane » et « une vraie professionnelle ». L'extrait suivant en dit long à ce propos :

> En proie à l'on se demande qu'elle perversion, Rébecca, la sulfureuse fille de Norbert, avait scrupuleusement consigné sur ces soixante feuillets réunis par une spirale, […] toutes les circonstances de sa vie au cours de ces deux années […]. Tout y était, jusqu'à la nature des câlins que la gamine prodiguait aux messieurs fortunés de tous âges et de toutes provenances. Le Kâma-sûtra, édition remaniée, corrigée et enrichie […] [avec l']interminable succession des noms, des dates, des heures. Les filières étaient même mentionnées, dont une décrite avec précision […] (*BBNB* : 183).

À l'évidence, en dépit de son très jeune âge, Rébecca n'était plus une néophyte en matière de sexe. Elle se prenait déjà pour une experte qui parvenait à satisfaire à volonté ses clients, même les plus exigeants. Mais pour son père, elle reste une gamine, la sienne. Voilà pourquoi, il s'en prend au *magida*[84], le dernier pédophile à qui Rébecca s'est livrée.

Norbert s'enflamme contre Eddie qui veut le raisonner : « Excuse-moi, là je te coupe. Un père de famille lui ? Je vais vomir. Un sale pourri […]. Elle aurait pu être cent fois sa fille. Ils [les magidas] viennent ici avec leurs robes puantes et leur sale fric, ils tringlent nos gamines encore au berceau. Les salauds… » (59). Il se décide, au bout du compte, à se venger en assassinant le *magida* pédophile, « l'abominable homme du Nord par qui son déshonneur était arrivé » (62) après que celui-ci a vainement voulu l'acheter en lui proposant une forte somme d'argent. Mais, le pire pour ce père humilié, c'est Eddie qui le lui rappelle. Il lui fait remarquer que « [sa] petite Rébecca chérie, élevée dans la religion chrétienne rehaussée par [la] tradition, offre son cul[85] à tous les passants pour une bouchée de pain. […] ce qu'il y a de plus horrible dans la situation, c'est que […] cet ange [qu'il] croyai[t] propre comme un sou neuf […] était consentante, qu'elle acceptait cette souillure […] » (67). Autrement dit, suivant les dires d'Eddie, la relation entre l'adolescente Rebecca et le *magida* reste un marché conclu à l'avance entre les deux parties. Le père ne devrait pas l'oublier parce qu'aveuglé par l'amour paternel. C'est de la prostitution pure et simple par laquelle il y a, d'un côté, de l'argent et de l'autre, du sexe. Aussi Eddie se fait-il cynique :

[84] D'après la note infrapaginale, c'est un « Riche ou notable musulman originaire du Nord [- Cameroun] » (*BBNB* : 59).

[85] Il emploie dans la même réplique d'autres expressions pour faire ressortir la crudité de la chose afin que Norbert soit plus persuasif face au tribunal : « […] elle se fait baiser ou bien elle couche, ce n'est pas la même chose, ça ne frappe pas un juge, ça, surtout africain […]. Tu pourrais dire elle se fait enculer, c'est pas mal déjà, mais on croirait qu'elle a été forcée, qu'elle n'était pas consentante » (*BBNB* : 67).

« Mais elle offre son cul, c'est vraiment ce qu'il y a de mieux. D'accord ? Tu diras, elle a offert son cul ? D'autant plus que c'est la vérité vraie » (*id*.). En échange, elle a reçu de l'argent. Dès lors, la balance est équilibrée. On ne saurait donc pas parler d'un marché de dupes.

Eddie essaie alors de relativiser la situation en la généralisant. Il dresse le tableau de la prostitution galopante dans sa société délurée où le sexe est devenu un produit de grande consommation. À ce sujet, David Mbouopda et Jean Ntuendem (2016 : 121) soulignent que :

> […] la prostitution […] fait l'objet d'une grande préoccupation chez Mongo Beti. Dérèglement des mœurs, recherche excessive des plaisirs sensuels, la prostitution est caractérisée dans le roman par l'image de la femme dévoilée par les différents regards. Mongo Beti peint une société dans laquelle les relations entre hommes et femmes sont réduites au sexe, source du plaisir sensuel.

Eddie montre que toutes les jeunes filles, quel que soit leur âge, sont impliquées dans ce marché du corps/sexe. Il veut faire, à tout prix, comprendre cette amère réalité sociale ambiante à Norbert, le père désillusionné et déshonoré :

> Ça n'arrive qu'à toi ? Il vaut mieux entendre ça que d'être sourd. Ça n'arrive qu'à toi ! Tu rigoles, c'est comme ça partout, mon vieux. Toutes les familles en sont là. C'est quasiment une industrie maintenant pour les petites filles, sinon comment se procurer toutes ces jolies choses dont elles raffolent, hein, les perruques, par exemple, c'est que, mine de rien, ça coûte cher, une perruque, mets-toi à leur place. […] Je peux même dire que tu as de la chance, toi, il n'y a eu que deux brebis galeuses chez toi, enfin, jusqu'à preuve du contraire (*BBNB* : 249).

La légèreté des mœurs manifeste dans l'univers textuel est donc le propre de bon nombre de personnages décrits (peu importe le genre/sexe, l'âge ou la strate sociale), plongés dans les conduites à la mode, notamment le proxénétisme, la pédophilie et la luxure.

De surcroît, Eddie est un machiste ; il est catégorique dans sa perception essentiellement dévalorisante de la femme. À l'écouter, la femme est un objet sexuel. Elle n'est bonne qu'à assouvir les penchants ou les fantasmes sexuels masculins. Homme sans véritable moralité, la femme n'est pas respectable aux yeux d'Eddie. Il s'offusque d'ailleurs contre le crime commis par Norbert en proférant des mots qui remettent en question l'image de la femme dans son contexte social : « A-t-on idée de zigouiller un homme parce qu'il a baisé une bonne femme ? » (*BBNB* : 182). On serait tenté de croire qu'il est normal, pour lui, qu'on méprenne, manipule ou exploite la femme à volonté, sans peur d'une certaine réprobation. En clair, il semble infériorisier,

dévaloriser les femmes qui, à son avis, doivent être assujetties par les hommes. Mieux, selon lui, l'homme est le sexe fort sur tous les plans et doit, par conséquent, dominer, voire mépriser la femme. Les analyses d'Ambroise Kom (1996) dans un article sur Calixthe Beyala, portant sur la nature des rapports hommes-femmes, peuvent s'appliquer aux personnages betiens. Kom dépeint, d'une part, l'homme tel « un être désaxé, dégradé et animalisé du fait de sa lubricité, de ses fourberies » (1996 : 69). L'homme s'avère donc être un bourreau de la femme en tant qu'un être cruel et froid. D'autre part, la femme, quant à elle, est dépeinte, comme une créature « […] méprisée, humiliée, dégradée, réduite à son sexe et, le plus souvent soumise à la prostitution. Elle subit le despotisme possessif des mâles en rut dans une société foncièrement patriarcale » (1996 : 65). Le sort du personnage féminin betien est donc déplorable et indignant ; puisque la gent masculine exerce un pouvoir abusif, facteur majeur d'aliénation de la femme. Toutefois, Mongo Beti, à travers le titre de son quatrième chapitre, s'interroge en s'indignant : « Chaque société n'a-t-elle que la femme qu'elle mérite ? » (*BBNB* : 240) Enfin, par le biais de son narrateur, pense-t-il qu'il est urgent « d'alphabétiser le sexe faible » (*BBNB* : 184). Autrement dit, la femme doit parvenir à une prise et à un éveil de conscience afin de pouvoir s'affranchir du joug masculin. Mongo Beti se veut à cet effet un écrivain féministe ; puisqu'il songe, dans son ultime roman, tout comme dans ceux qui l'ont précédé[86], à la libération/l'émancipation de la gent féminine. Le romancier projette, aux moyens d'éléments ironiques et satiriques qui sont autant d'indices fustigeant l'état d'asservissement de l'être féminin, de voir la femme sortir des serres de l'homme, son bourreau, pour gagner sa liberté, sa dignité et son respect ; bref, pour cesser d'être réduite à une simple proie sexuelle.

CONCLUSION

Somme toute, la femme, à la lecture de *Branle-bas en noir et blanc*, apparaît réduite à un objet sexuel ; car elle s'avère facile à conquérir, à dominer et/ou à manipuler. Elle est donc exploitable. Les hommes s'en servent à volonté ; et ce, dans une logique phallocratique, machiste et, parfois, perverse. Ainsi, la femme semble être une proie sexuelle aux yeux des hommes qui, pour la plupart, n'ont aucun respect à son égard.

[86] Nous pouvons mentionner, entre autres, *Ville cruelle* (signé sous le pseudonyme Eza Boto), *Perpétue et l'habitude du malheur* et *Trop de soleil tue l'amour*.

Son image est donc dégradée et dévalorisée, au regard du contexte culturel, socio-moral et économique dépeint par le romancier dans une verve satirique caustique, nourrie par un humour noir qui ne laisse point indifférent. En un mot, Mongo Beti fait une peinture de la société camerounaise, à l'aube du XXI[e] siècle, en proie aux mutations sociales, notamment en matière de mœurs sexuelles. Le romancier a su faire une satire de la luxure en dépeignant, avec une ironie acérée qui lui est propre, des personnages dévergondés, insolites, individualistes et hédonistes ou jouisseurs, préoccupés par l'argent, les plaisirs relatifs au sexe et à l'alcool et le pouvoir. Il parvient à ausculter, à l'image d'un sociologue avisé, une société foncièrement dépravée, baignant dans la lubricité et où, finalement, selon lui, « le vice [est devenu] la norme, le tortueux la règle, l'arbitraire la vertu » (Beti, 1999 : 78). Cette posture d'écrivain engagé et féministe, conforte l'idée selon laquelle « […] Mongo Beti a [toujours] plaidé pour une littérature africaine réaliste et engagée » (Locha Mateso, cité par André Djiffack, 2000 : 14).

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

AMABIAMINA, Flora. 2017. *Femmes, parole et espace public au Cameroun. Analyse de textes des littératures écrite et populaire*. Bruxelles : P.I.E Peter Lang.

----. 2015. L'éthos de femme libérée dans la chanson féminine camerounaise. *Cahiers ivoiriens d'études comparées/Ivorian Journal of Comparative Studies,* 61-76.

BAQUÉ, Dominique. 2002. *Mauvais genre(s) : érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris : Édition du Regard.

BARTHES, Roland. 1973. *Le plaisir du texte*. Paris : Seuil.

BAYART, Jean-François. 2014. *Le Plan cul. Ethnographie d'une pratique sexuelle*. Paris : Fayard.

BRULOTTE, Gaëtan. 1998. *Œuvres de chair : Figures du discours érotique*. Québec/Paris : Presses de l'Université Laval.

CROS, Edmond. 2003. *La Sociocritique*. Paris : L'Harmattan.

DUCHET, Claude. 1979. *Sociocritique*. Paris : Nathan.

DJIFFACK, André. 2000. *Mongo Beti : la quête de la liberté*. Paris : L'Harmattan.

FANDIO, Pierre. 2001. "*Trop de soleil tue l'amour* et *En attendant le vote des bêtes sauvages* : deux extrêmes, un bilan des transitions démocratiques en Afrique." *African Studies Quarterly*. En ligne. 13 oct. 2018. http://www.africa.ufl.edu/asq/v7/v7ilal.htm.

GOLDMANN, Lucien. 1964. *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.

HOUELLEBECQ, Michel. 1991. *H.P. Lovecraft, Contre le monde, contre la vie*. Paris : J'ai lu.

----. 1994. *Extension du domaine de la lutte*. Paris : Maurice Nadeau.

JOUVE, Vincent. 2005. Lire l'érotisme. *Revue d'Études Culturelles*, 121-132.

KOM, Ambroise. 1996. L'univers zombifié de Calixthe Beyala. *Notre Librairie* 125, 64-71.

LAPOUGE, Gilles. 2014. Pornographie. *Universalis,* Encyclopédie numérique.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

LIPOVETSKY, Gilles. 1989. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris : Folio.

MARTI, Marc. « Edmond Cros, Le sujet culturel, sociocritique et psychanalyse, Paris, L'Harmattan, 2005, 270 p. » 15 juil. 2010. En ligne. 12 oct. 2018. http://narratologie.revues.org/597.

MBOUOPDA, David, et NTUENDEM, Jean. 2016. Brouillage des frontières chez Mongo Beti et Claude Njiké Bergeret, dans Adama Samaké (dir.). *Pratiques et enjeux du discours dans l'écriture de Mongo Beti*. Paris : Connaissances et Savoirs. 115-136.

MONGO, Beti. 1999. *Trop de soleil tue l'amour*. Paris : Julliard.

----. 2000. *Branle-bas en noir et blanc*. Paris : Julliard.

MOURALIS, Bernard. 1994. Une autre parole : Aoua Keïta, Mariama Baa et Awa Thiam. *Notre Librairie* 119, 21-29.

VAN WESEMAEL, Sabine. 2005. L'ère du vide. *RiLUnE : Revue des Littératures de l'Union Européenne/Review of Literatures of the European* 1, 85-97.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

L'interdit sexuel et son infraction
Mise en scène de la sexualité ignominieuse au sein de la société sénégalaise dans *Fatawasel* d'Élisabeth Faye Ngom

Bernard Faye
Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal)

RÉSUMÉ

Cet article pose la problématique de la sexualité des jeunes filles souvent victimes de la roublardise des hommes dans la société sénégalaise. Dans ce milieu, les pratiques sexuelles sont encore des sujets tabous et les personnes sont très attachées aux valeurs morales à cause du poids de la tradition et de la religion. Malgré cet état de fait, la sexualité y est exprimée, parfois, indignement. C'est cette face hideuse et cachée de la sexualité au sein de la société sénégalaise qu'Élisabeth Faye Ngom divulgue dans son premier roman, *Fatawasel*. En s'appuyant sur cette œuvre, notre étude montre comment la transgression de l'interdit sexuel peut engendrer des catastrophes sociales et humaines incalculables.

INTRODUCTION

La représentation de la sexualité a bien évolué depuis la fin du XXe siècle début XXIe siècle chez certaines auteures africaines comme Gisèle Aka (1994), Calixthe Beyala (2003), Khadi Hane (2002), pour n'en citer que quelques-unes. Chez elles, le sexe est mis en scène avec beaucoup plus de liberté et d'audace. Il s'ensuit dans leurs textes des scènes où la sexualité est désordonnée et débridée, le langage charnel et déplacé. Si pour ces écrivaines, le tabou sexuel est levé par cette sorte de

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

représentation crue de l'amour, pour d'autres, c'est dans le dire de l'amour et de la sexualité comme matière romanesque, sans exagération ni effronterie, qu'elles règlent cette question. C'est le cas de l'auteure de *Fatawasel*[87] (2018), Élisabeth Faye Ngom. Elle évoque la question de l'infraction sexuelle dans son roman, mais tout en inscrivant sa démarche dans le contexte sénégalais où les mœurs sont très douces et les valeurs morales et sociales beaucoup considérées.

En se fondant sur *Fatawasel*, nous nous proposons de voir comment la sexualité a été mise en scène dans ce roman. Il s'agira d'élucider ces questions : Pourquoi l'infraction sexuelle ? Quelles en sont les conséquences ? La réponse à ces questions principales nous permettra de mieux appréhender la problématique de la représentation du discours sexuel dans l'ouvrage tout en explorant, en filigrane, la forme d'écriture et la finalité didactique qu'elle implique. Notre approche sera axée essentiellement sur une lecture sociocritique, pour quelques raisons.

D'abord, avec Jouve, nous considérons que

> Si le roman est d'abord un fait de langage, un ensemble de formes, il n'en reçoit pas moins la marque du contexte dans lequel il a vu le jour. L'époque, la personnalité du romancier ne peuvent manquer de se refléter, d'une façon ou d'une autre, dans l'œuvre dont il est la source (Jouve, 1999 : 89).

L'environnement social et la somme culturelle de l'auteur sont déterminants non seulement dans la création romanesque mais aussi dans la réception critique de l'ouvrage. Ensuite, comme l'écrit, à juste titre, Langer, la littérature « vise toujours un au-delà par rapport à l'individu ; elle vise les rapports des humains entre eux, le lien social même » (Langer, 1999 : 11). La portée de l'œuvre littéraire réside dans l'intérêt qu'elle porte à la société en peignant ses réalités. Elle dépend étroitement des mutations de celle-ci. Enfin, l'étude de la sexualité est, avant tout, l'étude du corps. Or, celui-ci n'est pas sans rapport avec son milieu d'évolution, comme le montre Le Breton : « La sociologie du corps est une sociologie de l'enracinement physique de l'acteur dans son univers social et culturel » (Le Breton, 1994 : 121). Tous ces différents arguments soulevés nous incitent à faire de la sociocritique l'outil de base pour mieux interpréter *Fatawasel*.

[87] Ce roman est abrégé *F* suivi de la page citée tout au long de notre étude.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

1. L'INFRACTION SEXUELLE : UNE DÉNONCIATION DE LA DÉPRAVATION DES MŒURS SOCIALES

Dans *Fatawasel*, on a l'impression que le destin s'acharne contre Mossane et sa fille, Fatawasel, victimes de la forfaiture sexuelle des hommes. Mais, il faut le dire tout de suite, dans ce roman, on est loin de ce qu'Adama Coulibaly appelle « la trivialittéraire : variation de grossièretés, descriptions crues de scènes d'amour en passant par des scènes de sadisme inqualifiables » (Adama Coulibaly)[88]. Quand bien même Élisabeth Faye Ngom évoque la question de la sexualité des filles dans les pages de son ouvrage, elle garde une certaine retenue pudique ; son objectif n'étant point de se lancer dans « une théorie du cru, de la crudité, de la cruauté » (*ibid.*), mais tout simplement de dénoncer certains maux qui affectent les fondements moraux de la société sénégalaise.

Ainsi, en peignant l'histoire de deux jeunes filles, elle présente leur aventure l'une après l'autre. On ne peut comprendre le traumatisme sexuel vécu par Fatawasel sans, pour autant, saisir le récit de sa mère, Mossane. Celle-ci est une fille de dix-huit ans qui a quitté le bourg de Joal pour poursuivre ses études à Thiès, « la seule ville dotée d'un lycée et où elle pouvait trouver un parent proche capable de l'héberger » (*F.*, 11). C'est dans ce contexte qu'elle est accueillie par son oncle paternel, Sellé. Dès sa première année, elle s'inscrit en classe de « seconde D2b » (*F.*, 15) et se montre irréprochable aussi bien à l'école que dans la société : ses seules occupations étant les études et les travaux ménagers à la maison. À ce rythme, « elle fit cette année-là de bons résultats scolaires et rentra fièrement chez elle à Joal où elle passa d'agréables vacances auprès de sa mère Dibor » (*F.*, 16).

Ce comportement exemplaire de Mossane, au premier contact avec l'extérieur, la ville, révèle la particularité de son éducation initiale. Auprès de sa mère, Dibor, elle a appris beaucoup de choses qui l'ont servie, une fois loin d'elle. Celle-ci ne lui a inculqué que de bonnes manières : « – Une fille ne doit jamais traîner les pieds en marchant, lui disait-elle. Elle ne doit non plus parler très haut ni d'ailleurs éclater de rire. Cela relève du manque d'éducation et de retenue » (*F.,* 17). Ces conseils de mère Dibor sont de vraies sentences de son milieu social perpétrées de génération en génération. Il s'agit, pour la femme initiée

[88] En ligne, voir bibliographie.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

selon la tradition, de faire voir à sa fille ce que la société attend et exige parfois d'elle. La discrétion, la maîtrise de soi, la soumission sont, dans ce sens, des vertus essentielles à ne pas négliger. Munie de ces qualités, Mossane peut se prévaloir, ainsi aux yeux de son entourage, de son statut de fille bien éduquée qui a retenu les leçons de sa mère. Elle était même « fière d'avoir su rester la fille que sa mère a éduquée dans la tempérance et la dignité et qui savait se satisfaire de ce dont elle disposait » (*F.*, 43).

Fatawasel s'inscrit, ainsi, dans la perspective didactique du roman qui « renvoie au contexte global des phénomènes sociaux et témoigne, tout comme le document historique, des valeurs, des coutumes et des concepts de son époque » (Zima, 1978 : 51). De ce fait, dans son premier roman, Élisabeth Faye Ngom n'en est pas moins qu'une observatrice qui retrace avec minutie les mutations socio-culturelles qui s'opèrent dans son entourage. La question de l'éducation des jeunes filles, la sexualité féminine débridée et ses conséquences constituent ses principales occupations, dans ce sens.

Pour revenir à Mossane, on constate qu'à partir de sa deuxième année à Thiès, les choses commencent à changer, petit à petit, pour elle. Elle passe en classe supérieure, exactement en « 1ère D2d » (*F.*, 23), où les matières scientifiques, pour lesquelles elle n'est pas si douée, constituent la base de la série. Cette même année, elle rencontre, à la sortie du cours, Zale, un élève en classe de Terminale C, qui a toute l'apparence d'un séducteur : « Un beau garçon ! Élancé, sa chevelure noire et abondante contrastait avec son teint très clair. Il était gentil et galant » (*F.*, 23). Le coup de foudre qui naît de leur rencontre est réciproque : « Comme par un courant électrique, quelque chose de très fort s'était allumée dans le cœur de chacun » (*F.*, 24). Dès lors, la vie de Mossane commence à prendre une nouvelle tournure. Même si son éducation l'avait préparée à se comporter dignement surtout devant le besoin et à rester discrète en tant que femme, elle ne l'avait pas prémunie de la séduction des hommes. En réalité, depuis qu'elle a rencontré Zale, son amour pour lui a très vite évolué :

> Mossane devint complètement folle de lui. Ses études commencèrent à l'ennuyer. Puisqu'elle ne comprenait plus rien aux cours de mathématiques et de sciences physiques qui lui étaient dispensés, ses heures de classe devinrent pour elle un véritable supplice. Pendant que ses professeurs s'évertuaient à expliquer leurs leçons, toutes ses pensées étaient pour Zale. Elle reprenait en esprit toutes les chansons qu'elle écoutait chez son bien-aimé. Les noms de leurs auteurs lui revenaient et elle les transcrivait sur les

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

> couvertures de ses cahiers et livres : Stevy Wonder, Madonna, Michael Jackson et compagnie étaient bien répertoriés (*F.*, 27).

Mossane, qui durant toute sa première année était stable, devient une autre personne. Les fureurs de l'amour sont passées par là. Ainsi, l'auteure, qui est à la fois institutrice et éducatrice, semble dénoncer l'attitude de certaines jeunes filles à l'image de Mossane qui se laissent dominer par les chimères de l'amour sans avoir discerné de manière objective la portée de leur engagement. La jeune fille n'est-elle pas confondue, perdue ? En effet, son attitude rêveuse en classe démontre la confusion dans laquelle l'amour l'a menée. Mossane est une jeune fille naïve, inexpérimentée que la société n'a pas préparée à s'assumer en amour. D'ailleurs, tous les conseils que celle-ci lui a prodigués, à travers sa mère qui en est la digne représentante, sont relatifs au vécu social en général et non afférents à l'amour et à la sexualité de manière spécifique. On note, à ce niveau, un des manques de la plupart des sociétés africaines qui considèrent encore comme un tabou la question sexuelle. C'est parce que « l'attachement des peuples africains aux valeurs morales fait qu'il est quasi impossible de voir des personnes âgées discuter de la question de la sexualité avec les jeunes qui sont le plus souvent victimes d'un manque d'informations sûres en la matière » (Patrick)[89].

Ainsi, bien que Mossane et sa maman soient des confidentes, il n'a jamais été question, entre elles, de discussions sérieuses sur l'amour et la sexualité. Au moment où la mère introduira ce type d'échange avec sa fille, ce sera sous forme de demande d'explications à propos du ventre bedonnant de celle-ci qu'elle a constaté. Pourtant, « si on veut que les choses marchent, si on veut que la femme s'épanouisse, on doit avoir le courage d'aborder ces sujets tabous […], tout en évitant de verser dans le vulgaire » (Vincent Ouattara)[90], affirme Vincent Ouattara, après la sortie de *La Vie en rouge* (2008), roman évoquant « la vie sexuelle de la femme qui oscille entre joie, tristesse, mélancolie et traumatisme » (Vincent Ouattara)[91]. Il partage, dans cette dynamique, la même vision qu'Élisabeth Faye Ngom qui représente, elle aussi, dans un langage fait avec beaucoup de pudeur, les manipulations sexuelles auxquelles les femmes sont victimes dans la société sénégalaise.

En sus de critiquer l'aveuglement des jeunes filles amoureuses, l'auteure indexe surtout l'hypocrisie des hommes en amour. En fait,

[89] En ligne, voir bibliographie.
[90] En ligne, voir bibliographie.
[91] *Ibid*.

Zale sait qu'il est le premier et le seul amour de Mossane. Mieux, il est convaincu que celle-ci l'aime de tout son cœur. Malgré toutes ces certitudes, il se moque éperdument de ses sentiments en n'étant pas sincère avec elle :

> Il lui faisait croire qu'il était follement amoureux d'elle, mais en réalité, ce qui l'intéressait, c'était juste de jouir des bons moments passés avec elle. Il ne l'aimait que pour sa beauté, pour son corps. Un amour charnel pour tout dire ! Toutefois, il savait faire preuve de patience. Il n'avait pas besoin de la droguer pour s'emparer de son corps. Il n'était pas pour lui question de bousculer les choses. Il avait juste besoin de temps. Du temps pour séduire, du temps pour se laisser aimer, du temps pour la rendre folle de lui (*F.*, 27).

Le double jeu de Zale révèle sa véritable personnalité de séducteur doublé de faux type qui ne respecte pas la femme. Il incarne bien son rôle de séducteur en faisant croire à Mossane le contraire de ce qu'il pense. Aussi, Zale reste-t-il un personnage égoïste guidé uniquement par la satisfaction de ses désirs vénaux. C'est pourquoi, sa relation avec Mossane n'est, pour lui, qu'une question de profit, de calcul où il compte remporter la partie. Pour cela, il renforce son masque en misant sur le temps qui constitue le plus sûr allié.

Son plan réussira, merveilleusement. Car, après une deuxième année décevante, non seulement Mossane « échoua d'office à son examen » (*F.*, 43), mais se donna à lui. À la fin de l'année scolaire, avant d'aller en vacances, la jeune fille part retirer son relevé de notes et en profite pour faire un passage chez son ami :

> Cette visite fut la goutte qui fit déborder le vase. Quand Mossane frappa à la porte de Zale, elle était lasse, l'esprit abattu. Ce jour-là, elle s'était abandonnée entre les mains de Zale. Était-ce sa manière de se consoler ou de féliciter Zale pour sa réussite à sa deuxième partie du baccalauréat ? Une chose était sûre, cette fois-ci, Zale l'avait eue sans difficulté. Et pourtant, jusqu'ici, Mossane avait résisté aux avances de son petit ami. Jusqu'ici ils s'étaient amusés et avaient même dormi dans le même lit jusqu'à quatre heures du matin. Mais ils n'ont jamais été aussi loin que cet après-midi-là. Ce jour-là, ils ont fait ce qu'il fallait éviter. Ils ont mordu à pleines dents dans le fruit prohibé (*F.*, 43).

Quand bien même l'acte sexuel des deux jeunes est inopiné, il faut noter que le stratagème de Zale était d'attendre le moment favorable, comme cette visite, pour pouvoir exploiter, sexuellement, sa copine. À cet effet, il est significatif de signaler la pudeur de l'auteure qui se fait voir à travers la manière dont elle parle du rapport sexuel que les deux jeunes ont eu. Son langage est voilé, voire métaphorique et

euphémistique pour ne pas laisser entendre un vocabulaire choquant et cru qui pourrait heurter la sensibilité morale de ses lecteurs. Son style est au rebours du ton adopté par la narratrice de *Femme nue femme noire* (Beyala) qui opte pour l'insanité langagière en avertissant dès l'incipit du texte en ces termes :

> Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglinguent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route… Parce que, ici, il n'y aura pas de soutien-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes en soie à prix excessif, de parfums de roses ou des gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision (2003 *:* 11).

Dans cet avertissement où le vocabulaire provocateur est perceptible à travers les termes et expressions irrévérencieux et impudiques employés, Beyala donne le ton du sans-gêne qui caractérise son récit. En approfondissant la lecture de celui-ci, on constate que son écriture empreinte de parodie favorise un langage fait avec beaucoup de liberté sexuelle. C'est à ce niveau qu'elle est proche de Gisèle Aka (1994) et Khadi Hane (2002) évoquées au niveau de l'introduction. Toutes les trois disent tout haut ce que la société dit tout bas, et, ce que la société préfère voiler sous le couvert de la vertu, elles le dévoilent sous le découvert de l'émancipation et de la création artistique. Cette forme d'engagement de ces écrivaines est loin d'être l'option de l'auteure de *Fatawasel*.

Spécifiquement, entre *Fatawasel* et *Femme nue femme noire*, les différences d'ordre stylistique et d'ordre narratif sont réelles. Alors que le premier s'inscrit dans le respect de la convenance sociale et morale, de l'atténuation des termes choquants, dans son discours, « on assiste alors à un renversement » (Didier, 1981 : 35), dans le second, caractérisé par des termes crus et violents qui font découvrir le corps dans toute son obscénité. Le discours décent et adéquat noté chez Élisabeth Faye Ngom est à chercher dans sa figure d'institutrice, de mère de famille éducatrice, de militante catholique et de femme sérère. Ces diverses particularités ont façonné sa personnalité et fini par installer chez elle des valeurs intrinsèques à transmettre à la postérité telles que la pudeur, la révérence, la sagesse, la vergogne ; des valeurs encore cardinales dans la société sénégalaise et qui contribuent à l'estime que l'on a pour la personne. Ainsi, l'écriture d'Élisabeth Faye Ngom ne peut que s'inscrire dans la dynamique de son vécu socio-culturel, car, « à trahir son corps et

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

ses origines, (…) c'est à l'échec même de son écriture que la femme s'expose, chez elle, mots et corps sont indissociables, lettre et soma font corps » (Frémont, 1979 : 321).

Quant au discours ahurissant de Beyala, il n'est pas étranger à son caractère de militante politique et féministe. En outre, son expérience d'écrivaine influencée par la littérature carnavalesque tant européenne que latino-américaine (Augustine H. Asaah)[92] a influencé ce message du déconcertant chez elle. Au plan de la narration, *Fatawasel* adopte, pour la plupart du temps, un narrateur omniscient avec une très légère polyphonie où les points de vue de certains personnages sont mis en relief ; tandis que dans *Femme nue femme noire*, il est question « d'un sujet féminin, Irène Fofo, qui remplit les fonctions multiples de protagoniste, de narratrice, de focalisatrice principale, de victime et martyre héroïsée dans un récit qui se focalise sur la liberté sexuelle » (Augustine H. Asaah, *ibid*.). Tous ces aspects distinguent l'esthétique de ces deux textes, mais dont les auteures portent le même combat : celui de la libération de la femme de tout joug masculin sexuel et de tout fardeau social.

D'autre part, en peignant la vie de Fatawasel, l'héroïne éponyme, qui n'est autre que la fille de Mossane, née de son union illégitime avec Zale, l'auteure révèle une autre réalité de la sexualité plus pernicieuse et plus répugnante dans la société sénégalaise. En fait, deux ans après la naissance de Fatawasel, sa mère, Mossane, l'avait sevrée et envoyée « à sa mère pour qu'elle prît soin d'elle » (*F*, 52) à Joal ; tandis qu'elle-même, elle trouvait « un travail de ménagère en ville » (*F.*, 52) à Thiès. Avec le temps, Mossane refait sa vie en épousant Sonar avec qui elle a cinq enfants dont deux filles et trois garçons. Fata (diminutif affectif de Fatawasel), quant à elle, est devenue une jeune fille, « une vraie beauté » (*F.*, 57), poursuivant ses études en classe de quatrième. Cependant, dix ans après son mariage, Mossane est confrontée à des difficultés financières : la retraite ayant « sonné » (*F.*, 79) pour son mari. C'est dans cette situation qu'elle part chercher Fata à Joal, arrête ses études et l'amène auprès d'elle à Thiès pour qu'elle prenne la charge de la maison « pendant qu'elle irait travailler » (*F.*, 79). Pendant deux ans, Fata se met au service exclusif de sa mère en s'occupant à la fois de ses frères et sœurs et de tous les travaux ménagers. En même temps, elle grandissait bien, comme une vraie femme :

[92] En ligne, voir bibliographie.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

> Elle avait maintenant dix-sept ans et était devenue une belle jeune fille ; grande de taille comme sa mère. Mais, à l'image de son père qui ignorait son existence, elle avait une chevelure abondante qui lui tombait au cou et naturellement défrisée. Les soins qu'elle lui apportait lui donnaient un tonus et un éclat agréables à voir. Ses formes s'arrondissaient et sa poitrine s'était affermie. Elle était vraiment ravissante. Elle ne passait pas inaperçue. Tous les yeux la suivaient quand elle apparaissait dans la rue, ce qui n'était pas pourtant fréquent (*F.*, 90-91).

Ce portrait physique met en exergue la beauté de Fata devenue une fille séduisante, charmante, désirée charnellement par les hommes. Parmi ceux-ci, se trouve malheureusement l'époux de sa mère, donc son demi-père, Sonar, attiré, lui aussi, par son physique :

> Son beau-père, non plus, ne l'épargnait guère. Il la suivait des yeux dans tous ses mouvements et n'hésitait d'ailleurs pas à l'inviter dans sa chambre pour lui poser des questions sur tout et sur rien. Cette intimité allumait dans le corps de Sonar un feu ravageur. Tous ses sens s'enflammaient chaque fois que la fille se présentait devant lui. L'animal ressuscitait en lui quand Fatawasel lui tournait le dos. Pourtant celle-ci l'aimait bien comme un père. Elle le respectait et était prompte à exécuter tous ses sains désirs. […] Elle pensait bénéficier désormais de la protection d'un père. En réalité, elle avait affaire à un voyou de la pire espèce (*F.*, 91).

L'expression beau-père utilisée par le narrateur pour désigner les liens qui existent entre Sonar et Fata est un faux sens dans le contexte sénégalais et africain. En effet, Sonar étant le mari de Mossane, la mère de Fata, avec laquelle il a cinq enfants, occupe la posture d'un père pour cette dernière, autrement dit, il est son demi-père. Si donc, Sonar qui a des enfants avec la mère se retourne pour désirer la fille, c'est le monde à l'envers. L'auteure dénonce ainsi des faits mesquins qui se produisent dans certaines familles au sein de la société sénégalaise et qui ne sont jamais révélés à cause d'une culture de la réserve, de la pudeur, de la honte, de l'arrangement fort ancrée dans les mentalités.

Pourtant, Sonar, aveuglé par son désir et ayant perdu tous ses repères moraux, satisfera ses désirs cupides. Alors qu'un soir, Fata dormait, comme à son habitude, « dans le salon » (*F.*, 93), à l'absence de sa mère, il y entra :

> Il alluma sa torche qu'il promena tout le long du corps de la fille. Celle-ci dormait insouciante, fatiguée qu'elle était d'avoir lavé le linge de la famille durant toute la matinée. Sonar vit sa belle Fatawasel. Et Sonar devint ivre devant sa mise négligée. […] Il admira longuement le corps de la sœur de ses enfants. Il fit trois fois le tour du matelas où dormait profondément la fille aînée de son épouse. […] Après avoir longuement regardé et admiré cet admirable corps sans défense, il arriva au sommet de son ivresse. Il ne

> pouvait plus se maîtriser. Dès lors, peu importait ce que pouvait en penser la mère de Fata. […] Il fonça sur sa proie et fit ce qu'il était venu faire. […] Non pas que Fata n'eût pas résisté mais son beau-père avait menacé de la jeter avec sa mère dehors. […] Aussi se laissa-t-elle faire. Pendant que son beau-père accomplissait son œuvre indigne, elle pleurait et se mordillait les lèvres de douleurs. Blessée, Fata l'était doublement : percée par un fauve en furie dans son corps mais aussi, atteinte dans son âme. Elle avait honte d'elle-même et de son beau-père (*F.*, 93-94).

L'attirance de la frêle chair de Fata est si envoûtante, que Sonar, aveuglé, cède aux pulsions de sa propre chair et commet l'acte ignominieux en se débarrassant de sa conscience morale. Cet acte, qu'il renouvellera plusieurs fois, toujours en menaçant la jeune fille, laisse entrevoir deux déviations sociales : l'inceste et le viol. Même si d'un point de vue génétique la forfaiture sexuelle de Sonar n'est pas un inceste, elle l'est au regard des convenances sociales. D'ailleurs, le narrateur montre bien cette parenté qui unit Sonar et Fata en parlant « de la sœur de ses enfants » ou de « la fille aînée de son épouse » ci-dessus. Ces liens, dans n'importe quelle société humaine, de surcroît en Afrique où la famille élargie compte beaucoup aux yeux de tous, sont considérés comme de vrais motifs de parenté. Sonar apparaît ainsi comme un mauvais père, sans vergogne ni retenue, qui abuse de sa fille pour assouvir ses passions déréglées. Son acte incestueux le réduit au rang d'être instinctif « plus animal qu'un animal féroce, plus pervers et plus sadique qu'un monstre, débile mental » (Pierre N'Da)[93]. Véritablement, à cause de sa perversion, Sonar a perdu toute humanité qui fait de lui un être social digne et respectable.

En outre, l'acte de sonar n'en est pas moins un viol. Les faits sont là : il a abusé, à soixante-deux ans, de la jeune fille de dix-sept ans, en la menaçant de la jeter dehors avec sa mère si elle n'acquiesce pas. C'est ce chantage qui a fait plier Fata, douloureusement, sans son consentement. Ainsi, après avoir échappé à une première tentative de viol, la jeune fille n'a pu se sauver de la folie de son demi-père. Rappelons que dans le premier cas, Fata a été cueillie, à l'âge de neuf ans, au détour d'une maison en construction par « un clochard » (*F.*, 70), « un voyou » (*F.*, 70), qui était prêt à la violer n'eût été la diligence des jeunes du coin qui ont été alertés par les cris. En plus de l'inceste et du viol notés dans l'acte délictueux de Sonar, il est question de pédophilie. Même si cette pratique est moins considérée dans le contexte sénégalais et africain à

[93] En ligne, voir bibliographie.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

cause d'une culture qui rend la fille active sexuellement, majeure et mariable dès la puberté, la grande différence d'âge entre eux et les textes législatifs en vigueur certifient cet acte de pédophilie.

Dans tous les cas, l'inceste, le viol ou la pédophilie sont des prétextes pour l'auteure de révéler les problèmes vécus par les femmes, « les dépravations sexuelles et les violences de toutes sortes » (Pierre N'Da)[94] qui leur sont faites. De ce fait, le corps, « comme signe de la souffrance psychologique des femmes » (Cazenave, 1996 : 175), est bien réel dans *Fatawasel* à travers ces trois pratiques néfastes illustratives qui hantent le sommeil de toutes les femmes. Le roman montre, ainsi, que « c'est par l'écriture que l'écrivain amorce sa prise de conscience et dénonce les maux dont souffre une partie du peuple » (Herzberger-Fofana, 2000 : 18). Dans cet ouvrage, les femmes sont les victimes des hommes qui abusent de leur amour ou profitent de leur vulnérabilité quel qu'en soit le prix.

2. LES CONSÉQUENCES DE L'INFRACTION SEXUELLE

Mossane a commis une erreur de jeunesse en se donnant à un jeune homme qui ne l'aimait pas ; tandis que Fata, sa fille, a été induite en erreur, elle aussi, pendant sa jeunesse, par Sonar, son demi-père, qui l'a violée. Tous ces actes indécents ont eu des conséquences négatives dans leur vie. La première conséquence de la sexualité immorale de Mossane a été sa grossesse. Or, la grossesse, dans le contexte social de la jeune fille où le mariage constitue le seul cadre légitime d'exercice de la sexualité (Dial, 2008 : 41), est ce qu'il fallait éviter. Elle est illicite, immorale, non désirée et, de surcroît, signe d'opprobre pour toute la famille. Sans s'en rendre compte, la jeune fille venait de signer sa mort sociale en se comportant comme une dévergondée. Ce que Mère Dibor, surprise et indignée, lui affirmera sous forme de remontrances :

> Tu vas faire de moi la risée de mes voisines et de tout mon entourage. Tu t'es comportée en vraie ignorante en t'offrant comme une moins que rien. […] Quand tous les regards et toutes les langues se poseront sur ton ventre de jeune fille arrondi, tu comprendras ce que c'est que d'être écervelée. Quand tu déposeras tes livres et tes cahiers pour entretenir un enfant, tu comprendras pourquoi je t'ai toujours protégée. Quand tu seras devant l'échec de ta vie, tu réaliseras jusqu'où a été ton inconscience (*F.*, 48).

[94] En ligne, voir bibliographie.

Mère Dibor analyse les conséquences des déboires de sa fille par rapport à ces deux faits : le qu'en dira-t-on de la société et l'avenir assombri de celle-là. En effet, en tant que femme expérimentée, imbue des valeurs de la société qui l'a façonnée, elle a mesuré la gravité de l'acte de sa fille. Elle-même, elle sera la première à être indexée du doigt. Comme Daro, la mère de Maïmouna, l'héroïne éponyme qui a connu la même infortune que Mossane, elle va subir « les sarcasmes imbéciles » (Sadji, 1958 : 208) de son voisinage qui versera dans les commérages et les calomnies revanchardes. Telle est la loi : les manquements à l'éthique et aux codes sociaux sont toujours des occasions favorables aux supputations pour l'entourage, notamment pour les ennemis masqués. Autant que sa mère, Mossane paie déjà le prix de son inconduite. C'est ainsi qu'elle ne resta pas auprès des siens à Joal pendant et après sa grossesse, mais retourna vivre à Thiès.

Dans cette dynamique, elle n'a pas fait le schéma habituel repris par les héroïnes déçues par la ville : « Le village, lieu d'origine, la ville, lieu de quête ; le village à nouveau, lieu d'aboutissement » (Paravy, 1999 : 25). Par exemple, après sa mésaventure à Dakar due à sa grossesse illicite, comme noté chez Mossane, c'est à Louga, auprès de sa mère, où Maïmouna est retournée panser ses blessures. Mais, il faut le reconnaître, son retour n'a pas été tranquille, car le village est le lieu où tout le monde se connaît et où les transgressions aux normes sociales sont encore plus châtiées. C'est cette humiliation de trop vécue par Maïmouna au village que Mossane a voulu éviter coûte que coûte en restant à Thiès. D'ailleurs, son retour parmi les siens à Joal aurait dû provoquer beaucoup plus de gêne à cause des croyances soutenues de son milieu natal par rapport à la tradition. Mossane se voit ainsi contrainte à rester en exil en ville ; milieu où l'on peut purger ses peines plus dans l'anonymat et la quiétude dans le cas des contraventions sociales à cause du fait qu'on « n'y faisait attention à personne. […] L'égoïsme y était la règle : « Bop sa bop » (chacun pour soi). D'une porte à une autre on ne se connaissait pas » (Sadji, 1958 : 153).

Par ailleurs, le fait d'être une fille-mère est déjà un terrible échec à la fois moral et social. Et, tel sera le nouveau statut de Mossane car, au lendemain de leur fornication, Zale, sans l'informer, est parti rejoindre son père aux États-Unis qui lui avait promis la continuation de ses études supérieures là-bas, une fois le baccalauréat obtenu. En découvrant cet autre coup de celui qui disait l'aimer, la jeune fille n'en revient pas :

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

> Qu'ai-je fait, mon Dieu ? Que vais-je devenir avec un enfant sans père ? Et mes études ? Quel malheur ! Zale a détruit ma vie et s'en est allé faire sa vie ailleurs. Il disait qu'il m'aimait. Que de mensonges ! Il s'est joué de moi, le traître ! (*F.*, 50).

La traîtrise de Zale permet à Mossane de réaliser, pour la première fois, la gravité de son comportement. Il s'ensuit ces interrogations et lamentations aux relents pessimistes sur son avenir et méprisants à l'endroit de Zale. Ainsi, en s'inquiétant sur sa condition de mère dont la paternité de l'enfant ne sera pas reconnue et sur ses études déjà hypothéquées, Mossane se fait la porte-parole de l'auteure qui évoque des questions cruciales et fréquentes aussi bien au Sénégal qu'en Afrique. En effet, les filles qui mettent au monde un bâtard, subissent, non seulement, l'affront de la société, mais aussi, doivent se débrouiller pour la prise en charge de leur progéniture. Mossane porte, dans ce sens, le lourd fardeau de son immoralité, car « au poids physique, s'ajoutait le poids de sa honte, de sa culpabilité et celui de son angoisse de devoir mettre au monde un enfant non reconnu » (*F.*, 52).

Mais, attardons-nous sur le renvoi de l'école de Mossane qui est une vraie déception, surtout pour Mère Dibor qui espérait beaucoup en elle :

> Mossane était l'aînée de la famille et n'avait que trois frères. Mère Dibor l'aimait comme fille unique. Malgré cette affection, Mère Dibor tenait à ce que sa fille eût une éducation de qualité. […] C'est pourquoi, elle misait beaucoup sur elle pour des lendemains meilleurs. Aussi, ne manquait-elle jamais de l'encourager à persévérer dans les études. Elle se plaisait beaucoup à la conseiller, à lui parler comme à une amie. Elle lui tenait souvent ce langage :
>
> – Tu sais, ma fille, je n'ai pas eu la chance d'aller à l'école comme toi. Je suis pourtant fière de voir des femmes intellectuelles capables de s'exprimer et de s'imposer dans la société. Ne serait-ce que pour entretenir sa maison et ses enfants, il est bon que la femme soit instruite. Mon père avait une autre conception de l'école. Pour lui, l'école était une création du Blanc pour fabriquer des effrontées et des dévergondées. Il pensait que tout ce qu'une fille devait apprendre se trouvait aux côtés de sa mère. Aussi, avait-il catégoriquement refusé de m'envoyer à l'école malgré mes pleurs et l'insistance de ma mère. Toi qui as cette chance, saisis-là et ne la néglige jamais (*F.*, 16).

Mère Dibor, dont le mari n'est qu'un débrouillard qui a du mal à subvenir aux besoins de sa famille, se sacrifie beaucoup pour la bonne éducation de ses enfants et, particulièrement, de sa fille. Pour ce faire, en plus de l'aide matérielle qu'elle lui assure, elle la conseille surtout. Ses

discussions avec sa fille mettent en exergue quelques théories : l'émancipation des femmes due à l'école, la conception de la tradition sur l'école, les conséquences de l'école française sur les filles... À ce propos, sa vision s'oppose catégoriquement à celle de son père qui, en campant sur ses positions de traditionnaliste, lui a refusé toute éducation qui aurait eu comme fondements les postulats de l'homme blanc. D'ailleurs, en qualifiant l'école de "création du Blanc pour fabriquer des effrontées et des dévergondées", son père a eu raison d'elle, eu égard au comportement indécent de sa fille, Mossane, dont tout le processus de grossesse s'est déroulé dans le cadre de sa fréquentation de l'école. De ce fait, la controverse sur l'école, entamée dès les premières heures de l'installation de celle-ci en Afrique, a continué de la plus belle des manières avec les générations. Examinons, à ce propos, le point de vue de Nkanza :

> Si les garçons ont vite eu les mains libres pour aller à l'école européenne et y apprendre ces nouvelles valeurs, nombreuses furent les familles qui jugèrent inutile, voire nuisible d'y envoyer les filles (…) La fille africaine ne peut y aller et y rester sans contrarier les coutumes. En outre, suivant la conception ancienne, on peut encore tolérer qu'un garçon étudie afin de trouver un emploi dans la société moderne. Mais l'école paraît inutile pour les filles, puisqu'elles sont destinées à se marier et à vivre à la charge de leur mari (1977 : 89).

Cette analyse s'inscrit étroitement dans la vision des choses du père de mère Dibor dont nous venons de voir la position radicale sur la question de la fréquentation de l'école par les filles. Dans les deux cas, la fille n'est utile à la société que si et seulement si elle reste aux côtés de sa mère ou est au service de son mari. De nos jours, ces considérations sont archaïques, et les diverses responsabilités occupées par les femmes instruites dans toutes les sphères de la vie culturelle, politique et économique en Afrique et dans le monde, avec des résultats escomptés bien réels, confondent le genre féminin au genre masculin. Badinter revient sur leur égalité actuelle en ces termes :

> Jusqu'à hier les univers masculins et féminins étaient strictement différenciés. La complémentarité des rôles et des fonctions nourrissait le sentiment d'identité spécifique à chaque genre. Dès lors qu'hommes et femmes peuvent assumer les mêmes fonctions et jouer les mêmes rôles – dans les sphères publiques et privées –, que reste-t-il de leurs différences essentielles ? (2010 : 12-13).

La ségrégation a longtemps existé entre l'homme et la femme aboutissant du coup aux rôles et fonctions assignés à chaque catégorie.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Avec le post-modernisme, ces critères de différenciation ne sont plus valables. Seule la compétence reste la marque qui détermine l'Homme.

Ainsi, les remarques de mère Dibor, précédemment, elle la femme analphabète, n'ont pour but que d'encourager sa fille à persévérer et à réussir dans les études. Donc, c'est un immense regret pour elle de voir sa fille gâcher l'unique opportunité qu'elle avait pour prendre sa revanche sur la société et la rendre fière. Plus que du regret, il est question d'échec : « [l]'échec des mères que les filles ne veulent pas imiter » (*ibid.* : 161), dans leurs conseils prévenants, dirait-on, dans le cas de Dibor et sa fille.

Mais, c'est au lendemain de l'accouchement de Fata que le terrible, le grave et même le tragique s'empareront de sa vie et de celle de sa mère, Mossane, plus tard, mettant en évidence les conséquences de la violence sexuelle de Sonar sur sa "fille". Après la naissance du bébé de Fata, sa mère lui demandera le nom du père. Elle lui affirmera toute la vérité en accusant son demi-père, Sonar. Seulement, Mossane ne veut pas entendre cette vérité pas bonne à révéler :

> Sa conscience rejeta ipso facto les idées relatées par Fata. Non, se disait-elle, Sonar ne pouvait pas faire une chose pareille. C'est sûr, Fata est en train de mentir pour s'innocenter. Et même si elle disait la vérité, cette vérité n'était pas bonne à dire. Si cette nouvelle se répandait, le nom de toute la famille en serait sali. Il fallait sacrifier l'honneur de sa fille plutôt que celui de sa famille (*F.*, 108).

La douleur de Mossane en entendant les révélations de sa fille est sans pareille. C'est pourquoi, bien que sachant que la confession de sa fille est véridique, elle refoule cette vérité honteuse. Pour elle, sacrifier sa fille constitue le moindre mal, le moindre déshonneur dans cette affaire. Et, c'est ce qu'elle fera, car, au moment où la jeune fille continue à restituer le récit des visites nocturnes de son demi-père, elle lui intimera l'ordre de se taire. Dès cet instant, « Fata n'ouvrit plus la bouche et plus jamais elle ne l'ouvrit. Elle remit sa vérité au-dedans d'elle. Elle ravala sa douleur. Agneau du sacrifice, elle se tut » (*F.*, 108). Fata se mure dans le silence parce que sa confession a été écourtée, sa vérité torpillée, sa dignité bafouée. L'échange, la confidence, l'écoute, la libération de la parole, ces vertus essentielles à pouvoir cathartique et thérapeutique dans la société africaine lui ont été refusées.

Dès lors que cette société l'a reniée à travers ses structures immédiates que sont les parents, la famille ; son mutisme reste sa seule vérité. Elle pose des actes propres à son univers, mais sans conformité avec la réalité sociale. C'est le début de sa démence dont le désintérêt et

la négligence de la famille combinés à sa propre déprime sont tant de facteurs qui favorisent, finalement, l'atteinte de son corps. Elle meurt à cause d'une hémorragie due à un « post-partum » (*F.*, 112). On comprend avec Lucien Goldman qu'il y a « d'innombrables crimes quotidiens contre l'humain qui font partie de l'ordre social lui-même, qui sont admis ou tolérés par la loi de la société et par la structure psychique de ses membres » (Goldman, 1955 : 110). Fata meurt, tuée par la perversité, l'hypocrisie et la fausseté de la société.

Après la mort de la jeune fille, les conséquences malheureuses de l'acte de Sonar qui l'ont emportée, continuent à détruire la famille ; c'est toute une malédiction qui la poursuit. Mossane, la mère de Fata, envahie de remords, ne peut que ravaler toute seule « son amertume » (*F.*, 116). Sa souffrance morale évolue rapidement pour atteindre son physique, comme c'était le cas de Fata. Et, trois mois après la mort de cette dernière, elle décèle « un cancer inflammatoire du sein en état très avancé » (*F.*, 118) qui l'emportera à son tour. Ainsi, en partant de la transgression sexuelle pour faire voir tous les malheurs qui en ont découlé, l'auteure prévient contre les risques encourus par les jeunes filles dans le cadre de l'expression de leur sexualité dans des sociétés où le silence coupable sévit encore. Elle se positionne comme une sentinelle qui alerte contre les méfaits sociaux dont les hommes, premiers responsables de la socialisation des groupes, sont, malheureusement, les vecteurs.

CONCLUSION

Au terme de cette analyse, il convient de noter que *Fatawasel* peut être considéré comme un roman à deux facettes. On peut le saisir comme un roman d'apprentissage ou de formation dans la mesure où il met en évidence les années de jeunesse de Mossane et Fata qui ne sortiront pas indemnes de cet âge à la fois sensible et déterminant dans la vie. C'est aussi un roman de la condition féminine du fait qu'il représente exclusivement les problèmes auxquels les femmes sont confrontées dans la société, notamment les questions afférentes à l'amour et à la sexualité. Par rapport à ces deux derniers points, en montrant comment l'interdit sexuel a été transgressé et quelles ont été ses horribles conséquences, l'auteure apparaît comme une militante engagée, fustigeant les contre-valeurs qui gagnent la société sénégalaise. Celle-ci est une société encore respectueuse de ses traditions sociales et

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

culturelles, nonobstant son ouverture à l'universel. C'est pourquoi, en partant des réalités de ce milieu, Élisabeth Faye Ngom a adopté un langage et une écriture qui témoignent de ses normes comportementales exigées surtout à l'endroit de la femme et faites de bienséance et de respect de l'autre. Son texte « porte la marque de son lieu et de son moment d'énonciation » (Richard, 1995 : 55).

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

AKA, Gisèle. 1994. *Les Haillons de l'amour*. Abidjan : CEDA.

ASAAH, Augustine H. « Entre "Femme noire" de Senghor et *Femme nue femme noire* de Beyala : réseau intertextuel de subversion et d'échos ». University of Pennsylvania Press. *French Forum, Volume 32, Number 3*, Fall 2007, p. 107-122(Article). En ligne. DOI : https://doi.org/10.1335./*frf.0.0009*. 24 juin 2019.

BADINTER, Élisabeth. 2010. *Le Conflit, la femme et la mère*. Paris : Flammarion.

BEYALA, Calixthe. 2003. *Femme nue femme noire*. Paris : Albin Michel.

CAZENAVE, Odile. 1996. *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : L'Harmattan.

COULIBALY, Adama. « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain ». *Présence francophone : Revue internationale de langue et de littérature : Vol.65 : N°. 1,* Article 13. En ligne. https://crossworks.holycross.edu/pf. 07 janvier 2019.

DIAL, Fatou Bintou. 2008. *Mariage et divorce à Dakar : itinéraires féminins*. Paris : Karthala.

DIDIER, Béatrice. 1981. *L'Écriture-femme*. Paris : PUF.

FRÉMONT, Gabrielle. 1979. « Casse-texte ». *Études littéraires n° 12, 3*. Décembre. p. 315-330.

GOLDMAN, Lucien. 1955. *Le Dieu caché*. Paris : Gallimard.

HANE, Khady. 2002. *Le Collier de paille*. Libreville : Ndzé.

HERZBERGER-FOFANA, Pierrette. 2000. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*. Paris : L'Harmattan.

JOUVE, Vincent. 1999. *La Poétique du roman*. Paris : Sedes.

LANGER, Ullrich. 1999. *Vertu du discours, discours de la vertu*. Genève : Droz.

LE BRETON, David. 1994. *La Sociologie du corps*. Paris : PUF.

N'DA, Pierre. « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération ». *Éthiopiques n° 86. Littérature, philosophie et art. Demain l'Afrique : penser le devenir africain. 1er semestre 2011.* En ligne. http://appela.hypothese.org/1191. 09 septembre 2018.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

NGOM, Élisabeth Faye. 2018. *Fatawasel*. Dakar : L'Harmattan.

NKANZA, Kabougo. « L'émancipation de la femme africaine vue à travers "*Sous l'orage*" de Seydou Badian ». *Présence francophone n° 14*. Printemps 1977, p. 89-95.

OUATTARA, Vincent. « Dans "la peau d'une femme" ». Interview recueillie par Agnan Kayorgo. En ligne. http://www.soulieresediteur.com/apropos/978-2-89607-883-1_adp.pdf. 04 janvier 2019.

----. *La Vie en rouge*. 2008. Soulières éditeur.

PARAVY, Florence. 1999. *L'Espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*. Paris : L'Harmattan.

PATRICK. « La sexualité en Afrique : un sujet tabou ! ». En ligne. http://www.scienceacademie.org/la-sexualité-en-Afrique-un-sujet-tabou/. 04 janvier 2019.

RICHARD, Alain. 1995. *Littérature d'Afrique noire. Des langues aux livres*. Paris : Karthala.

SADJI, Abdoulaye. 1958. *Maïmouna*. Paris : Présence Africaine.

ZIMA, Pierre V. 1978. *Pour une sociologie du roman littéraire*. Paris : 1011 8, UGE.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

HORS-DOSSIER

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Apocalypse postmoderne I : Le retour du politique et les utopismes post-génocide

Alain Agnessan
Western University (Canada)

> L'art n'exprime l'inexprimable, l'utopie que par l'absolue négativité de cette image. En elle, se rassemblent tous les stigmates du repoussant et du répugnant dans l'art contemporain. Par un refus intransigeant de l'apparence de réconciliation, l'art maintient cette utopie au sein de l'irréconcilié, conscience authentique d'une époque où la possibilité réelle de l'utopie - le fait que d'après le stade des forces productives, la terre pourrait être ici et maintenant le paradis – se conjugue au paroxysme avec la possibilité de la catastrophe totale.
>
> Th. W. Adorno. *Dialectique négative*.

RÉSUMÉ

Le génocide des Tutsis du Rwanda, de 1994, a entrainé une constellation de discours, de figures et d'images qui, en plus de constituer un imaginaire de la fin par leur agencement, imposa une condition utopique singulière où le signe postmoderne le dispute à des fantasmes postcoloniaux. Un fait remarquable est l'apparition sur la scène du fait littéraire africain francophone d'un nouvel ethos : celui de l'auteur.e post-génocide. Avec cette catégorie inédite, on assiste au retour du politique et de la question de l'engagement, mais également à la publication de manifestes ou de textes à effet-manifeste qui, tous, sont animés d'une pulsion utopique. Un double investissement y affleure. Le

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

désir de provoquer la rupture grâce au fantasme de la tradition, et l'érection d'une enclave utopique propice au renouveau et à la rédemption.

1. L'ENGAGEMENT *DANS* ET *AVEC* LE LIEU « RWANDA »

L'année 1998 a déplacé la question de l'engagement, en tant que pratique politique et esthétique, de son intransitivité – il suffisait auparavant aux auteurs de proclamer : "je suis engagé" – à un investissement localisé. Depuis lors, l'engagement de l'auteur va de pair avec une spatialisation de l'agir politique et de la posture esthétique. L'auteur ne s'engage plus tout simplement ; il s'engage dans et avec.

S'engager *dans* et *avec* l'opération "Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire" paraît avoir présentifié et enclavé, à nouveaux frais, les formes anciennes de l'engagement dans les pratiques esthétiques extrême-contemporaines. Ces formes d'un passé esthétique radicalement politique ne peuvent plus se contenter d'être uniquement celles de la pensée décoloniale, de la négritude, de la veine traditionnaliste (Kane, 1982) et du roman de la dictature. Les médiations de la mémoire du génocide des Tutsis du Rwanda subsument, au bas mot, l'engagement post-génocide dans une double direction. D'une part, elles s'encastrent dans le paradigme du *trans :* transmémoire, transculture, etc. Cazenave et Célerier rappellent cette variable essentielle lorsqu'elles font valoir que, même dans un contexte africain, l'opération "Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire" « *has helped to expand the representational system and the textual strategies hitherto essentially defined by Holocaust literature* » (2011 : 96-97). La première direction aboutit, de ce fait, sur la scène transmémorielle des génocides qui s'est érigée depuis la Shoah. D'autre part, l'après-génocide voit la prolifération d'utopismes ou discours utopiques de tout genre. La brèche historique – au sens de François Hartog – qu'a été le génocide des Tutsis du Rwanda est, semble-t-il, devenue un interstice à combler ou un site à partir duquel la vague d'utopistes, de Fabien Eboussi Boulaga à Abdourahman Waberi, tentent de penser le futur du réel postcolonial africain. Cette période pourrait être nommée "l'ère des utopismes et de l'auteur post-génocide".

Incorporant l'agir de l'engagement à la scénographie hybride du manifeste – pris entre programme politique et enjeux esthétiques –, l'auteur post-génocide, armé de son utopisme, déchiffre les ruines du présent postcolonial afin de définir un nouveau champ de possibles

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

politiques lié, pour sa part, à une foi en l'esthétisme. Cette étude investigue cette tendance contemporaine qui articule la tâche critique de l'engagement à l'idéalisme critique de l'utopisme. Il s'agira d'explorer les désirs de ruptures et d'ailleurs postcoloniaux de Patrice Nganang et Boubacar Boris Diop du point de vue de l'aura utopique de l'écriture manifestaire, ou de l'utopisme de l'après-catastrophe qui s'avère distinct de l'utopie entendue comme genre littéraire. L'auteur sénégalais a publié un essai à effet-manifeste[95], *L'Afrique au-delà du miroir* (2007). Patrice Nganang, quant à lui, a proposé un manifeste *stricto sensu*. Le manifeste post-génocide s'échine, ici, à guérir de l'indifférence née de la désillusion du siècle précédent, puis à incruster la triple tension d'un temps en crise au sein des brèches d'une clôture continentale à reconstruire au moyen du matériau littéraire. Parce que « la pensée manifestaire […] est toujours, à quelques degrés, utopique » (Abastado, 1980 : 6), je m'attellerai, d'entrée de jeu, à dire un mot au sujet de la condition utopique post-génocide pour ensuite ausculter la scène de l'imaginaire de la fin génocidaire dans ses fantasmes postcoloniaux et ses ambiguïtés postmodernes.

2. LA CONDITION UTOPIQUE OU LA FAILLE DU LIEU "RWANDA"

Il est indéniable qu'un génocide concourt à fonder un imaginaire de la fin ; même si les termes et les formalisations apocalyptiques qui se sont constitués dans le sillage du génocide des Tutsis du Rwanda, au sein des examens critiques, des médiations esthétiques et de l'imagerie baroque ou obscène, demandent encore à être élucidés. Le vaste corpus filmique, littéraire, essayistique et graphique dans son choix des titres,

[95] Claude Abastado distingue le manifeste *stricto sensu* du texte à effet-manifeste. Ce concept désigne « des œuvres qui, à l'origine, n'impliquaient pas cette intention. » (1980 : 4) Ces textes ou formes discursives deviennent des manifestes par la réception qu'en fait un public. Dans le fait littéraire africain francophone, il me semble que le premier manifeste littéraire est un texte à effet-manifeste. La lecture du *Discours sur le colonialisme* d'Aimé Césaire (1950) a, en effet, amené la majorité des auteurs à une prise de conscience politique en liant l'*agency* politique de l'engagement aux innovations formelles et esthétiques. Sur la réception et l'influence de ce pamphlet d'Aimé Césaire, je renvoie à l'essai de Mohamadou Kane, *Roman et tradition* (1982). Le statut du *Discours sur le colonialisme* comme premier texte manifestaire du fait littéraire francophone africain gagnerait à être évalué par l'agencement d'une double perspective, celle de l'histoire littéraire de l'évolution du roman francophone et une approche proprement esthétique.

son parti pris analytique, ses grilles de lectures historiques et la tonalité tantôt messianique tantôt crépusculaire des discours, a adopté, intentionnellement ou non, une mise en scène apocalyptique du génocide tutsi. Un autre fait primordial, pour cette étude sur les utopismes esthétiques, est que le génocide tutsi a atteint, depuis 1994 puis 1998, un seuil de complexité qu'a tenté de saisir le vaste ensemble des pratiques critiques et des domaines du savoir tant académiques que journalistiques qui, bien entendu, déborde le champ des *Genocide Studies*. Les ouvrages sur cette catastrophe postcoloniale ou, tout simplement, transmémorielle sont indénombrables. Le dernier génocide du XXème siècle s'est révélé être un terreau fertile pour penser les fractures postcoloniales et composer, par ailleurs, une nouvelle épistémologie des idées africaines. Dans le champ de l'esthétique littéraire francophone africaine, par exemple, Jean Pierre Karegeye considère le projet "Rwanda : Ecrire par devoir de mémoire" comme un tournant épistémique qui permettrait d'étiqueter un nouveau moment disjonctif dans l'histoire littéraire africaine ; à savoir l'émergence de la littérature post-génocide. Il fait valoir que :

> Le projet « Écrire par devoir de mémoire » a accouché d'une littérature post-génocide qui se donne comme un retour de l'écrivain sur soi, un procès d'une écriture qui, par essence, vient toujours longtemps après les événements. Mais *cette littérature qui précède le génocide est un tournant dans la mesure où l'après-génocide, comme lieu d'écriture ou de nouveaux paradigmes, expose la fragilité de la circonscription,* par les sciences humaines et sociales, d'un objet d'étude qui les déborde. Dès lors, le génocide s'écrit à partir d'un trou, d'une faille, qui oblige à opérer un tournant pour pouvoir réévaluer les cadres théoriques des champs littéraires. Il s'ensuit que *le génocide entraîne irrésistiblement la reconstruction ou la refondation de la littérature africaine dans son itinéraire, sa thématique, son écriture ainsi que son identité*. Cette littérature post-génocide, est-elle rwandaise ou ivoirienne, européenne ou américaine ? (2009 : 29). (Je souligne.)

Si l'on en croit Jean Pierre Karegeye, le "Projet Rwanda" a fait figure de rupture de l'épistémè au point d'avoir tracé une nouvelle orientation dans le champ littéraire africain francophone. Cette thèse laisse quelque peu dubitatif. Quand bien même Boubacar Boris Diop aurait opté, dans l'après-coup de l'évènement, pour une écriture du "dépouillement et [de] la pudeur" (2009 : 27), que Véronique Tadjo et Abdourahmane Waberi auraient décrété un avant et un après Rwanda ou 1994 dans le continuum de leur œuvre, l'on aura remarqué que les chemins du fait littéraire francophone africain mènent encore aux

mêmes lieux : une inclination postcoloniale pour la spatialité (Mbaye Diouf), un investissement postmoderne et un désir de surfaces (Adama Coulibaly), une hybridation transculturelle (Josias Semujanga) ou encore une écriture cannibale, sanguine (Alexis Tcheuyap) conçue dans le moule d'un paradigme baroque peu ou prou conradien (Pierre Halen).

L'appel au renouvellement et son écho de subversion *light* ou, à certains égards, décoloniale n'ont pas eu l'effet escompté. La formulation de Jean Pierre Karegeye, au sujet d'un tournant épistémologique dans le champ littéraire africain, est le fait de l'effet-continental[96] de sa critique. Cet effet-là est perceptible sous deux aspects. D'une part, la critique est encline à étendre la ponctualité d'un évènement et la singularité d'une écriture à l'ensemble du champ, quitte à en ravaler les multiples exceptions et le principe hétéroclite qui la gouvernent. D'autre part, l'effet-continental, en déchiffrant une temporalité unique et homogène, linéaire et synchronique, occulte la diversité, le dynamisme pluriel et l'asynchronie des pratiques littéraires africaines francophones. Au lieu d'un tournant, l'on devrait plutôt parler d'un *détour*[97]. Le "Projet Rwanda" n'a pas véritablement constitué un

[96] Ce concept m'a été suggéré par Daniel Vaillancourt lors de nos échanges en amont à la rédaction de cette étude. Qu'il en soit vivement remercié.

[97] Ce "détour vers..." est intimement lié au concept de "retour à..." énoncé par Michel Foucault quand il interrogea les diverses variantes de l'instauration discursive que déploie la fonction-auteur selon qu'elle tend vers une redécouverte ou une réactualisation. Pour lui, par "retour à" il faut entendre "un mouvement qui a sa spécificité propre et qui caractérise justement les instaurations de discursivité. Pour qu'il y ait retour, en effet, il faut d'abord qu'il y ait eu oubli, non pas oubli accidentel, non pas recouvrement par quelque incompréhension, mais oubli essentiel et constitutif. L'acte d'instauration, en effet, est tel, en son essence même, qu'il ne peut pas ne pas être oublié. […] Il s'ensuit naturellement que ce retour, qui fait partie du discours lui-même, ne cesse de le modifier, que le retour au texte n'est pas un supplément historique qui viendrait s'ajouter à la discursivité elle-même et la redoublerait d'un ornement qui, après tout, n'est pas essentiel ; il est un travail effectif et nécessaire de transformation de la discursivité elle-même." Il n'est donc pas étonnant que Jean-Pierre Karegeye perçoive, au travers de la littérature post-génocide francophone africaine, quelque chose d'un *retour à* l'engagement et au témoignage ; et qu'il observe, dans le geste de l'auteur postcolonial francophone face à la mise en fiction du génocide des Tutsis du Rwanda, "un travail effectif et nécessaire de transformation de la discursivité" tel que cette discursivité fut propre à la négritude, à l'existentialisme du Sartre postcolonial et au témoignage de la Shoah. Le tournant épistémologique qui fonde la dicibilité de la littérature post-génocide, selon Karegeye, est à lire dans la redécouverte et la réactualisation de ces trois formes discursives par les auteurs de l'opération "Ecrire par devoir de mémoire". Sauf que ce "retour à..." n'est rendu possible que par un "détour vers" le *genoscape* – en référence aux cinq scapes

tournant épistémique. A contre-courant de cette lecture, les auteurs et artistes qui ont pris part au "devoir de mémoire" ont eu accès à une scène transmémorielle des génocides qui fut, jusque-là, indisponible sans que ce détour pris n'affecte la logique du champ africain. Pour le dire autrement, ces auteurs ont eu un pied dans le champ littéraire africain et l'autre pied dans celui du paysage transculturel des médiations esthétiques de génocide – que je nomme *génoscape*, au regard des cinq scapes définis par Arjun Appadurai (2005).

Au demeurant, Jean Pierre Karegeye voit juste lorsqu'il affirme que "le génocide s'écrit à partir d'un trou, d'une faille" ; mais la catastrophe génocidaire n'oblige pas à opérer un tournant. Elle fait naître et attise un désir de rupture que le sujet transi par l'évènement brûle de transmettre à tous les agents du champ. Ce désir de rupture et de renouveau est un « élan utopique » qui n'est « plus caché mais omniprésent, qui se fraie un chemin vers la surface en se dissimulant dans diverses expressions et pratiques » (Jameson, 27). S'ouvre, à partir du génocide et du lieu de sa réalisation, une faille temporelle et une brèche spatiale qui participe, au corps défendant de l'histoire, à la remise en question de l'acte de penser et d'écrire, au désenchantement du sujet post-génocide, à la réévaluation de la dialectique entre individualité et communauté qui prend parfois la forme d'une enquête de la rationalité du sujet et des groupes sociaux. Ils constituent tous, les uns au même titre que les autres, le fonds pulsionnel de l'élan utopique post-génocide. Régine Waintrater, dans une étude sur la temporalité de l'expérience génocidaire des Tutsis du Rwanda, donne une claire description du sentiment de rupture et de la perception d'une faille généalogique qu'elle nomme "l'actuel" :

> L'actuel devient un temps isolé qui n'est plus relié ni à l'avant ni à l'après ; dans l'actuel, le temps devient immuable, s'immobilise ou s'accélère suivant des rythmes imprévisibles et inconnus du sujet, balayant du même coup la succession habituelle du temps humain et la différence des

proposés par Arjun Appadurai (2005) pour élucider la dynamique des flux globaux après le colonialisme. Le genoscape désigne la scène transmémorielle des différents évènements génocidaires, les diverses scénographies de remémoration, l'agencement d'archives culturellement distinctes, de fictions locales singulières. Cette scène, qui accueille la littérature africaine post-génocide, échappe à l'effet-continental du champ, au nom duquel le tournant est proclamé. Enfin, si le "retour à..." est influencé par l'oubli, le "détour vers..." est, mu par un nouveau sentiment de mélancolie postcoloniale ; aux antipodes de l'éclairage qu'a pu en donner Paul Gilroy (2004). Je reviendrai sur ce point dans le dernier volet de cette série d'articles sur l'apocalypse postmoderne en contexte africain francophone.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

> générations. […] Tous les bourreaux le savent, qui, avant de tuer leurs victimes, s'attachent à détruire les repères symboliques de la vie psychique, dont la filiation et la succession des générations constituent l'ultime butée. Comme l'indique Freud, l'individu est à lui-même sa propre fin, mais il est aussi assujetti à la chaîne des générations, dont il est l'héritier, le serviteur et le bénéficiaire. Quand l'histoire des générations précédentes ne peut s'inscrire que sous la forme d'une brûlure indicible, ce sont les frontières même entre les générations qui s'en trouvent annulées, dans une répétition mortifère où le travail de pensée et d'élaboration n'a pas sa place. Au lieu d'une succession rythmée par les événements communs de la vie, s'instaure une simultanéité foudroyante, véritable « télescopage des générations : *l'histoire des générations se trouve brutalement soustraite au temps historique*, donnant naissance à *un temps répétitif et circulaire, le temps du traumatisme* (408-409). Je souligne.

Il en va de même pour le tiers (*terstis*) qui s'est approché du lieu "Rwanda" et du génocide des Tutsi, évidemment, à une intensité moindre au regard du tourbillon *actuel* qui vrille la temporalité du survivant (*superstes*). Le tournant ne se situe pas dans la perspective du champ, pris dans sa totalité. Il laisse entrevoir ses manifestations sur le plan de consistance de l'œuvre, des postures et de la démarche d'écriture de chacun des participants au "Projet Rwanda", à l'instar des auteurs et artistes qui y ont adhéré. La rupture ou le tournant sont à percevoir, de fait, au sein du continuum de leur œuvre. En effet, quand, dans le sillage de leur séjour, ils en sont quasiment tous venus à déclarer un avant et un après Rwanda, la césure proclamée s'est érigée au cœur d'une ligne ou d'une phrase essentiellement subjective qui, pour sa part, n'engageait rien moins que leur ethos et la scénographie d'une écriture personnelle.

L'introduction dans le lieu "Rwanda" fait figure de rupture, chez Boubacar Boris Diop, parce qu'elle marque une nette ligne de partage entre *Le Cavalier et son ombre* et *Doomi golo* puis *Kaveena*. Il le confirme dans une entrevue accordée à Eloïse Brezault :

> Dans mon tout dernier roman, *Les Petits de la guenon*, je rends longuement hommage à Lumumba et à Cheickh Anta Diop. C'est une autre différence importante entre *Le Cavalier et son ombre* et *Murambi, le livre des ossements*. Dans le premier de ces deux ouvrages, je parle des évènements de 1994 sans avoir jamais mis les pieds au Rwanda et sans même avoir pris la peine de m'informer un tout petit peu. Aujourd'hui, je suis bien obligé de me poser la question suivante : comment ai-je pu formuler des points de vue aussi tranchés sur une situation dont j'ignorais tout ?" (Brezault, 2010 : 80).

Au sein du même recueil d'entrevues, *Afrique. Parole d'écrivains*[98], la sanction est similaire pour Véronique Tadjo : "Aller à Kigali dans le cadre de "Rwanda, écrire par devoir de mémoire" a eu un très grand impact sur la vision que j'avais de mon rôle d'écrivain. La littérature permet de poser un autre regard sur l'histoire. Ce que l'écriture de *L'ombre d'Imana* m'a appris, c'est que même les plus petits actes de cruauté ne doivent pas être tolérés, car c'est comme cela que tout commence" (2010 : 354). On comprend, par conséquent, qu'après la médiation d'une apocalypse génocidaire, par le biais du carnet de voyage, l'auteure ivoirienne soit passée de la narration d'une apocalypse intime envisageant l'ébranlement du cercle familial après la mort du père, dans *Loin de mon père*, à une apocalypse écologique dans *En Compagnie des hommes*, un récit polyphonique qui lie tonalité fantastique et manifeste écocritique. Outre mesure, la constatation de la rupture est beaucoup plus cinglante et relève d'une rude mise à l'épreuve de la subjectivité de Koulsy Lamko. Il la traduit en des termes qui exposent une éthique du care, ici encore, fortement intime et actuelle :

> Je transpose donc mes conflits intérieurs chez mes personnages qui me servent d'habitacles. Tout cela va très vite. Mais dans le cadre de ce projet mené au Rwanda, je ne pouvais pas me servir de mes conflits internes. Je ne pouvais pas exercer une parole qui entrerait en conflit avec elle-même. La vue de l'horreur m'a brisé en mille morceaux. Il fallait donc que je retrouve une parole qui recompose et qui fasse en sorte que je retrouve

[98] Ce recueil d'articles est, par ailleurs, assez illustratif de la topographie plurielle et diffractée des pratiques littéraires du fait francophone africain. Adoptant la forme du glossaire alphabétique, les postures défendues par chacun des auteurs se recoupent en plusieurs tendances au point de former des constellations éthiques et esthétiques parfois divergentes. Les participants au "Projet Rwanda", au nombre de quatre dans le recueil, à savoir Boubacar Boris Diop, Koulsy Lamko, Véronique Tadjo et Abdourahman Waberi, s'y avèrent être les seuls à avoir été ébranlé, jusqu'au cœur de leur écriture, par le génocide des Tutsis du Rwanda. Eloïse Brézault revient à plusieurs reprises sur la catastrophe génocidaire de 1994. Dès l'entame du recueil, elle sonde la position de Kangni Alem sur les implications éthiques du "Projet Rwanda" et, plus loin, ce qui serait de la "bienséance, ou même [de l'] autocensure chez les écrivains africains au sujet du génocide" (22). Kangni Alem répond : " Je ne suis pas le seul à penser à la difficulté d'écrire le génocide rwandais. Les garde-fous qu'ont posés les lecteurs rwandais et quelques autres artistes auraient pu faire fuir de nombreux auteurs qui ont participé au projet du Fest'Africa. […] La force de l'écrivain est de savoir reconnaître les attentes de ceux qui ont vécu un drame et de s'y approcher avec circonspection. D'une certaine manière, cela peut également devenir également problématique pour l'écrivain, car même s'il veut raconter la réalité, il n'est pas capable d'entrer dans le tréfonds de ce qu'a vécu le survivant parce qu'il n'a pas vécu le drame qu'il veut raconter." (21-22) On aura noté que la teneur éthique du propos tenu par Kangni Alem est tant référentielle que distancée.

> mon unité et que je ressuscite, moi aussi, à ma manière. Cette parole ne pouvait pas qu'être une certaine parole poétique. Non consignée dans des poèmes aux titres organisés, mais une logorrhée verbale, une ficelle à dérouler sans jamais s'arrêter (2010 : 196).

Postures qui louvoient entre l'intimité d'un "je" clivé et la communauté anéantie d'un "ils" à portraiturer et assujettir dans le jeu trouble de la fiction, stratégies ficelées pour médiatiser et exorciser une catastrophe ayant poussé le réel au dépérissement et mis à mal les certitudes de l'acte d'écrire. Le génocide des Tutsis et le "Projet Rwanda" ont paradoxalement vivifié le régime d'autorité des auteurs qui y ont pris part. La condition utopique, que le génocide des Tutsis a contribué à fonder, présente une progression ternaire qui se déploie selon un avant et après le désastre : le sentiment de déjà-vu, l'indifférence et enfin le ré-enchantement par l'engagement. La catastrophe, accusé par eux en tant que bouleversement ou tournant intime, a réanimé une pulsion de renouveau, un élan utopique qui, pour certains auteurs, sommeillaient, et, pour d'autres, étaient, jusque-là, inexistantes. Il fallait guérir de l'indifférence postmoderne en fantasmant la fin d'un cycle esthétique, politique et historique qui ouvrirait un horizon enchanteur. C'est le propre d'un génocide, catastrophe qui touche de près à l'humain ou à l'inhumain – au sens de Jean François Lyotard –, d'entraîner une "actualité de l'utopie" qui tente de trouver une issue à un présent en phase terminale, à une crise de la contemporanéité ; figures par excellence de l'imaginaire de la fin. A cet effet, dans leur introduction à *Utopie et Catastrophes. Revers et renaissances de l'utopie (XVIe-XXIe siècles)* (2015), Jean Paul Engélibert et Raphaëlle Guidée éclairent le lien de causalité entre catastrophe et utopie :

> La "faible force messianique" dont parlait [Walter] Benjamin en 1940 dans ses *Thèses sur l'histoire* continue plus que jamais à nous animer, à tel point que chaque désastre contemporain trouve immédiatement son contrepoint utopique, comme s'il était devenu évident que l'interruption de l'histoire, en dévoilant la vérité catastrophique de son cours, mais aussi en déstabilisant l'ordre établi, pouvait être paradoxalement perçue comme une opportunité de rouvrir le devenir et d'y introduire, par la brèche, la possibilité de l'altérité radicale. […] S'extirper de la gangue du réel pour mieux le voir ; mieux voir le réel pour, peut-être le changer : c'est le double geste par lequel les utopies, de Thomas More à aujourd'hui, maintiennent au cœur du désastre la résistance d'un imaginaire critique dont on ne saurait concevoir, même et surtout en ces temps de catastrophe, l'épuisement. (2015 : 20-21)

Après la catastrophe, le geste utopique apparaît sur la scène de l'histoire, presque toujours, de deux façons. Sa forme d'expression la plus simple se manifeste par l'énonciation d'un espoir en un changement absolu de la situation catastrophique dans le but de mener la société vers un monde radicalement différent, vers une harmonie qui contrastera avec le statu quo d'un présent en état de dépérissement, et qui s'avèrera être une issue à la catastrophe. Mais, pour qu'elle ne fasse pas que se payer de mots, l'utopie doit s'atteler à être un contrepoint et un examen critiques des causes du désastre social. Elle y parvient par l'exposition – ou la monstration, au sens de montrer le monstre – des failles, des brèches, et des ruines du contemporain. L'utopie est la "fille de la catastrophe" (Engélibert, 2015 : 25) La tâche critique de l'utopie, et peut-être aussi sa prétention à la lucidité historique, couve un programme politique qu'elle articule à un fonds théologique et un répertoire esthétique. Les auteurs ayant participé au "Projet Rwanda", au sortir de la résidence d'écriture, ont été saisis, à des degrés divers d'une force messianique, aussi faible soit-elle. Ce messianisme s'est exprimé par l'ardent désir de transmettre leurs apocalypses intimes au point d'en avoir fait le ferment d'une utopie qui, pour sa part, a occasionné un vif retour du politique. J'entends le "retour du politique" comme on dirait, dans le répertoire psychanalytique, le retour du refoulé. Le refoulé politique, éternel double de l'esthétique, se revêt des oripeaux épistémiques, des options éthiques et des orientations esthétiques d'un déjà-vu[99]. Il est également aux prises avec un *déjà-lu* : ces moments charnières de l'histoire littéraire africaine qui lièrent, de bout en bout, presque comme une parataxe, la phrase esthétique à la phrase politique.

Le refoulé politique, ou plus clairement le refoulé de l'engagement, en plus d'être un mécanisme de résistance postcoloniale, déplace la pratique de l'utopie-genre, dont l'une des occurrences contemporaines exemplaires est *Aux Etats-Unis d'Afrique*[100] (2006) d'Abdourahman

[99] Cf. Nicholas Royle. « Déjà-vu ». Martin McQuilan *et al*. (Dir). *Post-theory. New directions in criticism*. Edimburg University Press. 1999. p. 3-20.

[100] La question de l'utopie en tant que pratique littéraire dans la littérature africaine francophone a été abordée par un ouvrage collectif initié par l'Atelier de critique et de créativité littéraires de l'Université Yaoundé I : *Utopies littéraires et création d'un monde nouveau*. Christophe Kouna, Richard Omgba (Dir). Paris. L'Harmattan. 2012. Au sujet de l'utopie littéraire de Wabéri, je renvoie à l'étude qu'y consacre Badou Diene : « *Aux Etats-Unis d'Afrique* (2006) d'Abdourahman Waberi : de la fiction utopique à la non-histoire ». p. 35-44.

Waberi, vers l'utopisme esthétique[101]. La frontière qui sépare l'utopie de l'utopisme est tenue. Elle repose sur la distinction entre, d'un côté, les projet et programme de la rénovation sociale et, de l'autre, la scénographie esthétique de la fin et de l'ailleurs. Jean-Michel Racault décèle, à partir de l'étymologie ambiguë de l'utopie comme *ou-topos* – le non-lieu, le pays qui n'existe pas – et *eu-topos* – le bon lieu, le pays où tout va bien –, la "dualité originelle [dont] découle la distinction entre l'*utopie*, genre fictionnel, en forme de récit de voyage à la première personne le plus souvent, et l'*utopisme, mode* de l'imaginaire politique exprimant une aspiration à une transformation sociale" (2015 : 27). Il souligne l'écart épistémique « entre l'utopie, qui est une forme littéraire ou du moins un texte, et l'utopisme, qui est selon les cas une croyance, ou une méthode, en tous cas une attitude mentale dont l'incarnation textuelle est soit absente, soit contingente » (*Idem*. 27). Mieux, « on peut parler d'utopisme à propos d'une création architecturale ou d'un écrit, toutefois dans ce dernier cas ce n'est pas sa mise en forme textuelle mais son contenu qui motive cette étiquette » (*Idem*). Jean-Paul Engélibert préconise, quant à lui, une certaine circonspection à l'égard de la nuance entre utopie et utopisme. Il met en exergue que « le lien entre les deux semble nécessaire : l'utopisme fait toujours appel aux signifiants de l'utopie et l'utopie se construit sans doute depuis More sur un fond d'utopisme […] De la tension toujours réactualisée entre utopie et utopisme vient même certainement la vitalité du genre et son constant renouvellement » (Engélibert, 2015 : 253).

À l'évidence, une scénographie postcoloniale de l'utopisme – ou des programmes utopiques – s'est constituée, après le génocide des

[101] Pour Viviana Birolli et Mette Tjell, dans leur présentation du numéro d'*Etudes littéraires* dédié au.x « Manifeste/s », « les manifestes artistiques contemporains, dont quelques-uns sont l'objet d'étude des articles de ce numéro, témoignent ainsi d'un affaiblissement considérable de la charge polémique et de la violence verbale par rapport aux manifestes d'avant-garde, ce qui par ailleurs s'accompagne d'une perte d'importance de l'aspect politique et de la notion d'engagement. L'aspect programmatique, l'élaboration et l'énonciation d'un idéal esthétique l'emportent désormais sur la dénonciation d'un état de crise, qui, selon Marcel Burger, était l'une des caractéristiques principales des manifestes canoniques » (2013 : 10). On aura constaté que le retour du politique qui accompagne la condition utopique des manifestes post-génocide ébranle les certitudes de cette thèse puisqu'autant Nganang que Diop actualisent l'engagement de l'auteur postcolonial. Toutefois, ils y parviennent en installant programme politique et idéal esthétique sur la même scène, sur le même piédestal, de sorte qu'avec le manifeste post-génocide, l'un ne va jamais sans l'autre.

Tutsis du Rwanda[102], en prenant à contre-pied la contingence médiatique de cette tâche critique et politique. La particularité de cet utopisme post-génocide, en plus d'avoir une "incarnation textuelle", est d'imaginer de nouvelles formes esthétiques qui seraient des extensions du commun social ou, à rebours, de transmuer l'espace du texte en une projection critique et rédemptrice de l'espace social. L'utopisme esthétique post-génocide entend déplacer l'utopie de son lieu traditionnel à celui de la page et de la scène du manifeste et de l'essai à effet-manifeste, par le biais d'une actualisation de l'engagement. *S'engager dans et avec* a, désormais, tout l'air de signifier "ne plus être indifférent". Il devient ainsi de plus en plus malaisé de parler d'un engagement au sens militant du terme, mais plutôt de dire, avec Odile Cazenave, que ces deux auteurs proposent des issues post-génocide à l'aide d'écritures « engageantes » (2004) – peut-être faudrait-il délaisser la notion d'engagement pour oser le néologisme *engageance*.

Ce cheminement semble présenter une double issue pour l'auteur post-génocide. Produire une isotopie entre le lieu du manifeste et le lieu de la crise permettant de dépasser les apories du roman africain francophone qui serait empêtré dans une crise du sujet et de la représentation, elle-même due, en partie, au désenchantement de l'auteur postcolonial ; puis prévenir les catastrophes qui obstruent l'horizon du futur. On retourne certes à l'engagement, mais l'engagement post-génocide surgit avec l'énergie du refoulé politique qui avait longtemps passé pour forclos, dépassé et, surtout, inconciliable avec l'indifférence postmoderne[103] : « *l'essai construisant une utopie*, et

[102] Il pourrait être heuristique de voir dans quelle mesure certains utopismes, tels que, entre autres, le lumineux *Sortir de la grande nuit* d'Achille Mbembé et le cinglant *Afrotopia* de Felwine Sarr, ont eu la catastrophe génocidaire de 1994 pour condition de dicibilité. En allant plus loin, il me semble que les utopismes postcoloniaux extrême-contemporains se projettent et s'écrivent, principalement, dans l'ombre de la "Bibliothèque de Frantz Fanon". Ces utopismes recyclent, à mon sens, l'arkhè fanonien de l'utopie corporelle dans un *eu-topos* communautaire et continental ; et le messianisme théologico-politique au sein d'un messianisme épistémologique ou, plus simplement, de l'intellectuel, ce prophète postcolonial. L'explicit de *Les Damnés de la terre* extirpa, en effet, la prière de l'hégémonie du divin pour l'insérer dans la transcendance du corporel et du somatique en tant qu'espace, ou laboratoire, d'une tâche *éternellement* critique pour s'échapper de la dystopie et proclamer l'apocalypse coloniale.

[103] « Le sujet postcolonial n'est pas un sujet unifié, solide et consolidé. Tout comme le sujet postmoderne, il est déconstruit, fragmenté, dissolu, sans racine et baigne dans un temps postmoderne. La grande fracture est que, si le sujet postmoderne accepte, face à la surproduction et aux excès, de se comporter en *sujet de l'indifférence* ou de la distance face

l'essayiste tentant d'être *un guide* dans celle-ci, voilà qui caractérise encore le genre en Afrique, comme aux Antilles, ou au Maghreb. Ensemble de projets, de *prophéties*, de témoignages ou de *professions de foi*, il est le truchement de tous les espoirs, de tous les dépits » (Samba Diop : 2006, 6-7) (Je souligne). L'utopisme post-génocide manifeste une foi, absolue et ambiguë, pour la dimension politique et thérapeutique de la littérature et de l'esthétique qui repose sur la capacité qu'a l'acte d'écrire de construire un nouveau réel et prévenir les catastrophes.

Par ailleurs, l'engagement dans l'utopisme post-génocide confère une teneur postcoloniale à deux critères fondamentaux que relèvent Fredric Jameson dans *Archéologies du futur. Le désir nommé utopie* (2007), à savoir la barrière temporelle et l'enclave ou la clôture spatiale. Beaucoup plus que le contenu du programme utopique, *L'Afrique au-delà du miroir* de Boubacar Boris Diop (2007) et le *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine : pour une littérature préemptive* (2007) de Patrice Nganang sont exemplaires au regard de leur exposition formelle. Il faudrait, une fois de plus, revenir au modèle analytique de Fredric Jameson pour cerner la pertinence d'une lecture formelle de l'utopie et la dialectique radicale entre l'identité et l'altérité que celle-ci sous-tend : "ce ne sont plus seulement les matériaux sociaux et historiques de la

---

aux enjeux sociaux, le postcolonial est inscrit dans l'action, soit par une posture critique, soit par une situation d'urgence sociale contre laquelle, il ne peut qu'accepter de travailler ou de s'inscrire dans une marginalité coupable » (Coulibaly : 2017 : 150) (Je souligne). Il y a dans ce portrait de l'*agency* du sujet postmoderne indifférent que propose Adama Coulibaly quelques points communs avec le sujet postcolonial indifférent théorisé par Rukmini Bhaya Nair. Elle définit l'indifférence postcoloniale à partir d'une perspective libidinale tel que cette pulsion investit la rhétorique de l'archive. L'indifférence ne s'oppose, dans son analyse, ni à la sollicitude ni à une éthique du care mais plutôt au désir : « *In a postcolonial society there is an ever present danger of a person being robbed of her sense of self by being subjected to official attitudes of indifference. […] The goal of indiefference as a set of linguistic procedures may in this sense be gauged as an attempt to officially annihilate desire – fragile, rather than ordinary, individual desires. Desire versus indiferrence – the struggle between these ancient metaphorical ennemies as it is replayed in the postcolonial arena is one of the main contests documented in this book*» (2002 : xxviii). Le sujet indifférent de Nair est, en partie, écrasé par la machine administrative officielle ; il ne peut que pâtir puis s'effacer face à la néantisation de son désir. Celui postmoderne d'Adama Coulibaly, dans ses prises de distance au regard des enjeux sociaux, investit son énergie dans des pratiques aux antipodes du militantisme et de l'engagement. Dans les deux figures du sujet de l'indifférence, c'est le désir, son empêchement et sa libération, qui affleurent à la surface pour écrire les traits de la subjectivité. C'est peut-être du côté de l'économie libidinale qu'il faudrait chercher l'écart ou le lien entre le postmoderne et le postcolonial.

construction utopique qui sont dignes d'intérêt, mais aussi les relations représentationnelles qu'ils entretiennent – telles que la clôture, le récit et l'exclusion ou l'inversion. Ici comme ailleurs dans l'analyse narrative, le plus révélateur n'est pas ce qui est dit, mais ce qui ne peut pas être dit, ce qui ne figure pas dans le dispositif narratif" (2007 : 17). L'incursion dans l'utopisme esthétique par la forme n'implique pas de décrypter les modes d'agencement, le dispositif des textes en question. Par forme utopique, il faudrait entendre les fantasmes exposés, les pulsions de renouveau qui vivifient le désir utopique en le poussant à se déployer, à partir du lieu "Rwanda" et de l'année 1994, dans une tension écartelée entre l'extensité d'un investissement temporel et l'intensité d'un investissement spatial.

3. MANIFESTER SUR LA SCÈNE DU TEXTE : UNE ARCHÉOLOGIE DES RUINES DU PRÉSENT

Boubacar Boris Diop et Patrice Nganang, saisis par le magnétisme apocalyptique du lieu "Rwanda", ont composé des utopismes esthétiques qui envisagent le référent rwandais telle une dystopie à exorciser avec, en arrière-plan, le spectre contre-utopique de la mémoire coloniale et sa textualité. Parce qu'associant la politique de l'esthétique à l'esthétique de la politique (Rancière : 2000) de sorte à les rendre indiscernables, l'écriture essayistique et manifestaire leur a servi d'atelier pour penser les termes d'une nouvelle esthétique qui plaque le dépassement de la rupture *actuelle* et/ou intime de la temporalité du génocide sur la communauté linguistique, pour le premier, et sur une spatialité urbaine, pour le deuxième ; dans l'optique de réconcilier la forme romanesque aux formes de vie sociale, c'est-à-dire rendre la littérature politiquement utile, en prenant le pari d'une dialectique inédite qui surmonterait l'écart éthique et l'écart esthétique (Isaac Bazié). La condition de dicibilité de ces deux textes et du retour du politique est indéniablement le génocide des Tutsis du Rwanda dont la première conséquence est la désarticulation de l'historicité, la fracture temporelle à une échelle tantôt intime, tantôt communautaire ou continentale.

Le premier, Diop, ouvre son essai en faisant valoir un "devoir d'imaginaire" lié au génocide des Tutsis du Rwanda. Ce devoir d'imaginaire, qui aurait pu prendre la forme d'une mission ou d'une contrainte mettant à mal la subjectivité de l'auteur, se serait finalement

mué en « une commande de texte, non formulée, [qui] est venue des survivants et des morts » (24). Quant à Nganang, son manifeste se clôt par une exhortation à l'imaginaire. La dernière phrase de son manifeste est on ne peut plus claire : « L'imagination est notre seul espoir » (200). De l'imaginaire, point de départ de la médiation mémorielle, à l'imagination, clausule et ouverture de la pulsion du renouveau, se déploie une scène discursive qui cherche et explore de nouveaux possibles de dicibilité ; si l'on veut bien admettre que le dicible – ce qui peut être dit – encadre le discursif – ce qui a été, est ou sera dit.

Autant le devoir d'imaginaire de Diop que l'imagination rédemptrice de Nganang désignent une scène discursive qui tente de frayer avec un régime de temporalité désarticulé par l'*eschaton* génocidaire dont l'horizon rédempteur demeure encore invisible ou indiscernable. Puisqu'il est impérieux, chez ces deux auteurs, de hâter le temps de la rédemption sociale qui viendrait surmonter l'*eschaton* continental que fut le génocide de 1994, leur parti pris uchronique fait de l'imaginaire ou de l'imagination la raison instrumentale qui aiderait à atteindre le telos visé ; c'est-à-dire transmuer la fin chaotique ou l'entropie en une véritable apocalypse : la révélation d'un nouvel ordre historique et d'un monde meilleur après la fin. Il ne serait pas exagéré d'observer que cet élan uchronique s'encastre dans le vaste discours millénariste de l'anthropocène avec la particularité de voir l'auteur postcolonial/post-génocide adopter la posture eschatologique du prophète brandissant, étrangement non plus un calendrier eschatologique, mais un agenda téléologique. L'auteur post-génocide n'est plus seulement face à son temps ; il aspire à faire face à la vacuité d'une temporalité en crise, celle-là plus vaste, qu'il imagine continentale mais qu'il entend résoudre sur la scène du texte littéraire[104].

Pour Boubacar Boris Diop, il est question de réapprendre à « nommer les monstres ». Cette posture n'a pu s'accomplir (?) que dans la stricte mesure où son œuvre littéraire est désormais calquée sur la temporalité de la catastrophe génocidaire, entre un avant-1998 et un après-1998 ; puisque c'est moins le génocide des Tutsis qui, à

[104] A cet effet, la préface de Daniel Delas à la seconde édition du *Manifeste* de Nganang se passe bien de commentaires : " Quel manifeste ? Pour qui ? Pour quoi ? En Afrique ou ailleurs mais singulièrement dans une Afrique particulièrement accablée par le poids des temps "modernes", l'écrivain ne peut plus aujourd'hui être seulement écrivain, pas plus que le philosophe seulement philosophe, pas plus que l'historien seulement historien... ou plutôt il doit être tout cela à la fois." (13)

proprement parler, marque la rupture dans le continuum de son œuvre que l'opération "Rwanda : écrire par devoir de mémoire". L'on quitte, de ce fait, l'historicité transmémorielle inhérente au génocide des Tutsis pour pénétrer un régime de temporalité qui entend articuler une apocalypse intime à un désir téléologique continental. Avec Patrice Nganang, le désir de rupture est plus éclatant, voire beaucoup plus radical. Selon lui :

> On ne peut plus écrire aujourd'hui en Afrique, comme si le génocide de 1994 au Rwanda n'avait jamais eu lieu. Pas parce que la temporalité, et avec elle l'histoire, ne connaissent pas la régression. Le génocide qui eut lieu dans les Grands Lacs en 1994 n'est pas seulement la culmination sur le continent africain du temps de la violence qui, au Rwanda même, avait déjà plusieurs fois, bien avant, fait son apparition dans des tueries, des massacres, et même dans des génocides. Tragédie la plus violente que l'Afrique ait connu ces derniers temps, il est aussi symbole d'une idée qui fait désormais corps avec la terre africaine : *l'extermination de masse perpétrée par des Africains sur des Africains* (29).

On croirait entendre l'Adorno d'avant la *Théorie esthétique* (1970), toutefois, Patrice Ngagang *postcolonialise*, sans doute inconsciemment, la contingence du sujet post-génocide, l'éthique anéantie de l'après-Shoah, l'impossible possibilité du témoignage et l'état d'exception génocidaire érigé en règle décrits dans *Ce qui reste d'Auschwitz* (2003) de Giorgio Agamben[105]. A la question de savoir si *nous* ne sommes pas "tous des survivants du génocide rwandais", Nganang répond que « nous venons dorénavant tous après les massacres [...] L'encre de nos stylos est rouge du sang de notre passé » (35). De ce fait, le trait saillant qui émerge, avec un éclat singulier, des politiques temporelles de l'utopisme esthétique post-génocide, n'est rien moins qu'un désir de renouvellement du régime d'historicité du fait littéraire africain francophone. Si les modes opératoires de ce régime inédit sont dissemblables chez les deux auteurs, le régime esthétique post-génocide qu'ils exposent assoit sa légitimité sur le retour (ou le fantasme) de la

[105] L'écho de l'éthique de l'après-Auschwitz qu'a défendue Agamben s'entend clairement lorsque Patrice Nganang fait remarquer que : "Le sujet qui après le génocide se réveille dans un monde en morceaux est désenchanté : son désenchantement a tout à voir avec la mort des mythes dans la mesure où ceux-ci ont fabriqué son malheur et tordu le cou de son temps. La tragédie en emplissant le chemin de cadavres libère le ciel. Elle est un réveil dans l'infinie brutalité de l'histoire ; mais c'est aussi une ouverture au terrible du quotidien : aux évidences logiques du présent. Le génocide est une suspension du temps : le point virgule [sic] sur le présent, et l'entrée dans le régime de la solitude : de l'exception." (65)

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

tradition pour tracer la ligne temporelle émancipatrice qui doit suivre la rupture. Ce parcours temporel vers le futur rédempteur s'effectue paradoxalement à rebours vers le passé d'une archive littéraire élevée au rang de canon et de monument. Boubacar Boris Diop prolonge le devoir d'imaginaire jusque dans la description d'un nouveau gestuaire esthétique libérateur pour l'auteur africain : la langue vernaculaire :

> On me permettra de dire pourquoi, après avoir publié des livres dans une langue étrangère, j'ai décidé d'en écrire désormais en wolof. Pendant ces vingt dernières années, le français ne m'a posé aucun problème. […] *A vrai dire, si je ne m'étais pas intéressé de près au génocide rwandais de 1994, mon attitude serait rigoureusement la même*. La principale conclusion que j'ai tirée de cet ouvrage, c'est qu'il résulte en grande partie de la volonté du gouvernement Français de préserver ses zones d'influence en Afrique noire. Des centaines de milliers de personnes sont aussi mortes au Rwanda parce que la France ne voulait à aucun prix abandonner à son sort un bastion francophone "menacé" par l'ennemi anglophone venu du Rwanda. (168) (Je souligne.)

Diop présentifie la question de l'authenticité de l'acte d'écrire dans la langue de l'ex-colon tel qu'elle a pu être remise à jour par Ngungi Wa Thiong'o et son désormais incontournable *Décoloniser l'esprit* (1986). Il prend appui sur ce qui serait un « déphasage absolu entre l'univers de l'écriture et celui de la parole [et qui serait] sans doute unique au monde. [Ce déphasage] n'est pas sans effet sur le récit lui-même et sur le rapport de l'auteur africain à son propre imaginaire » (166). Ecrire dans *sa* langue, quoique ardu, découvrirait, pour l'écrivain africain, le vaste paysage du réel qu'il lui est impossible de regarder avec la *langue de l'autre :* « la désaliénation est à ce prix. L'écrivain joue un rôle non en disant aux autres ce qu'ils doivent penser ou faire mais, bien plus modestement, en leur parlant d'eux-mêmes, au besoin à travers ses propres fantasmes. Il ne se sert pas seulement de la langue, il la crée également et contribue ainsi à changer la société » (171). Avec *Doomi golo* (2003), Diop a pris l'engagement d'une littérature en wolof. Il le détaille ainsi : « en écrivant en wolof, j'ai surtout eu le sentiment de prendre ma place dans une histoire littéraire en train de se faire. […] A présent, les mots remontent du passé le plus lointain et si leur bruit m'est en même temps si familier et si agréable, *c'est que j'appartiens par toutes les fibres de mon être à une culture de l'oralité* » (171) (Je souligne).

Où percevoir, au sein de la vernacularisation de l'écriture, l'uchronie ou l'avènement d'un temps du salut par le présentisme de la tradition ? Le nouveau régime de temporalité post-génocide ne s'expose

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

pas dans un engagement par la langue ou un *langagement* qui constituerait, selon Lise Gauvin, le socle de l'écriture manifestaire francophone[106] (2010). Cette posture n'est que superficielle. La surconscience linguistique du manifeste francophone africain ou le *langagement* entend valoriser une archive littéraire et hisser le présent en crise à la hauteur d'un certain passé esthétique. Boris Diop, de ce fait, récuse la traduction dialectique du « modèle Kourouma » pour « s'inspirer de Cheikh Anta Diop » (167). La question de la langue surgit également au cœur du manifeste de Patrice Nganang, mais seulement pour être listée, grâce à une démarche post-théorique, dans l'inventaire des griefs à l'encontre de la critique littéraire du texte africain. Son élan uchronique pour l'avènement d'un nouveau télos continental trouve dans l'archive esthétique de la tragédie le matériau nécessaire à son programme qui promeut une écriture post-génocide dont le fondement est « le génocide de 1994 au Rwanda [qui] nécessite également une élaboration de l'idée de la tragédie dans les artères de la littérature africaine. [...] Arraché aux senteurs de la tragédie, le principe dissident se révèle ainsi comme étant le fil conducteur du cheminement de textes divers qui, dans le théâtre, chez Soyinka, en poésie, chez Césaire, et dans le roman, chez Tutuola éparpillent les germes d'une redéfinition de l'art d'écrire de l'Afrique contemporaine » (24).

Chez l'un comme chez l'autre, le régime d'historicité fait le lit de la monumentalisation de l'archive de sorte à faire du passé la voie d'issue du présent pour aboutir au futur salutaire. Les politiques de l'esthétisme post-génocide s'apparentent à un fragmentaire nostalgique et apparemment muséifiant qui chez Diop repose sur la dignité de la tradition, donc de ce qui du passé est transmissible, tandis que Nganang en recycle la clairvoyance par la *révélation* d'une généalogie de l'archive de la dissidence. Les deux entreprises postcoloniales reposent, paradoxalement, sur une totalisation du présent qui est indéniablement une angoisse postmoderne.[107] Tandis que la tradition revient, la politique temporelle des deux auteurs n'a cependant rien de passéiste ; tout se joue au présent. La tradition ou le passé esthétique présentifié sert à enrober les inquiétudes présentistes d'un temps sans horizon et, surtout, guérir de l'indifférence postmoderne, pour ouvrir un nouvel

[106] Cf. Lise Gauvin. 2010. Entre rupture et affirmation. Les manifestes francophones. *Etudes littéraires africaines*. *Manifestes et magistères*. Numéro 29. 7-14.
[107] Cf. Linda Hutcheon. 2002. *The Politics of Postmodernism*. London and New York : Routledge.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

horizon continental à partir de la scène du manifeste. Selon Nganang, « ce *chemin en marche arrière* n'est pas sans préliminaires, car ce n'est qu'en retrouvant l'idéalisme du texte hégélien qui est étouffé dans la logique sartrienne qu'il est possible *de penser pour le futur, une écriture africaine qui se situe par-delà l'engagement* : par pur égoïsme ; qui est donc prévisionnaire par rapport à la tragédie » (55) (Je souligne)[108].

Ces programmes de totalisation qui rejettent certaines traces du passé littéraire pour en fantasmer d'autres et, partant, les imposer comme matériaux utopiques par lesquels le *retour vers...* devient une *transition à...* relèvent de la triple tension du temps de la crise que l'on peut observer dans les politiques esthétiques de l'imaginaire apocalyptique depuis, au moins, le modernisme. Frank Kermode, dans *The Sense of an ending*, l'étude majeure traitant de l'apocalypse et de l'imaginaire de la fin, soutint que la singularité de l'apocalypse moderne repose sur une anxiété eschatologique selon laquelle la fin n'est plus imminente mais immanente. Pour Kermode, « *since this anxiety attaches itself to the eschatological means available, it is associated with changing images. And we can best talk about the differentiae of modern crisis in terms of literature it produces ; it is by our imagery of past and present and future, rather than from our confidence in the uniqueness of our crisis, that the character of our apocalypse must be known* » (95-96). Cette imagerie ou ce régime tensif du passé, du présent et du futur connaît, quelques décennies plus tard, de nouveaux développements dans l'imaginaire occidentale de la fin extrême-contemporaine ou postmoderne. Bertrand Gervais élucide cet imaginaire ainsi :

> Les termes qui permettent de penser la fin appartiennent au *vocabulaire du temps*. Penser la fin, c'est *habiter le temps* et le déployer en une fiction qui en représente à la fois le caractère euphorique, par cette maîtrise du temps qu'elle présuppose, et le caractère dysphorique, par ces *désordres temporels* qu'elle implique. Les manifestations narratives, fictionnelles et symboliques de l'imaginaire de la fin expriment, de façon explicite et

[108] Dans cet ordre d'idées, les rapports qu'entretient la pensée manifestaire des utopismes post-génocide avec le passé s'accommodent bien de la thèse énoncée par Claude Abastado sur la dimension temporelle du manifeste en général. Selon lui, le manifeste « défait le temps, refait l'histoire. […] Dans un remodelage manichéen de la temporalité, le passé [y] est décrit comme la non-vie (*Manifeste Dada 1918*), ou comme le temps de gestation de la vraie vie (*Manifeste du parti communiste*) ou encore dans une vision cyclique de l'histoire, comme un temps de pureté et d'innocence que l'avenir doit retrouver. Et toujours – comme dans les mythes – l'idée de nouveauté est associée à la recherche de paternités inconnues et prestigieuses » (1980 : 6)

> parfois même exagérée, les effets dévastateurs des situations de crise, qu'elles soient individuelles ou sociales. Ces situations se vivent toujours au présent qui apparaît de ce fait singulier. Les crises sont toujours perçues et vécues comme exceptionnelles, uniques et, de ce fait, spécifiques. Elles imposent leur vérité comme *un indépassable horizon*. […] Or si l'imaginaire de la fin contemporain se détache de ses prédécesseurs, traditionnels et modernes, c'est bien dans la multiplication et la réitération des situations de crise, provoquant une mutation fondamentale de son dynamisme même. *C'est notre conception du temps qui en ressort perturbée* (212) (Je souligne).

C'est dire que de Frank Kermode à Bertrand Gervais, presque dans une perspective bergsonnienne ou par une référence implicite à l'apriorisme kantien, le temps serait la donnée fondamentale, exclusive de l'imaginaire de la fin. Cette thèse moderniste qui prône l'hégémonie du temps devient inopérante lorsqu'elle est soumise à au moins deux traits de l'imaginaire de la fin mis au jour par Bertrand Gervais : le fait d'« *habiter* le temps » et la multiplication du dynamisme de l'apocalypse. La seule mention de l'*habiter* du temps – et l'on pourrait songer aux thèses de Heidegger sur l'être et l'habitat – trahit la présence d'une autre donnée, d'une réalité qui fait figure de contrepoids, à savoir l'espace qui, pour sa part, permet l'exposition et le déploiement du temps, car où habiter le temps sinon dans un espace ? Jusqu'à quel point est-il possible de prononcer "quand" sans sous-entendre "où" ? Où percevoir le temps si ce n'est à partir d'un lieu qui encadre la machine phénoménologique du sujet ? En outre, on ne constate pas uniquement une multiplication des crises qui vivifient l'imaginaire de la fin, ces crises sont désormais itératives et quasiment simultanées. Elles surgissent au même moment en différents points du globe. Le temps de l'imaginaire de la fin est toujours un temps cartographié. Il y a, à mon avis, un couplage, un agencement entre le temps et l'espace, l'uchronie et l'utopie. « L'agencement, comme le couplage du désir, conjoint un objet et une situation, ce qui les organise est ici le désir » (Vaillancourt, 2018 : 7). Et le désir est une autre étiquette de l'élan ou la pulsion utopique post-génocide.

C'est ici que le concept de régime d'historicité déploie toute sa fécondité pour penser l'imaginaire de la fin génocidaire et son sillage d'élans utopiques. La situation spatiale, le lieu, la présence du sujet et de la communauté sont prises en compte dans l'enquête historique de François Hartog qui explique que

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

> Loin d'être uniforme et univoque, ce présent présentiste se vit très différemment selon la place qu'on occupe dans la société. Avec d'un côté, un temps des flux, de l'accélération et une mobilité valorisée et valorisante, de l'autre […] un présent en pleine décélération, sans passé […] et sans vraiment de futur non plus (2012 : 17).

Il n'est partant pas anodin de voir les politiques uchroniques du présentisme de la tradition chez Boris Diop et Patrice Nganang trouver un refuge ou un terreau fertile dans l'investissement spatial – au sens le plus libidinal du terme. L'auteur sénégalais assoit les bases discursives et représentationnelles de son utopisme esthétique sur sa communauté d'appartenance. Quant à l'auteur camerounais, il voit dans l'espace de la rue et les nouvelles urbanités qui se déploient dans le quotidien des villes africaines le matériau rédempteur et désaliénant de la textualité africaine. La rue est, selon Patrice Nganang, l'autre nom de l'idée, c'est-à-dire « *le lieu à partir duquel le langage de la rue "de chez nous" pose des questions et se fait philosophie* » (23) (C'est l'auteur qui souligne.) Pour lui,

> La philosophie africaine n'a pas encore sérieusement entendu la rue africaine parler ; la critique non plus ne l'a écoutée que d'une oreille distraite. Ici la littérature a une étonnante avance car elle se situe par rapport à la rue dans une position de responsabilité. La rue pense ; ses questions sont pour la littérature d'un incalculable profond. Les auteurs lui répondent par leurs œuvres, et ainsi seulement inventent-ils la réalité tout en faisant leur art. […] Il s'agit ainsi quand nous parlons de l'idée comme étant le lieu des questions des rues, d'y voir l'endroit où l'Afrique contemporaine se fait une idée d'elle-même ; la place où dans le commun scandaleux de son désastre, elle s'invente et s'élance comme infinie possibilité. [La littérature] est *l'antichambre de notre présent* et *le salon de notre futur* (23) (Je souligne.)

Il ne saurait y avoir meilleure illustration de l'intrication du temps et de l'espace dans l'imaginaire de la fin. (Antichambre de notre présent et salon de notre futur.) Les deux auteurs érigent des frontières entre lesquelles apparaît une scène conçue pour accueillir le programme utopique salvateur. Il s'agit clairement d'une scène doublement esthétique et politique. D'autant plus que, mis l'un à égale hauteur de l'autre, l'utopisme de Boubacar Boris Diop et celui de Patrice Nganang rejouent le principe radical, le fondement de toute utopie, à savoir l'enclave ou la clôture. L'enclave utopique[109] n'est rien moins qu'un espace social, mental et idéal qui alimente la pulsion du renouveau tout

[109] L'un des plus bels exemples littéraires de l'impossibilité pour l'élan utopique de "faire enclave" est indéniablement *Monnè, outrages ou défis* d'Ahmadou Kourouma.

en étant, en retour, alimentée par elle, dans un mouvement continûment cyclique. A en croire Fredric Jameson, à l'origine de cette lecture particulièrement féconde de la liminalité de l'utopie :

> Cette poche de stase prise dans le ferment et la poussée des forces du changement social peut être considérée comme une espèce d'enclave dans laquelle peut opérer le fantasme utopique. Voici une figure que l'on peut mettre à profit en combinant deux traits jusqu'alors contradictoires du rapport de l'utopie à la réalité sociale : d'une part, l'existence ou l'émergence de cette enclave enregistre certainement l'agitation des diverses "périodes de transition" dans lesquelles furent élaborées la plupart des utopies (le terme de "transition" communique une idée de dynamique) ; tandis que, d'autre part, elle suggère la distance qui sépare les utopies de la politique pratique, distance fondée sur le fait que, même dans ce ferment que nous avons attribué à l'époque elle-même, une zone de totalité sociale paraît éternelle et immuable (46).

La dynamique de transition renvoie au répertoire des figures de l'imaginaire de la fin exposées par Frank Kermode alors que la zone de totalité sociale correspond, dans le cas des utopismes post-génocide, au champ africain francophone et son effet-continental qui demeurent, semble-t-il, éternels et immuables. Toutefois l'enclave de la communauté d'appartenance chez Diop et l'enclave de la rue africaine de Nganang laissent y entrevoir des failles. L'utopisme décolonial de Boris Diop se voit, en effet, contraint d'ébrécher l'enclave qui la rend possible par le recours à la traduction ; ce qui revient à ouvrir l'enclave utopique et, de ce fait, en affaiblir la teneur rédemptrice. Quant à l'enclave idéelle de Patrice Nganang, je dirai que l'échafaudage épistémologique qui en maintient l'équilibre repose sur un fonds transculturel, et non exclusivement *africain*, puisque son discours manifestaire s'arc-boute sur une double archive ; en l'occurrence la dialectique de Hegel étrangement plaquée sur la théorie esthétique d'Adorno et l'archéologie de l'archive de Mudimbe d'une part, d'autre part ce qu'il nomme le canon ou la trinité de la tragédie africaine. Dans les deux cas, tant avec Diop qu'avec Nganang, l'enclave semble impossible à ériger et l'anxiété eschatologique reste cantonnée à une apocalypse intime/actuelle sans effet-continental sur le champ ; telle une enclave sans clôture et une brèche temporelle uniquement visible pour l'auteur post-génocide.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

4. SORTIR DE LA SCÈNE UTOPIQUE DU MANIFESTE

En abordant la question des utopismes post-génocide, tels qu'ils sont exposés et défendus par Boubacar Boris Diop et Patrice Nganang, j'admets avoir laissé de côté le problème de l'ethos des auteurs et son corollaire de régime d'autorité. Car, la principale condition de possibilité du discours manifestaire, au-delà de la crise à résoudre et surmonter, demeure l'aura de l'auteur du manifeste ou du texte à effet-manifeste. N'importe qui ne peut *s'autoriser* à écrire un manifeste. Avec les utopismes post-génocide, le régime d'autorité est, d'une façon très radicale, un régime messianique, post-théorique et narcissique au sein duquel l'auteur post-génocide assume, jamais sans quelques ambiguïtés, le rôle de l'Ange de l'histoire de Walter Benjamin – il contemple et les ruines du présent et son propre reflet. Le deuxième angle mort de mon propos est certainement de n'avoir pas insisté sur le fait que le manifeste comme genre est, par excellence, le moyen terme entre la politique de l'esthétique et l'esthétique de la politique, entre l'art et l'engagement politique, entre le roman et l'arène militante etc. Je prends ici, peu ou prou, à contre-pied la thèse d'Abdoulaye Imorou selon laquelle « le texte romanesque et le texte savant révèlent quelques caractéristiques essentielles du politique » (2011). Sans battre en brèche cette thèse qui s'avère opérante dans des effets de champ autres que la condition utopique qui a suivi le génocide des Tutsis du Rwanda, il me semble que le manifeste est la scène idéale d'un partage du sensible où s'effritent, au point de devenir indiscernables, les frontières entre la politique et l'esthétique. L'impensé épistémologique de tout manifeste est l'utopisme.

Cependant, mon objectif explicite a été de m'atteler à montrer que, premièrement, l'imaginaire de la fin ne saurait reposer uniquement sur les épaules du temps ; l'espace étant la scène essentielle à son exposition et à sa saisie par le regard. Autrement, aucune tâche ni sémiotique ni herméneutique ne pourrait lire les signes et prédire l'apparition de l'*eschaton*. Deuxièmement, il fut question d'éprouver en quoi l'imaginaire de la fin post-génocide africain francophone relève d'une condition utopique de l'ordre de l'intime et ne s'étend pas à tous les agents du champ, sinon ni Boubacar Boris Diop ni Patrice Nganang n'auraient adopté la posture messianique du manifeste pour *révéler* le chemin qui mènerait à la rédemption, pour le premier, et la voie qui préviendrait les catastrophes et exorciserait l'itération des violences

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

postcoloniales, pour le deuxième. Tout *eschaton* et tout telos utopiques ont besoin d'une enclave au sein de laquelle se meut la pulsion du renouveau. Mais aucune enclave utopique n'est épargnée des brèches et des failles parfois dues à la faiblesse du matériau historiciste et épistémologique qui a servi à leur constitution. La condition utopique post-génocide de l'an 1994 a reposé tant sur l'imagerie globale et impudique de la catastrophe que sur une éthique de l'indifférence que l'auteur post-génocide tente, sur la scène du manifeste, de convertir en une éthique du care et de la résistance. Il en résulte un fantasme ambivalent de l'ancien et de la tradition plaquée sur l'impossible érection d'une enclave communautaire et continentale.

CONCLUSION

J'aimerais conclure ce parcours par deux citations. La première est de Rukmini Bhaya Nair, elle est extraite de son essai éclatant sur l'indifférence postcoloniale que je n'ai pas abondamment cité mais qui figure parmi les textes ayant inspiré cet article. Dans *Lying on the poscolonial couch* (2002), elle souligne que : « only quotations, mimic traces of past desperation, remain to tell the tale […] They remind us that cultures are always possessed by memories of possessions lost » (2002 : xxx). Les utopismes esthétiques de Boubacar Boris Diop et de Patrice Nganang sont peut-être des utopies dans leur emploi le plus commun ; c'est-à-dire des illusions impossibles à saisir et réaliser. Ils exhument les territoires perdus du roman qu'occupent désormais, en cette ère postmoderne, la vidéo et le numérique. Le roman africain francophone, à défaut d'assumer sa transmédialité et son voisinage avec ces nouvelles formes médiatiques, est condamné à fantasmer sa palingénésie.

La deuxième est tirée de *Malaise dans l'esthétique* (2004) de Jacques Rancière. Il écrit : « l'art n'est pas politique d'abord par les messages et les sentiments qu'il transmet sur l'ordre du monde. Il n'est pas politique non plus par la manière dont il représente les structures de la société, les conflits ou les identités des groupes sociaux. Il est politique par l'écart qu'il prend par rapport à ces fonctions, par le type de temps et d'espace qu'il institue, par la manière dont il découpe le temps et peuple cet espace » (36-37). Si l'épistémologie du manifeste, en général, et celle du manifeste post-génocide francophone, en particulier, vise le retour du politique par le recours à l'utopisme

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

esthétique, le caractère politique de ces prises de positions sur l'écriture ne repose pas tant sur le militantisme littéraire que sur le branchement du roman à la société. L'impensé politique du manifeste francophone post-génocide est à lire au cœur des nouvelles spatialités que ce discours ambigu institue.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

Ouvrages cités

ABASTADO, Claude. 1980. Introduction à l'analyse des manifestes. *Littérature : les manifestes*. 2005. En ligne. 8 novembre 2018. https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2128

ANYINEFA, Koffi. 1998. Postcolonial Postmodernity in Henri Lopes's "Le pleurer-rire". *Research in African Literatures*. Vol. 29. No. 3. 8-20.

BREZAULT, Eloïse. 2010. *Afrique. Paroles d'écrivains*. Montréal : Mémoire d'encrier.

CAZENAVE, Odile. Paroles engagées, paroles engageantes. Nouveaux contours de la littérature africaine aujourd'hui (I). *Africultures*. 2004. En ligne. 3 septembre 2018. http://africultures.com/paroles-engagees-paroles-engageantes-3380/

CÉLÉRIER, Patricia, et CAZENAVE, Odile. 2011. *Contemporary francophone african writers and the Burden of Commitment*. Virginia : University of Virginia Press.

COULIBALY, Adama. 2017. *Le Postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*. Paris : L'Harmattan.

DIOP, Boubacar Boris. 2007. *L'Afrique au-delà du miroir*. Paris : Philippe Rey.

DIOP, Papa Samba. 2006. L'Autre face du discours : l'essai en Afrique, aux Antilles et au Maghreb. *International Journal of Francophone Studies*. Volume 9. Numéro 1. 3-8.

ENGÉLIBERT, Jean-Paul, et Guidée, Raphaëlle. 2015. *Utopie et catastrophe. Revers et renaissances de l'utopie (XVIe-XXIe siècles)*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.

GAUVIN, Lise. 2010. Entre rupture et affirmation. Les manifestes francophones. *Etudes littéraires africaines*. *Manifestes et magistères*. Numéro 29. 7-14.

GERVAIS, Bertrand. 2009. *L'Imaginaire de la fin. Temps, mots et signes*. Montréal : Le Quartanier.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

HARTOG, François. 2012. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Paris : Seuil.

HUTCHEON, Linda. 2003. *The Politics of Postmodernism*. London and New York : Routledge.

IMOROU, Abdoulaye. 2011. Le récit politique africain à la confluence du roman et des sciences politiques. *Roman et politique : Que peut la littérature ?* 2011. En ligne. 10 janvier 2019. http://books.openedition.org/pur/39273

JAMESON, Fredric. 2007. *Archéologie du futur I. Le désir nommé utopie*. Paris : Max Milo.

KANE, Mohamadou. 1982. *Roman africain et tradition*. Dakar : Nouvelles Editions Africaines.

KAREGEYE, Jean-Pierre. 2009. Rwanda : Littératures post-génocide, écritures itinérantes : témoignage ou engagement. *Protée. Avec le génocide, l'indicible*. Volume 37. Numéro 2. 21-32.

KERMODE, Frank. 1967. *A Sense of an ending. Studies in the theory of fiction*. New York : Oxford University Press.

NAIR, Rukmini Bhaya. 2002. *Lying on the postcolonial couch. The idea of Indifference*. Minnesota : University of Minnesota Press.

NGANANG, Patrice. 2013. *Manifeste d'une nouvelle écriture africaine. Pour une écriture préemptive*. Suivi de *Nou*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges.

RANCIÈRE, Jacques. 2004. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

VAILLANCOURT, Daniel. 2018. *Les signes dans l'histoire : autour de la notion de régime sémiotique*. Inédit.

WAINTRATER, Régine. 2009. Le temps de l'extrême : génocide et temporalité. *Revue d'histoire de la Shoah. Rwanda, quinze ans après. Penser et écrire l'histoire des Tutsi*. 1/190. 407-426.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Procédés de lecture interactive sur l'Internet

Anthony Y. M. De-Souza
University of Cape Coast (Ghana)

RÉSUMÉ

La lecture constitue un moyen privilégié d'accès aux informations linguistiques, scientifiques et culturelles pour les apprenants du Français Langue Etrangère (CORNEA, 2010). Dans le contexte anglophone où se déroule l'apprentissage du FLE, un problème majeur auquel sont confrontés les étudiants universitaires est le manque de ressources en FLE pour encourager la lecture. L'Internet permet cependant de mettre à leur portée une riche gamme de documents pouvant servir à la lecture. En tant qu'outil multimédia par excellence, l'Internet diversifie souvent les modes d'accès aux informations disponibles aux étudiants grâce à ses propriétés assurant la multicanalité, la multimodalité, la multiréférentialité et l'interactivité. Cette étude se propose de voir de quelles manières les étudiants ghanéens lisent les informations lors d'une tâche de compréhension écrite sur des sites authentiques en français. Autrement dit, quels sont les procédés adoptés par ces derniers pour accéder aux informations utiles à l'atteinte des objectifs de la tâche. L'étude cherche également à éclairer les procédés mentaux qui sous-tendent la compréhension des informations sur l'Internet en s'appuyant sur les recherches menées par Rubin (1989). Grâce à des questionnaires structurés et l'observation en situation de navigation sur des sites Internet authentiques, nous avons obtenu des données quantitatives et qualitatives de 52 étudiants inscrits en FLE dans quatre universités publiques au Ghana. L'analyse des données nous a permis d'identifier des procédés de lecture comme le balayage du texte, l'écrémage du texte, la lecture par mots ou expressions connues et la lecture fine. Ces procédés de lecture correspondent à des stratégies de compréhension

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

comme l'inférence du sens, le raisonnement déductif ou inductif, l'analogie, le transfert de connaissances et l'analyse textuelle par les connaissances acquises en FLE. Finalement, l'étude propose des démarches pédagogiques permettant d'encourager les étudiants de FLE à la lecture interactive sur l'Internet. (*Mots clés* **:** Lecture, compréhension, procédés mentaux, Internet, interactivité, FLE.)

INTRODUCTION

Depuis l'introduction des technologies de l'information et de la communication (TIC) dans l'enseignement/apprentissage des langues vivantes telles que le Français Langue Etrangère (FLE), on constate généralement un manque d'initiative de la part des enseignants et apprenants à pleinement exploiter les potentiels des outils mis à leur disposition. L'un de ces outils est l'Internet. Malgré l'accès offert aux étudiants et enseignants du FLE dans les départements de Français des universités publiques du Ghana, les supports authentiques en ligne restent sous-exploités pour développer des compétences générales en compréhension du FLE chez les apprenants (De-Souza, 2010). Etant donné la diversité des ressources authentiques en ligne auxquelles les étudiants ont accès sur l'Internet, cette étude vise à découvrir comment des tâches de compréhension écrite sur des sites Internet authentiques peuvent aider les étudiants ghanéens à s'autonomiser en lecture et compréhension du FLE.

I. LA LECTURE SUR L'INTERNET

La compréhension des documents écrits est liée à la lecture. La lecture permet de développer trois compétences spécifiques : la compétence à saisir les informations explicites du texte, la compétence à reconstituer l'organisation explicite du texte et la compétence à découvrir les informations implicites du texte. La lecture permet à l'apprenant de découvrir le lexique, des éléments de civilisation, des éléments de grammaire et des structures afin d'enrichir son apprentissage de la langue et la culture dont elle fait partie intégrante. Lee et Tedder (2003) montrent que, lorsque les individus accordent plus de temps à la lecture de l'hypertexte en réseau, ils compensent la plus grande exigence de la tâche par un temps de traitement plus important. Leur étude suggère la nécessité de proposer aux apprenants

des tâches basées sur la navigation dans des produits multimédias comme l'Internet pour les inciter à un travail cognitif plus approfondi. Qu'il s'agisse d'une série de clics sur des icônes pour ouvrir des pages ou de la saisie d'informations textuelles lors de la navigation sur l'Internet, l'apprenant se trouverait dans une situation active d'apprentissage où il pratique différentes sortes de lecture et interprète des informations en langue cible pour guider sa démarche. À notre avis, l'interprétation des informations ne repose plus uniquement sur le code textuel mais aussi sur les images, les symboles, les couleurs et les outils interactifs du site Internet. D'autant plus que le contexte réel de production faciliterait la compréhension de la langue française sur les sites en question. Certes, la compréhension écrite basée sur des documents traditionnels se basant uniquement sur le support textuel n'offre pas ces possibilités aux apprenants de FLE. Les activités de lecture sur l'Internet pousseraient alors les apprenants à acquérir des réflexes interprétatifs basés sur différents canaux de présentation de l'information qui développent leur autonomie en compréhension générale de la langue française.

Nous nous posons alors les questions de recherche suivantes : quel rôle la lecture joue-t-elle dans la compréhension des informations lors d'une navigation sur l'Internet ? Quels procédés de lecture sont privilégiés aux cours de la navigation ? Quels sont les objets de centration enclenchant la compréhension des informations ? Est-ce que la lecture des textes, images, couleurs, outils interactifs joue un rôle spécifique dans la compréhension autonome des informations sur le site Internet ? Que dire du rôle des outils d'aide à la navigation et à la compréhension : permettent-ils aux étudiants de se prendre en charge pendant la tâche de navigation ? Cette étude adopte une approche méthodologique visant à questionner les processus mentaux qui sous-tendent la compréhension des étudiants lors des tâches de navigation sur des sites Internet authentiques en français. Nous essayons d'identifier les procédés de lecture qui permettent aux étudiants d'accéder au sens des informations en français pour atteindre les objectifs de navigation sur les sites supports.

II. MÉTHODOLOGIE DE RECUEIL DES DONNÉES

De façon générale, le recueil des données sur les procédés mentaux déployés par les apprenants d'une langue étrangère est une tâche difficile puisqu'il s'agit de faits non-visibles à l'œil nu. Néanmoins, des

chercheurs dans le domaine, tels que Cohen (1998), O'Malley Et Chamot (1990) et Oxford (1990), nous proposent des techniques d'enquête pour identifier et décrire ces faits mentaux en question. Notre intention est de mettre en évidence les procédés de lecture déployés par les étudiants lors des tâches de navigation (voir en Annexe 1, la liste des tâches), ainsi que les procédés de raisonnements correspondants. L'analyse des données nous permettra de formuler des démarches qui aideraient les apprenants en FLE à développer des compétences générales en compréhension du FLE en situation de lecture des supports en ligne.

1. PUBLIC CIBLE DE L'ENQUÊTE

Notre public est constitué des étudiants inscrits en FLE dans quatre universités publiques du Ghana: University of Ghana, University of Education Winneba, Kwame Nkrumah University of Science and Technology et University of Cape Coast. Grâce à la technique d'échantillonnage aléatoire simple, 52 étudiants de niveau 200 ont été sélectionnés pour répondre à des questionnaires structurés après la navigation sur des sites Internet. Selon Guibert et Jumel (1997 : 105), l'enquête par questionnaire permet *« de réunir des indicateurs qui montrent le poids des déterminations »*. Autrement dit, cette procédure de collecte de données permet de mettre en évidence ou d'expliquer les mécanismes sous-jacents aux comportements ou pratiques observés. Deux types de questionnaires (voir en Annexe 2) nous ont permis de recueillir des données sur les procédés de lecture déployés et les outils de centration lors de la navigation sur les sites Internet. Les questionnaires ont été administrés juste après les tâches individuelles de navigation. Grâce à la haute structuration de ces questionnaires, les étudiants ont pu indiquer à partir d'une liste de réponses préétablies, les procédés de lecture, les outils de centration et les procédés de raisonnement qu'ils ont adoptés lors des tâches de navigation sur l'Internet. Ils nous ont donc servi d'outils de rapport en rétrospection. Cependant, seuls 16 étudiants ont verbalisé leur pensée pour l'analyse des processus mentaux enclenchés pendant la lecture sur l'Internet. Dans le domaine de la recherche sur les stratégies déployées par les apprenants de la langue étrangère, la procédure de verbalisation a contribué énormément à fournir des données qualitativement riches concernant le comportement mental des sujets enquêtés. L'autorévélation, encore appelée 'réflexion à

haute voix', est un procédé où le sujet en situation d'observation oralise ce qu'il pense, au fur et à mesure de son activité langagière. COHEN (1998 : 34) le définit comme *"… stream-of-consciousness disclosure of thought processes while the information is being attended to"*. D'après Ericsson et Simon (1980) et Garner (1986), en ce qui concerne l'analyse concourante d'une tâche en cours d'exécution, la réflexion à haute voix permet de décrire et de rapporter sur le vif le traitement des informations en mémoire à court terme. Ainsi, si on demandait aux apprenants de décrire en rétrospection (c'est-à-dire après la tâche) leur expérience de l'activité, il est possible qu'une quantité limitée des stratégies déployées émerge de la description qu'ils en feront (O'Malley et Chamot, 1990). Dans le cadre de la collecte des données, chacun des 16 étudiants racontait ou décrivait à haute voix tout ce qui caractérise ses pensées. Ces données orales ont été enregistrées grâce à un dictaphone et un caméscope numérique. Concernant le dernier outil d'enregistrement, nous l'avons positionné sur l'écran de l'ordinateur de façon à capter tout mouvement de l'étudiant sur les pages du site. Les données recueillies par caméscope nous ont servi de base pour interpréter celles recueillies par dictaphone.

Grâce aux questionnaires et à la verbalisation, nous avons recueilli des données qualitatives et quantitatives que nous avons traitées avec les outils 'PASW 18'et 'Atlas. Ti 6.2'.

III. DONNÉES ET RÉSULTATS DE L'ÉTUDE

1. OUTILS ET RAISONS DE CENTRATION PENDANT LA NAVIGATION

Dans la première partie du questionnaire, nous voulions connaître les outils du site sur lesquels les étudiants ont porté leur attention durant leur navigation. Quoiqu'il soit difficile d'évaluer sur quel objet les étudiants ont le plus porté leur attention (faute de moyens adéquats pour déterminer la fixation oculaire sur les différents outils), ces derniers nous ont indiqué les éléments sur lesquels ils ont porté leur attention (Annexe 3, Tableau 1, Outils de centration) parmi lesquels il y a le texte (19,2%), les images (15,4%), les outils interactifs (11,5%), le design du site (3,8%), les couleurs (1,9%) et des combinaisons des outils précités (représentant 48,2%). La question est alors de savoir la façon dont les étudiants lisent ces différents outils pour comprendre les informations.

2. LECTURE DU TEXTE SUR L'INTERNET ET RAISONS

Concernant la lecture sur l'Internet, nous voulions savoir s'il est important de lire toute l'information textuelle sur le site pour mieux naviguer ? Quelles étaient les stratégies métacognitives de la lecture déployées par les étudiants durant la tâche ? Est-ce qu'ils étaient conscients de leurs stratégies de lecture et des raisons qui les sous-tendent ? Nous apporterons des réponses à ces questions grâce aux données suivantes.

Afin de savoir si les étudiants lisent tout sur les pages du site Internet, la majorité des étudiants (représentant 67,3%) répond qu'ils ne lisent pas tout ce qui est présenté sur le site. Par contre, 17 étudiants (soit 32,7%) affirment lire toute l'information disponible sur la page Internet. Tous indiquent néanmoins des formes de texte ayant attirés leur attention. Les données révèlent alors des descriptions d'articles de vente ou de services proposés sur les sites (10 occurrences), des mots ou expressions familiers (7 occurrences), des exemples et des informations supplémentaires sur les produits (4 occurrences), le style des phrases (3 occurrences), les mots en gras et en couleur (3 occurrences), des ressemblances lexicales à des mots en français et en anglais (3 occurrences), le texte des menus (1 occurrence), la taille et le style des caractères (1 occurrence), les conseils de navigation (1 occurrence) et, enfin, des mots-clés du texte (1 occurrence).

Quelles sont alors les raisons de la centration sur le texte ? Quatre raisons expliquent pourquoi la majorité des étudiants ne lisent pas tout : la recherche ciblée d'information, la lecture de ce qui attire l'attention, la compréhension par les mots et expressions familières et enfin les difficultés de compréhension. Ces raisons correspondent respectivement à quatre techniques de lecture déployées pendant la navigation : le survol rapide du texte, le survol attentif, la lecture des mots et expressions connus et enfin, la lecture fine du texte.

3. SURVOL RAPIDE OU ÉCRÉMAGE DU TEXTE

La technique de l'écrémage permet de faire une lecture non linéaire du texte pour avoir une idée globale de son contenu (Giasson et Theriault, 1983). C'est ainsi que 10 étudiants (soit 19,2%) ont écrémé le texte en survolant rapidement son contenu. Pour 8 répondants, cette

technique de lecture leur permet de comprendre généralement les informations en dépendant sur les mots-clés du texte. Sept (7) répondants ont aussi lu de cette manière car il y a assez d'images sur le site qui facilitent déjà leur compréhension. Sept (7) autres étudiants ont lu de cette manière par manque de temps alors que 3 autres l'ont adoptée pour finir la tâche à temps. Cependant, trois (3) étudiants indiquent qu'ils ont survolé rapidement le texte quand ils avaient des difficultés de progression sur le site ou en cas de blocage. Selon un dernier répondant, cette technique de lecture lui a permis de repérer des noms d'articles qui ressemblent lexicalement à ceux de l'anglais pour faciliter son interprétation des informations sur le site. Ces données impliquent donc que les étudiants appliquent des stratégies métacognitives de sélection de l'information (O'Malley et Chamot, 1990) pendant la navigation. Que dire du survol attentif du texte ?

4. SURVOL ATTENTIF OU BALAYAGE DU TEXTE

En effet, dix- neuf (19) étudiants affirment ne pas tout lire, car ils ont une connaissance préalable ou spécifique des informations dont ils ont besoin pour avancer vers une autre étape de la navigation. C'est pourquoi ils préfèrent scanner le texte à la recherche d'informations spécifiques. Cette manière de lire est connue sous l'appellation de 'balayage de texte' (Cornaire et Germain, 1999), ce qui consiste en une lecture sélective du texte permettant de repérer rapidement une information précise. Il s'agit de faire une lecture en diagonale du texte pour retrouver un lien (soit un mot ou une phrase) qui permet d'accéder à une page utile du site, par exemple le formulaire de réservation d'un billet ou d'une chambre d'hôtel. Les étudiants s'arrêtent donc de lire dès qu'ils repèrent les informations recherchées, voire les liens, les menus, les rubriques, les mots et expressions clés, et des instructions spécifiques.

Ainsi, vingt-un (21) répondants (soit 40,4%) ont attentivement survolé le texte du site Internet pour diverses raisons. Dix-neuf (19) répondants ont survolé attentivement le texte à la recherche d'informations utiles pour accomplir la tâche. Cette technique de lecture leur permet de saisir très vite le sens des informations affichées sur le site (18 occurrences). Cinq (5) répondants se rassurent par l'usage de cette technique de lecture, c'est-à-dire qu'en lisant de la sorte, ils vérifient si la page où ils se trouvent est la bonne et ils décident alors s'il faut

continuer ou revenir à l'étape précédente. De son côté, 1 répondant a scanné le texte pour repérer les mots ou expressions qu'il ne comprend pas avant de commencer la tâche. Ainsi, il a cherché leur signification pour déterminer où commencer sa tâche. 1 autre répondant affirme quant à lui que cette technique de lecture lui a permis d'éviter la surcharge en information puisqu'il y a d'habitude trop d'informations disponibles sur les mêmes produits. Toutefois, la majorité des répondants pense que cette technique de lecture permet de gagner du temps (17 occurrences).

5. LECTURE DES MOTS ET EXPRESSIONS CONNUS

Une autre catégorie d'étudiants applique une technique de lecture qui consiste à cibler uniquement les mots qu'ils comprennent déjà tout en ignorant le reste. Il s'agit donc d'une technique de lecture qui se base sur les connaissances antérieures dans la langue cible pour inférer le sens des nouvelles informations. Par exemple, l'apprenant repère les mots et expressions qu'il comprend déjà en français pour appréhender les nouvelles informations sur le site Internet. On peut dire que les étudiants mettent en œuvre la stratégie des connaissances antérieures (Cornaire et Germain, 1999). Les vingt-un (21) étudiants qui ont choisi cette option infèrent facilement le sens des informations à partir des mots et expressions familières utilisées sur le site. 2 répondants indiquent ne lire que ce qui attire leur attention dans le texte, voire les mots soulignés ou animés, en couleurs et en gras qui figurent dans le texte. À leur avis, ces mots et expressions expriment la totalité des informations qu'il leur faut pour avancer dans la tâche. Cette mise en forme particulière des mots permet d'attirer l'attention sur les informations importantes à retenir et à comprendre, en limitant le discours aux informations essentielles (Tricot, 2007). La compréhension de ces mots captivants suffit en effet pour déterminer où aller sur le site.

En effet, la majorité des répondants (soit 19 occurrences) lisent de cette manière pour arriver plus rapidement aux informations qu'ils recherchent sur le site. Ayant une idée préalable des informations qu'il leur faut pour avancer dans leur navigation, le repérage des mots ou expressions liés à leur quête signifie aussi l'accès à l'information recherchée. Ainsi donc, ils arrivent à inférer le sens général de l'information à partir des mots déjà connus en français (4 occurrences). Par ailleurs, deux (2) étudiants ont choisi ce procédé de lecture quand

ils ont constaté la longueur du texte sur la page, car cela leur a permis d'arriver très vite à l'information essentielle. Un étudiant a adopté cette technique de lecture pour cibler les mots qui ressemblent lexicalement à ceux de l'anglais.

Ces données prouvent donc que les étudiants mettent en œuvre des stratégies cognitives de transfert des connaissances (O'Malley et Chamot, 1990) au cours de la lecture sur l'Internet, car ils transposeraient à la tâche des stratégies d'exploration efficaces ou des connaissances en navigation acquises sur d'autres sites Internet en anglais. On observe que les étudiants ciblent plutôt des mots mis en évidence, des images et des outils interactifs pour vite aboutir à ce qu'ils recherchent. D'après Brinkerhoff, Klein et Koroghlanian (2001), les connaissances générales liées à l'expérience de l'ordinateur ont une influence sur la navigation dans les dispositifs hypertextuels. Cette compétence permettrait alors aux apprenants de repérer plus facilement les informations essentielles grâce aux outils d'aide à la compréhension à savoir les images, les mots-clés activés, les aides interactives, les symboles, les couleurs, les menus déroulants, etc. Elle permet aussi de libérer l'espace mémorielle (dans la mémoire de travail) nécessaire à la navigation au profit de l'apprentissage sur le site. Nous pensons que les étudiants non-dotés de cette stratégie sont ceux qui lisent tout car ils supposent qu'ils doivent comprendre chaque mot du texte pour progresser sur le site. Comment se fait alors la lecture mot-à-mot sur l'Internet ?

6. LECTURE MOT-À-MOT

Il s'agit ici d'une lecture fine en focalisant sur chaque mot du texte et en parcourant celui-ci d'un bout à l'autre (Cornaire et Germain, 1999). En effet, six (6) étudiants (soit 11,5%) ont lu mot-à-mot. Pour eux, la lecture mot-à-mot facilite la compréhension générale des informations quand celles-ci contiennent des mots-clés qui sont faciles à comprendre (8 occurrences). Ces mots permettent à l'étudiant d'inférer le sens général des phrases (4 occurrences). La lecture mot-à-mot permet en outre de mieux comprendre les feedbacks que propose l'outil à l'utilisateur (3 occurrences). Dans ce sens, elle est très efficace quand l'étudiant a des difficultés à évoluer dans la tâche (3 occurrences) ou en cas de blocage complet (1 occurrence). Enfin, 1 étudiant a utilisé cette technique de lecture pour compenser ses compétences informatiques sur

l'Internet. Puisqu'il n'a pas l'habitude d'utiliser des sites Internet en français, surtout pour demander des services en ligne, il a lu mot-à-mot pour savoir sur quoi cliquer pour réussir sa tâche.

C'est ainsi que pour les trente-cinq (35) étudiants ayant tout lu sur les pages Internet, la lecture restait le seul moyen d'accès à l'information, car le français utilisé sur les sites (celui des natifs ou des personnes ayant le français comme L1) est un handicap de taille pour les étudiants ghanéens ayant appris le français en tant que langue étrangère. En effet, la plupart des sites Internet utilisent un registre de langue qu'on puisse classer à mi-chemin entre le familier et le standard. Nous relevons des transcriptions, des mots et expressions que les étudiants n'ont pas compris puisqu'ils les ont répétés plusieurs fois dans la verbalisation: *«civilité (votre), timbre (un), article (un), particulier (un), déshabillé (un), courrier (un), carte de fidélité (une), épilation (une), fond de robe (un), lingerie invisible (une), dessous-chauds (des), prêt-à-porter (un), pack (un), identifiants (vos), produit (un), sous-vêtement (un), coloris (une), billet (un), chemise de nuit (une), nuisette (une), Lieu-dit, départ, horaire de train »,* etc. Si les étudiants essayaient de comprendre ces expressions en recherchant des équivalences dans la langue anglaise, il se pose alors un problème d'acception. En effet, certains mots de cette liste ont une acception différente[110] (par exemple: départ, civilité, particulier, prêt-à-porter, etc.) dans la langue de départ des apprenants, c'est-à-dire l'anglais, tandis que d'autres sont culturellement connotés (par exemple: sous-vêtements, lingerie invisible, départ, dessous-chauds, Lieu-dit, etc.) dans la langue d'arrivée, dont le français. Par exemple, les mots 'départ', 'civilité' et 'particulier' sont compris comme étant 'quitter', 'courtoisie' et l'adjectif 'unique' alors qu'ils voudraient désigner respectivement le lieu (la gare) de départ, le titre de désinence (M./Mme/Mlle) et l'individu. En ce qui concerne les mots culturellement connotés, on s'aperçoit grâce aux données de verbalisation que les apprenants n'ont aucune idée de leur signification puisqu'ils ne partagent pas les mêmes réalités culturelles. Ainsi, 'sous-vêtements' et 'dessous-chauds' sont compris comme 'un slip' et 'une lingerie sexy' ou *"hot underwear"* (voire attirante ou provocante) alors qu'ils désignent tout simplement des sous-vêtements pour se réchauffer. Nous pourrons quand même conclure que

[110] Du fait que les apprenants réfléchissent en anglais pour comprendre des informations dans la langue française, les données de verbalisation ont révélé que certains apprenants adoptent l'acception anglaise de ces mots.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

la plupart des étudiants s'attarde sur le texte pendant des situations de blocage causées par l'incompréhension des informations.

7. COMBINAISON DES PROCÉDÉS DE LECTURE DU TEXTE

On constate néanmoins que certains étudiants ont combiné différentes techniques de lecture pour exécuter leur tâche. Ainsi, trois (3) étudiants (soit 5,8%) ont d'abord fait le balayage du texte et puis l'écrémage du texte pour terminer avec une lecture autour des mots ou expressions connues en français. Par contre, deux (2) étudiants (soit 3,8%) ont lu mot-à-mot et écrémé le texte. De sa part, 1 étudiant (soit 1,9%) a réalisé la lecture mot-à-mot et celle des expressions connues en français. Nous pensons que la combinaison des procédés de lecture permet aux étudiants de bénéficier des avantages combinés de ces différentes techniques et contribue à une meilleure efficacité durant la navigation. En choisissant aléatoirement leurs techniques de lecture ou en les combinant, les apprenants appliqueraient ce qu'o'Malley et Chamot (1990) appellent l'autogestion de l'information. En outre, ces techniques peuvent être adoptées pour compenser les informations véhiculées par les autres approches de lecture. Ainsi, l'apprenant peut appréhender l'information dans sa globalité. Dans ce cas, nous dirons qu'elles sont des stratégies de compensation (Oxford, 1990 ; Cohen, 1998) déployées pendant la lecture.

Etant donné les motivations des étudiants à pratiquer ou non la lecture intégrale du texte affiché sur les sites proposés, il est important de savoir le rôle joué par les autres outils de navigation dans la compréhension des informations sur les sites Internet. Qu'en est-il de la lecture des images ?

8. LECTURE DES IMAGES

D'après les données recueillies, huit (8) étudiants (soit 15,4%) estiment avoir porté leur attention sur des images durant les tâches sur l'Internet. En termes d'images, 7 étudiants ont indiqué les symboles (ou représentations iconiques de certains services en ligne) tandis que deux (2) étudiants ont indiqué les icônes très attrayantes qui permettent l'accès à d'autres pages du site. Outre ces deux catégories de répondants, tous les autres ont vu des photos réelles d'articles de vente en ligne, la

carte ou le plan d'une ville, les types de transport (TGV, bus, tram). Par contre, les horaires, le calendrier et les lignes de transport sont représentés sous forme de grilles sur les sites www.ratp.fr ou www.cts-strasbourg.fr, www.sncf.com, entre autres.

D'après nos analyses, huit (8) raisons expliquent pourquoi les étudiants privilégient les images durant les tâches sur l'Internet. La première observation est que les images facilitent plus souvent la compréhension des informations sur l'Internet (37 occurrences) puisqu'elles communiquent plus vite les idées que les autres outils d'accès à la compréhension. En effet, d'après nos observations de la navigation, sept (7) étudiants préfèrent faire défiler les images ou sauter d'image en image au lieu de s'attarder sur les longues explications que fournissent les sites de services et d'achats en ligne. En choisissant ce mode de représentation, les étudiants visualisent ou concrétisent ce qui est abstrait (Moro, 1997) dans la représentation textuelle. Par la diversité des images disponibles (par exemple, des photos d'articles, des pictogrammes représentants des services proposés, ou des symboles indiquant les liens ou boutons sur lesquels il faut cliquer), les étudiants arrivent souvent à inférer le sens sans avoir recours au texte accompagnateur (cf. les extraits 1 et 2 des verbalisations en Annexe 4). Dans l'extrait 1, l'étudiant concerné cherchait où cliquer pour créer son compte client sur le site de la Redoute. Il aperçoit alors le dessin d'une figurine dans un cadre, ce qui l'a conduit à lire ce qui est écrit en-dessous. Ainsi, dans ce premier cas, c'est l'image qui a motivé le choix du lien. L'inverse serait aussi possible si l'étudiant confirmait le sens du lien 'mon compte' en apercevant la figurine en premier. En revanche, dans l'extrait 2, l'étudiante en question cherchait sur le site de la poste le service de réexpédition de courrier à sa nouvelle adresse. Elle lit à haute voix le texte : *« Profiter de nos services en ligne …»* et elle aperçoit ensuite le pictogramme d'un ordinateur connecté qui lui permet de confirmer le sens de ce qu'elle a lu. On peut ainsi dire que le texte a motivé le choix du bouton, permettant ainsi de confirmer ou de préciser le sens de l'expression *« profiter de nos services en ligne »* puisqu'on l'entend faire une sorte d'inférence à haute voix : « … *this sounds like it ! I think what I want is online service* ». L'image est alors perçue comme un outil facilitant l'interprétation du texte (soit 10 occurrences) comme dans l'extrait 1. Elle attire aussi l'attention sur le texte (2 occurrences). Nous pensons que l'inverse est tout aussi vrai (dans l'extrait 2), car nous avons vu des étudiants confirmer le sens des noms d'articles (des vêtements) en

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

cliquant sur les noms (sous forme de liens activés) pour accéder à la photo du produit. Autrement dit, les images permettent l'association des noms à leurs référents réels. Aussi, certains étudiants pensent que leurs choix d'articles ont été guidés par les photos d'articles ou les pictogrammes représentant les services (18 occurrences). On peut ainsi soutenir que les images améliorent la compréhension générale de la tâche puisqu'elles encouragent la progression de l'étudiant (16 occurrences), (Dillon et Vaughn 1997 repris par Bera et Liu, 2004).

L'amélioration de la compréhension générale étant la première raison pour laquelle les étudiants centrent leur attention sur l'image, il reste bien d'autres facteurs qui expliquent pourquoi les images sont privilégiées. Presque tous les répondants (6 sur 8) qui ont choisi l'image expliquent tout d'abord que c'est l'outil qui capte en premier leur attention lorsqu'ils se rendent sur un site. Les images captent l'attention des usagers sur ce qui est important sur le site. De par leur attractivité, *« celles-ci attirent plus vite l'attention que les autres outils »,* comme l'affirme un étudiant. En effet, lors des séances d'observation, tous les étudiants qui ont travaillé sur les sites de vente et de services en ligne ont commencé la verbalisation par la description ou le commentaire des images défilantes. Pour d'autres étudiants, les images leur suggèrent aussi des pistes de navigation et elles leur donnent des indices sur les objets recherchés sur le site (le cas des symboles ou pictogrammes utilisés sur les sites qui proposent des services en ligne : www.poste.fr, www.sncf.com, www.accorhotels.com, etc.). Par exemple, on voit des icônes et symboles comme une enveloppe pour représenter le courrier, un avion en papier plié pour signifier un envoi, une loupe pour chercher des informations sur le site, un sac pour signifier le panier d'achat, une grille représentant un calendrier pour choisir la date de la réservation, des drapeaux pour choisir les pays, une carte bancaire pour payer les achats, etc. Nous partageons ainsi l'avis des étudiants que l'image reste l'outil qui donnerait rapidement accès à l'information (21 occurrences). Quels rôles joueraient alors les outils interactifs dans la compréhension des informations pendant la navigation ?

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

9. LECTURE DES OUTILS INTERACTIFS

De nature textuelle[111], les outils interactifs sont des formes d'aide à la compréhension du discours utilisé sur un site Internet. En général, ce sont de bulles d'informations qui précisent le contexte d'utilisation d'un mot ou son sens, des détails sur un objet, des conseils de navigation, des instructions, etc. établissant ainsi un rapport continuel entre l'utilisateur et le concepteur (virtuel). Pour nous, ce sont des outils d'étayage au sens, en ce qu'ils permettent à l'utilisateur de comprendre le langage du concepteur du site.

Nos données indiquent que six (6) étudiants (soit 11,5%) ont porté leur attention sur des outils interactifs du site où ils ont réalisé leur tâche. Dans la verbalisation, les étudiants ont centré leur attention sur des outils interactifs comme : les menus interactifs (13 occurrences), les menus d'options (12 occurrences), les outils d'orientation (5 occurrences) et les feedbacks interactifs (4 occurrences). On peut déduire à partir des réponses plusieurs fonctions des outils interactifs au cours de la navigation sur l'Internet. D'après les étudiants, les outils interactifs leur facilitent l'accès aux différentes informations sur les sites Internet (30 occurrences). Selon certains répondants, les outils interactifs donnent des détails ou des explications supplémentaires sur les mots, les expressions nouvelles, les articles ou les services sélectionnés. Par exemple, il apparaît l'expression *'choisir une taille'* ou *'coloris'* quand on clique sur un article comme le soutien-gorge ; *'vous êtes un particulier'* est ce qui apparaît quand l'utilisateur pointe le mot *'particulier'*. D'après un répondant, cette fonction lui a permis de comprendre en son contexte les mots ou expressions en français qu'il ne connaissait pas. C'est de cette manière que l'outil interactif donne accès au sens (1 occurrence) des informations affichées sur les sites. D'autres répondants affirment que l'outil les a interpellés à travers des affirmations, des questions directrices et des modèles de réponses qui leur sont proposés en cas de mauvaises réponses de leur part. Les outils interactifs ont alors une fonction de médiation durant la navigation puisqu'ils permettent, grâce à différents procédés mis en place par les concepteurs du site, d'inférer le sens des informations sans avoir recours aux dictionnaires ni à l'aide d'un tiers. De même, les outils interactifs

[111] Sur les sites Internet de navigation, les outils interactifs sont souvent sous forme textuelle. Néanmoins, d'autres outils adoptent des formes sonores (alertes), visuelles (flash d'image ou d'icône, coloriage, etc.) ou tactiles (des vibrations, des sensations, etc.)

jouent un rôle d'orientation (23 occurrences) de l'utilisateur puisqu'ils facilitent les choix de boutons pour se déplacer sur le site. Par exemple, pointer sur un lien ou une image signale la page où cela conduit. Ils aident aussi les étudiants à mieux déterminer ce qu'ils doivent faire (14 occurrences). Les outils interactifs facilitent aussi la prise de décision grâce aux menus d'options interactifs indiquant clairement à l'étudiant ce qu'on lui demande comme information ou comme action. En vue de toutes ces propriétés, on peut dire que la lecture des outils interactifs promeut la progression et la performance de la tâche chez les étudiants (21 occurrences). Par ailleurs, d'autres étudiants ont porté leur attention sur le design du site. Quelle serait alors la contribution de cet outil à la navigation ou à la compréhension des étudiants ?

10. LECTURE DES OUTILS DE DESIGN DU SITE

Selon nos données, deux (2) étudiants (soit 3,8%) ont indiqué le design du site comme outil ayant aidé leur compréhension. D'après l'un des répondants, le design du site lui a été utile en ce qu'il a facilité l'accès aux pages utiles du site www.ratp.fr. Le design simple de ce site lui a permis de s'orienter facilement et de trouver les correspondances et moyens de transports à destination de l'aéroport Roissy-Charles de Gaulle. Par ailleurs, nous trouvons dans les réponses ouvertes des indicateurs qui confirment la centration sur le design: des feedbacks pertinents et efficaces à des endroits spécifiques du site (5 occurrences), des icônes captivantes (5 occurrences), des liens sur des mots-clés (2 occurrences) et, enfin, des options d'aide intégrées au site (1 occurrence). À notre avis, tous ces éléments font partie de la conception ou du design.

Par ailleurs, nous constatons qu'un grand nombre d'étudiants ont porté leur attention sur un ensemble d'outils dont le texte, l'image et les outils interactifs pour aboutir aux objectifs de la navigation. En quoi donc la combinaison des outils est-elle bénéfique à la compréhension sur l'Internet ?

11. LECTURE DE DIFFÉRENTS OUTILS PENDANT LA NAVIGATION

L'étude de Craik (1979) a montré que la correspondance entre les médias (dans notre cas, image, texte, couleurs et outils interactifs)

constitue une excellente aide à la compréhension, à la mémorisation et à l'expression de la langue si les relations entre les différents médias sont complémentaires et non contradictoires. Notre étude permet de confirmer cette thèse en vue des raisons qui expliquent la combinaison de ces outils par vingt-cinq (25) apprenants (soit 48,2% du public cible) en vue de comprendre des informations sur les sites Internet. D'après les données recueillies, 5 répondants (représentant 9,6%) ont ciblé les images, les outils interactifs et le texte. Ils ont combiné les atouts de ces outils pour renforcer leur compréhension des informations lors des tâches. Etant donné que le recours à une stratégie est coûteux sur le plan cognitif (Palincsar et Brown, 1984), les étudiants seraient plutôt convaincus de l'efficacité de ce qui mobilise leur attention durant la navigation. Nous pensons que les étudiants s'en sont servis pour vérifier le sens des informations affichées sur les sites, car, d'après nos observations, ces trois outils se complètent sur la plupart des sites Internet. Ainsi, quatre (4) étudiants (représentant 7,7%) indiquent avoir réalisé leur choix grâce aux images et aux couleurs. Trois étudiants (représentant 5,8%) ont combiné les images et le texte tandis que trois (3) autres (représentant 5,8%) ont combiné les outils interactifs et le texte car les consignes présentées à l'aide de ces deux outils étaient assez claires et sans ambiguïté. De plus, deux (2) étudiants (soit 3,8%) ont combiné des images, des couleurs et du texte, parmi d'autres combinaisons citées par les étudiants. Dans les extraits 1 et 2 (confère Annexe 4), l'image et le texte étaient complémentaires l'un de l'autre alors que dans l'extrait 2, le texte et l'outil interactif sont intégrés l'un à l'autre. Il est ainsi difficile de conclure que les étudiants lisent séparément ces éléments sur un site. Ces combinaisons sont valables dans la mesure où elles aident l'utilisateur à atteindre son but de compréhension. De toute évidence, les concepteurs multiplient les canaux de manière à les rendre complémentaires pour faciliter la compréhension de l'information à leurs clients et les aider dans leurs choix des produits ou services en vente.

12. SYNTHÈSE DES RÉSULTATS

D'après nos analyses, le texte est l'outil ayant le plus retenu l'attention des étudiants lors de la navigation sur l'Internet. Non seulement le texte obtient le plus grand taux de réponses (soit 82,6% des étudiants), il obtient aussi l'occurrence la plus élevée dans les

données de verbalisation (soit 142 occurrences pour les 16 participants qui ont verbalisé leurs pensées).

On note le déploiement de plusieurs procédés de lecture durant les tâches de navigation. Cornaire et Germain (1999) en citent huit qui sont traditionnellement reconnues pour leur efficacité : le balayage (ou « scanning »), l'écrémage (ou « skimming »), la lecture critique, l'esquive de la difficulté, l'utilisation du contexte, l'utilisation de l'inférence, l'utilisation des connaissances antérieures (référentielles, textuelles, grammaticales, etc.) et l'objectivation (ou « monitoring »). En ce qui concerne la navigation sur l'Internet, la lecture critique des feedbacks et conseils de navigation, l'utilisation de l'inférence sous toutes ses formes (par la traduction systématique, par la recherche de similarités lexicales, par le découpage du mot en syllabes et par les indices visuels), sont des moyens efficaces déployés par les étudiants pour deviner le sens des nouveaux mots. Les connaissances antérieures des étudiants sont aussi utiles dans la mesure où elles participent à la compréhension des nouveaux éléments linguistiques. L'objectivation consiste, quant à elle, à cibler uniquement les buts de la tâche. Elle consiste en un auto-rappel des objectifs de la tâche, comme on l'a vu s'appliquer chez certains étudiants. Durant cette démarche de lecture, l'utilisateur évalue également ses choix de navigation, ses intentions de lecture, ses intérêts et ses acquis. À chaque objectif atteint, l'utilisateur intègre ces nouvelles connaissances dans la navigation subséquente, ce qui fait qu'il progresse plus vite dans la lecture des informations subséquentes sur les nouvelles pages. Ainsi, s'il comprend déjà des mots comme *'taille'*, *'panier'* et *'épuisé'*, rencontrés en début de navigation, la compréhension des nouvelles informations contenant ces mots devient plus facile à réaliser. Quant à l'utilisation du contexte comme technique de lecture, Rossi (1985 : 160) note que *« le moment où intervient le contexte ainsi que son rôle dépendent de la tâche et de la situation dans laquelle est placé le sujet »*. Nos observations confirment ce point, car nous avions constaté que les étudiants recouraient à l'inférence en contexte quand ils étaient en situation de blocage due aux difficultés de compréhension. Dans ce cadre, la lecture critique des feedbacks interactifs leur fournit des informations sur le contexte d'emploi des mots et expressions, ce qui informe leurs choix de navigation. Tous ces procédés de lecture prouvent donc que les étudiants qui les déploient sont conscients ou convaincus de leur efficacité pour l'atteinte des objectifs de navigation. Nous pouvons apprécier le rôle de chacun des

outils d'aide à la navigation dans la compréhension générale des informations grâce au diagramme 1 ci-dessous :

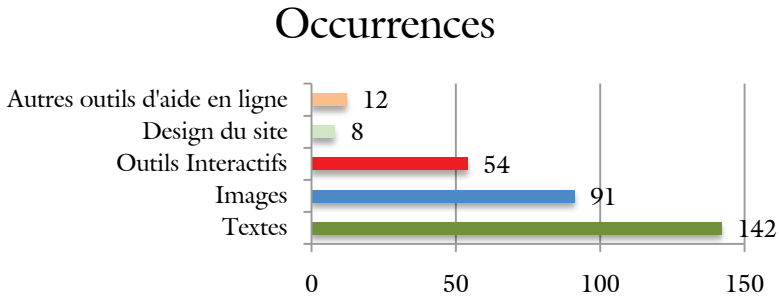

Diagramme 1: Objets de centration lors de la lecture sur l'Internet

À partir de ce diagramme, on voit tout de suite les objets dont la lecture facilite à la fois la progression et la compréhension (Bera et Liu, 2004) des étudiants durant la navigation. D'abord, le texte est le plus ciblé par les étudiants (soit 142 occurrences). Pour cette catégorie de réponses, on trouve les feedbacks sous forme d'exemples ou de modèles de réponses (13 occurrences), les descriptions de produits ou explications de démarches (18 occurrences), les conseils de navigation (15 occurrences), les mots-clés utilisés (14 occurrences), les questions directrices (6 occurrences), les styles et registres adoptés (14 occurrences), entre autres formes de texte. En deuxième position, viennent, alors, les images qui obtiennent une occurrence totale de 91. Celles-ci comprennent les photos réelles de produits (dont 86 occurrences), le plan ou la carte pour s'orienter (3 occurrences) et les icônes captivantes (2 occurrences). En troisième position, interviennent les outils interactifs avec cinquante-quatre (54) occurrences. Parmi ceux-ci, on trouve les menus interactifs (7 occurrences), les menus d'options (13 occurrences), et les outils d'orientation (7 occurrences) sur le site. En quatrième position, interviennent les autres outils d'étayage du sens avec douze (12) occurrences. Ceux-ci consistent principalement en des dictionnaires en ligne (8 occurrences) et aussi des traducteurs en ligne (4 occurrences) que consultent souvent les étudiants en situation de blocage. En dernière position, il y a le design du site qui a huit (8) occurrences. Les étudiants lisent les couleurs de fond (6 occurrences) et la présentation visuelle du site (2 occurrences). Quoiqu'il existe d'autres outils d'aide à la compréhension tels que les images, les feedbacks, les

aides interactives et les couleurs, ces derniers sont toujours associés au texte qu'il faut, dans certains cas, absolument comprendre pour progresser dans la navigation. Ainsi, quand on parle de la lecture sur l'Internet, on peut dire qu'elle dépasse la lecture linéaire du texte pour inclure aussi celle des autres outils d'aide à la compréhension. À notre avis, tout cet ensemble participe à la compréhension des informations sur le site. Nous pensons que c'est ce facteur qui pousse la majorité des répondants à lire.

CONCLUSION

Nos données ont en effet montré que plus de 82,6% des étudiants enquêtés lisent le texte pendant leur navigation. Aussi, permettent-elles de voir les différentes façons dont les étudiants accèdent au sens des informations grâce à la lecture. Par exemple, nous voyons comment la lecture critique sert d'empan à la compréhension des mots nouveaux et à la résolution des problèmes liés à la navigation.

La lecture constitue l'une des compétences primordiales que doit développer tout apprenant de langue étrangère. Nous pensons que l'Internet offre une nouvelle manière d'aborder la lecture en classe de langue, vue la diversité des voies par lesquelles les informations sont présentées aux utilisateurs. C'est pour cela que cette étude plaide pour une pédagogie de la lecture sur l'Internet. À l'examen des procédés de lecture adoptés par les étudiants pendant leur navigation, on s'aperçoit que la lecture sur l'Internet est plus stimulante en termes de l'acquisition/apprentissage du FLE car l'information est saisie grâce au concours de plusieurs éléments outre le texte. En effet, plusieurs indices visuels tels que les images, les pictogrammes, les symboles permettent de préciser le sens du lexique et ajoutent des informations contextuelles et situationnelles qui facilitent l'inférence des mots et expressions nouvelles. La présentation des informations attire aussi l'attention des utilisateurs sur ce qui est important. Les couleurs qui captivent, les liens hypertextes qui sont placés sur les mots adéquats, l'efficacité des outils interactifs, la qualité des illustrations iconiques ou des photos, le design de l'interface, etc., tous ces éléments diversifient les manières d'accéder aux informations chez les utilisateurs. Nous trouvons que l'acquisition/apprentissage du Français Langue Etrangère peut se construire autour de ce noyau que représente la lecture interactive sur l'Internet, car, non seulement les multiples canaux de présentation de

l'information (Craik, 1979) permettent aux étudiants de comprendre plus vite ; ils ont aussi accès à des données culturelles que les indices contextuels (véhiculés par les outils interactifs) permettent de comprendre. Mais, comme le souligne Coste (1996), il faut prendre garde à ce que la navigation imposée par ces tâches ne soit pas seulement de plaisance mais qu'elle réponde vraiment à des trajectoires d'apprentissage arrêtées en connaissance de cause.

Puisque la lecture facilite de toute évidence la progression de la navigation et que cette dernière est promue par la compréhension des informations sur le site, une pédagogie active de lecture sur l'Internet doit attirer l'attention des étudiants du FLE sur les différents procédés d'inférer le sens lors de la navigation. La formation à la lecture sur l'Internet par les tâches doit donc les aider à découvrir des techniques de lecture qui les aident à mieux combler leurs difficultés de compréhension.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ouvrages cités

BERA, S. et LIU, M. (2004). "Cognitive tools, individual differences, and group processing as mediating factors in a hypermedia environment". In *Computers in Human Behavior, 22* : 295-319.

BRINKERHOFF, J. D., KLEIN, J. D. et KOROGHLANIAN, C. M. (2001). "Effects of overviews and computer experience on learning from hypertext". In *Journal of Educational Computing Research, 25(4)*, 427-440.

COHEN, A. D. (1998). *Strategies in Learning and Using a Second Language*. Essex: Pearson Education Limited.

CORNAIRE, C. et GERMAIN, C. (1999). *Le point sur la lecture*. Paris : CLE International.

CORNEA, C. (2010). *Le rôle de la lecture dans l'apprentissage et l'utilisation du FLE. In* Colloque international 28-30 octobre 2010. Thème : Le français de demain: enjeux éducatifs et professionnels, Sofia. https://crefeco.org/fr_version/pages/8@Cornea.pdf consulté le 23 mars 2017.

COSTE, D. (1996). « Multimédia et Curriculum Multidimmensionnel ». in *Cahier de la Maison de la recherche*, Lille, Lille III :150-170.

CRAIK, F.I.M. (1979). "Human memory". In *Annual Review of Psychology*, 30 : 63-102.

DE-SOUZA, A. (2010). Intégration de l'Internet dans l'enseignement /apprentissage du FLE. Une étude réalisée au Département de Français de l'Université de Cape Coast au Ghana. Sarrebruck : Editions Universitaires Européennes.

DILLON, A. et VAUGHN, M. (1997). "It's a journey and the destination: Shape and the emergent property of genre in evaluating digital documents". In *New Review of Multimedia and Hypermedia*, 3 (1): 91-106.

ERICSSON, K. A. et SIMON, H.A. (1980). "Verbal Reports on data ». In *Psychological Review* 87 (3): 215-251.

GIASSON, J. et THERIAULT, J. (1983). *Apprentissage et enseignement de la lecture*. Montréal: Editions Ville-Marie.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

GUIBERT, J. et JUMEL, G. (1997). *Méthodologie des pratiques de terrain en sciences humaines et sociales*. Paris: Armand Colin.

LEE, M. J. et TEDDER, M.C. (2003). "The effects of three different computer texts on reader' recall: based on working memory capacity". In *Computers in Human Behavior, 19* (6), 767–783.

MORO, B. (1997). "A Pedagogy of the Hypermedia". *In New Technologies in Language Learning and Teaching,* 69 - 78.

O'MALLEY, J.M. et CHAMOT, A.U. (1990). *Learning Strategies in Second Language Acquisition*. Cambridge: Cambridge University Press.

OXFORD, R.L. (1990). Language learning strategies: what every teacher should know. New York: Newbury House/Harper Collins.

PALINCSAR, A. S. et BROWN, A. L. (1984). "Reciprocal teaching of comprehension-fostering and comprehension-monitoring activities". *In Cognition and Instruction, 1* (2), 117-175.

RUBIN, J. (1989). "How learner strategies can inform language teaching". In V. Bickley (ed.), *Proceedings of LULTAC*, sponsored by the Institute of Language in Education.

ROSSI, J.-P. (1985). *Les mécanismes de la lecture*. Paris : Publications de la Sorbonne.

TRICOT, A. (2007). *Apprentissage et documents numériques*. Paris: Editions Belin.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

Annexes

ANNEXE 1 : LISTE DES TACHES DE NAVIGATION

Tâche 1 : Création de compte client sur www.3suisses.fr
Vous avez vu des articles sur des sites commerciaux qui vous intéressent. Créez un compte sur le site www.3suisses.fr pour pouvoir commander des articles.

Tâche 2 : Achat d'articles sur www.laredoute.fr
Vous avez vu des articles sur www.laredoute.fr qui vous intéressent. Commandez-les et notez leur coût total.
Instructions:
Order the under-listed items and check the total cost of purchase.
Items to order:

1. Evening wear
2. Braziers
3. Panties
4. Fitting lingerie
5. Nightgown
6. Morning coat
7. Bathroom slippers
8. Tie

Tâche 3: Réservation de billet sur www.sncf.com
Vous êtes invité à Paris pour une soirée d'étudiants ghanéens en France. En tant que représentant de votre association à l'Université de Strasbourg, réservez sur l'Internet votre place sur le TGV.
Consignes :

- Rendez-vous sur www.sncf.com
- Date de la réservation : 20 mars 2012
- Prix du billet : entre 40 à 60
- Place assise : Côté fenêtre
- Réserver le billet sans payer (choisir l'option de confirmation de réservation)

Choisir de retirer le billet en gare.

Tâche 4 : Achat d'articles sur www.3suisses.fr
Vous avez vu des articles sur www.3suisses.fr qui vous intéressent. Commandez-les et notez leur coût total.
Instructions:
Order the under-listed items and check the total cost of purchase.
Items to order:

1. Eveningwear
2. Braziers
3. Panties
4. Fitting lingerie
5. Nightgown
6. Morning coat
7. Bathroom slippers
8. Tie

Tâche 5: Achat de service courrier sur www.laposte.fr
Vous voyagez pendant 1 an pour travailler dans une entreprise à l'étranger. Pour assurer la réexpédition de vos lettres vers votre nouvelle ville de résidence, vous devez effectuer sur l'Internet une demande de suivi de courrier.
Rendez-vous sur www.laposte.fr pour souscrire à une demande de réexpédition de courrier.
Informations à renseigner :
1. Adresse actuelle
   Résidence les Alpes
   Bâtiment E, Chambre 236
   45 avenue de la Forêt Noire
   67000
   Strasbourg
   France
2. Adresse à l'étranger
   Cités de l'Amitié
   Bâtiment C, Appartement 8
   368, Avenue de la République
   65008
   Addis-Abeba
   Ethiopie
3. Date du début de contrat : 15 février 2012

4. Téléphone (à l'étranger) : 035 66 89 75

Tâche 6 : Création de compte sur www.laredoute.fr
Vous avez vu des articles sur des sites commerciaux qui vous intéressent. Créez un compte sur le site www.laredoute.fr pour pouvoir les commander.

ANNEXE 2: QUESTIONNAIRES

I. MAIN QUESTIONNAIRE

This questionnaire seeks to elicit data on techniques used by students of French in understanding information when working on tasks on the Internet..
Kindly answer this questionnaire by choosing from the answers provided or by objectively describing techniques you adopt.

A. YOUR PROFILE

1. Age: ……
2. Gender: ……..
3. Level: ……..
4. Programme of study:
……..
5. Name of university:
…….

B. GENERAL QUESTIONS ABOUT THE TASK ON THE MULTIMEDIA

1. When executing a task on the Internet, on what do you focus primarily your attention?
   a. Design of the tool (online/offline multimedia)
   b. Images
   c. Colours
   d. Interactive tools
   e. Text
   f. Other(s) Please specify
   …….
   Why?
   ……
2. Do you read everything on the page/site before you start working on the task?
   a. Yes b. No
   If no, why?
   ……

3. Which of these approaches do you adopt in a task situation on the Internet? Kindly arrange them in order of use. (e.g.: b, d, c, …).
Write your answer here: .....

a. I read the whole page first
b. I flicked through several pages
c. I asked myself questions, tried to understand a few words
d. I tried pushing/clicking a few buttons
e. I made some notes/attempted some answers
f. Other(s) Please specify
……

4. Describe the way you read when doing a task on the Internet.

a. I did word for word reading
b. I scanned through the text (I looked through quickly and systematically)
c. I skimmed or glanced rapidly through the text
d. I read around known expressions in the target language
e. Other(s) Please specify
……

Any reason for the manner in which you read?
……

5. During the task on the Internet, did you feel guided or helped by the website?

a. Yes b. No

If yes, describe how you were guided or helped?

……

6. Was the feedback you received from the tool helpful in solving the task on hand?

a. Yes b. No

For any of the choices above, explain how?
……

7. Do you think the Internet tool you used can correctly interpret your intentions/responses?

a. Yes b. No

If yes, why do you think so?
……

8. About the Internet tool you used, what can you single out that greatly enhanced your progression on the task? (E.g. links, help buttons, pictures, clear instructions, etc.)
.....

9. About the Internet tool you used, what can you single out that greatly enhanced your understanding of French? (You can name more than one item)

.....

10. If the task on the Internet improved your understanding of French, what French did you learn or understand the first time?

.....

11. Does doing tasks on the Internet help you in any way to communicate orally in French in real-life situations?

a. Yes b. No

If yes, how?

.....

12. Did you gain any socio-cultural competence in French by doing the task on the Internet?

a. Yes b. No

If yes, name or describe some of them.

……

……

……

13. Have tasks on the websites enhanced your understanding of socio-cultural aspects of French?

a. Yes b. No

If yes, name any one you understood.

……

14. Would you find it helpful to do more tasks like this one?

a. Yes b. No

Explain your answer.

……

15. Give your comments on learning French through Internet tasks!

.....

II. QUESTIONNAIRE FOR FOLLOW-UP STUDY

A. YOUR PROFILE

1. Gender: ……..
2. Level: ……..
3. Programme of study: ……..
4. Name of University: …….

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

B. DURATION OF YOUR BROWSING EXPERIENCE

Starting Time of browsing (Please indicate it here)
……
Ending Time of browsing (Please indicate it here)
……

C. ABOUT YOUR BROWSING EXPERIENCE ON THE INTERNET

1. Kindly describe in English things/places you saw during your browsing on the site.

a).....
b).....
c).....

2. Kindly describe some of the challenges you had during the browsing on the site.

a).....
b).....
c).....

3. (a) How did you overcome such challenges?

.....

(b) Describe briefly what you did.

.....

(a) During your browsing, did you encounter any word(s) you did not understand?

.....

(b) If yes, write them below (at least, five (5) of them)

.....
.....
.....
.....
.....

4. How did you get the meaning of such words? Please, indicate the method(s) used below!

.....

(a) Were you helped by a colleague during the browsing?

.....

(b) If yes, indicate the form of help you received from him/her!

.....

If no to question 6, why not?

.....

(a) This time round, indicate things that you think facilitated your browsing on the Internet?

.....

(b) How helpful were they?

.....

Did you learn something new from this experience on the Internet? (You can name more than one thing you learnt)

a).....

b).....

c).....

5. (a) How did you check the adequacy of your answers during the task?

.....

b) Describe any two methods used?

a).....

b).....

6. Your comments on the exercise:

.....

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

ANNEXE 3 : TABLEAUX DES OUTILS DE CENTRATION

Outils Internet	Réponses			
	Fréquence	Pourcentage	Pourcentage Valide	Pourcentage Cumulatif
Design du site	2	3,8	3,8	3,8
Images	8	15,4	15,4	19,2
Outils interactifs	6	11,5	11,5	30,8
Texte	10	19,2	19,2	50,0
Autres (s) (spécifiez)	1	1,9	1,9	51,9
Images et couleurs	4	7,7	7,7	59,6
Images et Outils interactifs	1	1,9	1,9	61,5
Images et Texte	3	5,8	5,8	67,3
Images et autres	1	1,9	1,9	69,2
Couleurs et autres	1	1,9	1,9	71,2
Outils interactifs et Texte	3	5,8	5,8	76,9
Outils interactifs et autres	1	1,9	1,9	78,8
Design, Images et Texte	1	1,9	1,9	80,8
Images, Couleurs et Outils interactifs	1	1,9	1,9	82,7
Images, Couleurs et Texte	2	3,8	3,8	86,5
Images, Outils interactifs et Texte	5	9,6	9,6	96,2
Design, Images, Couleurs, Outils interactifs et Texte	1	1,9	1,9	98,1
Images, Couleurs, Outils interactifs, Texte et autres	1	1,9	1,9	100,0
Total	52	100,0	100,0	

ANNEXE 4 : EXTRAITS DE VERBALISATION

Extrait 1 :

WID7: Aha / I can see a picture of a lady under which it is indicated mon compte [m²k²t] / which means my account (silence) // I understand compte [k²t] to be account / we've learnt it in one oral expression lecture titled at the bank where a foreigner was finding out how he can change his currency (silence) / but could it mean the same thing here // let me click and see (silence)

Extrait 2 :

PAR5: Profiter de nos services en ligne [pRofited˜noszRvisãli„] // this sounds like it // I think what I want is online service // I can also see the picture of a computer there which means it's online (she clicks the button – submenus roll out) // Uhmm // Vos boutiques en ligne [vobutikãli„] / acheter nos produits couriers [aʃ˜tenopRodɥikuRje] / affranchir vos colis en ligne [afRãʃiRvokoliãli„] / suivre vos envois [swivRvozãvwa] // créer votre site Internet [krejevÛtRsit¨tžRnžt] // I think euh / the first and the second option are (silence) say something to me // vos boutiques [vobutik] / stores online / acheter des produits courriers [aʃ˜tedepRodɥikuRje] //

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

ENTRETIEN

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Entretien avec Amal Amadou Djaïli[112] Romancière peule du nord du Cameroun Grand Prix Panafricain 2019 et Prix Orange du livre en Afrique 2019

Cécile Dolisane-Ebossè[113]
Université de Yaoundé (Cameroun)

La littérature du Sahel s'est considérablement enrichie ces dernières années de manière exponentielle avec l'arrivée à l'écriture de la talentueuse Amal Amadou Djaïli, prix panafricain de littérature 2019 et le premier prix Orange du livre 2019 en Afrique.

Presque méconnue ces dix dernières années, cette littérature écrite prend de l'essor au féminin avec une thématique classique tradition/modernité mais qui dévoile les méandres et les bas-fonds d'une

[112] Militante féministe et romancière peule**,** Amadou Amal Djaïli est originaire de l'Extrême-Nord du Cameroun. Après des études supérieures en gestion commerciale, elle se révèle travers une plume incisive et engagée sur la cause des femmes avec trois romans *Walaande ou l'art de partager un mari* (2010) ; *Mistiriijo la mangeuse d'âmes* (2013) et *Munyal ou les larmes de la patience* (2017), la promotion de la culture peule, mais elle met également à nu certaines traditions parfois obsolètes de cette partie du Cameroun, en l'occurrence, les discriminations et violences faites aux femmes. Elle a obtenu en 2010 le prix de la Fondation Prince de Claus à Paris. En 2019, elle est lauréate du grand prix panafricain du livre à Paris et du premier prix Orange du livre en Afrique. Elle a créé une association « Femmes du sahel » soutenue par l'Ambassade des Etats-Unis.

[113] Pr Cécile Dolisane-Ebosse est enseignante-chercheure et chef de Département de Littérature et Civilisations Africaines. Elle enseigne les écritures féminines africaines et des Amériques noires. Egalement titulaire d'un DEA en Science Politique, ses aires de recherche s'orientent vers les questions d'identité, les mythes et civilisations féminines africaines de l'ère précoloniale, panafricanisme et les nouveaux cosmopolitismes contemporains. Conférencière internationale, elle a obtenu un Fulbright Senior Scholar pour Emory University à Atlanta et l'UNISA lui a rendu hommage en 2011 pour l'ensemble de ses recherches en Etudes féministes.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

société fortement androcentrée mais donc les innovations ébranlent les fondements patriarcaux.

Cécile Dolisane Ebossè : Qui êtes- vous Djaïli Amadou Amal ?
Amal Amadou Djaïli : Je suis une écrivaine camerounaise, native de Maroua, cadre de mon enfance puis de mes études primaires et secondaires. Je suis diplômée d'études supérieures en Gestion commerciale. Je réside à Douala depuis plusieurs années désormais.
C.D.E. : Qu'est- ce qui vous a amené à l'écriture dans un environnement sahélien sous-scolarisé au point de recevoir une reconnaissance internationale ? Par amour pour l'art ou par pur exorcisme des souffrances féminines que tu décris dans tes ouvrages ? Et quand êtes-vous mise à l'écriture ? Quelles stratégies avez-vous développé dans cet environnement ostraciste à l'instruction féminine ?
A.A.D : Mon irruption à l'écriture dérive de la volonté de m'attaquer aux discriminations dont fait l'objet la femme dans ma région natale. Disons que j'ai embrassé l'écriture par conviction. Ce qui en soi est le résultat d'un long processus de construction personnelle, semé d'embûches comme vous pouvez bien l'imaginer. Mon itinéraire n'est pas en soi différent de celui réservé à la jeune fille, à cette exception près que le livre a imprégné rapidement ma vie. Tout commença avec le goût des livres, que j'ai eu à l'âge de huit ans, avec un roman jeunesse qui parle d'une forêt enchantée, d'elfes, de fées, et dont malheureusement je n'ai plus souvenance du titre. C'était un monde enchanté, je dirais magique, que je n'ai jamais voulu quitter. Ma passion pour la lecture nait de ce livre. Dans le sillage de cette passion, j'ai commencé à écrire, à dessiner aussi. En fait, je tenais déjà un journal intime, mais l'expression littéraire s'est installée avec la prise de conscience des réalités sociales de ma propre société.
C.D.E. : Comment vous décriviez-vous ? une écrivaine qui décrit les deux genres ? féminine ou féministe ?
A.A.D : Disons que je suis une écrivaine, et féministe. Une double casquette en somme. Un de mes sujets privilégiés de réflexion littéraire est la condition de la femme dans le Sahel, les discriminations dont elle fait l'objet dans sa propre société. Mes écrits révèlent aussi bien l'homme que la femme dans la sphère privée où ils évoluent ensemble naturellement, le saaré, unis par la relation de mariage dans sa forme et ses considérations traditionnelles et religieuses. Je décris une réalité sociale qui, finalement, ne sert ni l'intérêt de la femme, ni celui de

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

l'homme lui-même, car les destins sont liés. La vulnérabilité de la femme est celle de la société tout entière. Vu ainsi, je portraie les deux genres.

C.D.E. : Nous constatons que vous avez publié trois romans qui ont un vibrant succès. Qu'est ce qui explique cette entrée tonitruante dans le monde des lettres ?

A.A.D : (rires) Je pense que c'est au lecteur de répondre à votre question ! Bah que dire d'autre ? (rires)

C.D.E. : Est-ce parce que vous sortez d'une aire géographique où la frange la plus vulnérable en matière d'éducation s'avère être les femmes ? Peut-on parler là d'un dédouanement, d'une forme de discrimination positive ? Une prime pour marginalisées ? Rires !

A.A.D : (rires) Personnellement je ne le pense pas, à en en juger par de nombreux messages que je reçois de part le monde, l'accueil dans les différents salons auxquels je prends part. J'y vais à la rencontre des lecteurs d'horizons différents, plus ou moins lointains, de toutes les origines, et qui ne connaissent forcément pas le Cameroun et encore moins la région Nord du pays. Disons que j'essaie simplement d'écrire le plus naturellement possible avec une sensibilité qui, apparemment, fait fusion avec celles de mes lecteurs.

C.D.E. : Nous relevons que le fil structurateur de vos trois romans *Walaande ;* l'art de partager un mariage, *Mistiriijo ;* la mangeuse d'âmes ; et le dernier *Munyal ;* les larmes de la patience, par lequel vous aviez reçu le grand prix panafricain, ressasse la condition douloureuse de la femme.

A.A.D : Tout à fait, un sujet très vaste sinon central dans le Sahel en général, et le Sahel Camerounais en particulier. La condition de la femme est d'autant plus douloureuse qu'elle est prise comme dans l'étau, par l'amalgame entre la culture et la religion au profit de l'homme.

C.D.E. : Est-ce un effet d'amplification pour toucher le large public sur la situation de la femme du sahel ? Ou c'est la mise en exergue d'un statut morose des faibles ?

A.A.D : Non, loin d'un quelconque effet d'amplification. La littérature du Nord-Cameroun comme vous l'avez souligné est relativement jeune. Il y a tant encore à dire, sur tous les aspects. J'essaie d'y mettre le mien dans l'esprit de mes engagements littéraires et de mes convictions intellectuelles.

C.D.E. : Cette écriture exprime le réel ou se veut réaliste ? Et pourquoi le choix du roman et non des nouvelles ou du théâtre ?

A.A.D : Disons réaliste. L'écrivain dit-on est le miroir de sa société ! Je m'inspire des réalités sociales qui meublent mes sens. Le canal romanesque me paraît plus adapté, en ce sens que l'histoire est entière, et ouverte (accessible) à un large public plus diversifié. La poésie par exemple, peut paraître hermétique à certains lecteurs.
C.D.E. : Dans *Walaande* vous nous renseignez sur les mœurs, les us et coutumes, les valeurs traditionnelles et ses pesanteurs. Comment expliquez-vous ces rivalités entre femmes ? Mais continuent à vénérer leur mari Alhadji ? Comment expliquez-vous ces pesanteurs socio-psychologiques ?
A.A.D : La jeune fille est conditionnée pour le mariage. C'est son destin. L'homme a tous les droits et elle, les devoirs. Voilà en substance le produit de l'amalgame entre la culture et la religion, ayant charrié bien des pesanteurs socio-psychologiques qui aliènent la femme. Elle subit le mariage en ce sens qu'elle en est dépendante par manque d'autonomie financière généralement. Elle est vulnérable en général. Dès lors, la moindre menace sur son statut conjugal prend un sens souvent crucial. Elle est rivale à sa coépouse dès lors où celle-ci occupe un tant soit peu une position plus privilégiée que la sienne.
C.D.E. : Cette relation homme/femme semble ambiguë car Sakina se montre rusée et subtile. Comment interprétez-vous son comportement vis-à-vis des autres ? Pensez-vous qu'il y a une lueur d'espoir. Quant aux rapports sociaux de sexe dans cette partie du Cameroun ?
A.A.D : Sakina est frustrée et elle a une place à défendre. Ne surtout pas se laisser abattre par cette jeune coépouse. Pour cela elle est prête à tout. Comme je le décris, le monde des hommes n'est pas celui des femmes, et vice versa. Je ne sais pas si on peut parler de lueur d'espoir…car ceci fait partie des traditions et ce n'est pas ce qui cause du tort aux femmes.
C.D.E. : Vous avez consacré une partie à Hindou qui est pourtant une femme paria ? Est-ce un acte de la réhabilitation de la femme ?
A.A.D : Hindou n'est pas une femme paria. Elle est simplement la victime type faible mentalement pour pouvoir se défendre de la somme des malheurs qui lui tombent dessus. Un mariage précoce et forcé, un viol conjugal, et des violences aussi bien physiques que morales. Tout ceci a brisé la douce jeune femme et l'a conduit à la folie…
C.D.E. : Faut-il un remodelage par l'éducation à l'image de Sakina, la femme scolarisée ?
A.A.D : Assurément l'éducation est la clé pour la jeune fille. Quoique Sakina n'ait pas su opérer de bonnes décisions, témoignant de la

complexité de la situation, l'instruction tendant vers l'autonomisation des femmes en est la clé. C'est le sens même de mon combat social à travers l'Association Femmes du Sahel que j'ai fondée, œuvrant pour l'éducation et la sensibilisation de la jeune fille dans le Sahel.

C.D.E. : On note également l'obsession du mariage à mener une compétition pour être la plus convoitée. Pourquoi pas des personnages plus ambitieux ? Ayant des stratégies susceptibles de les aider à sortir de leur prison ?

A.A.D : Oui, pour les filles en général, à la faveur du formatage culturel et religieux dont elles sont l'objet, le mariage incarne l'objectif de tous les instants. Se marier oui, s'y maintenir est une priorité, une obsession dès lors surtout qu'on en dépend en tout et pour tout. Les rivalités s'installent tout naturellement. Une des composantes catalysatrices est l'attitude de l'époux, en ce sens qu'il peut paraître plus aimable envers l'une ou l'autre. Des personnages plus ambitieux ? Cela suppose plusieurs facteurs, d'abord qu'elles aient un certain discernement à même de leur faire prendre un tant soit peu conscience de la condition sociale qui est la leur. Ensuite elles doivent percevoir les choses bien au-delà du seul mariage pour pouvoir s'interroger et se remettre en question pour pouvoir se projeter en conséquence. Cela suppose une prise conséquente du risque, qui, en l'état actuel des choses, relève de l'extraordinaire. Sur le plan individuel il y en a de temps à autre, mais collectivement ! Dans *Munyal ;* les larmes de la patience, on voit bien que Safira a fini par s'en aller, d'elle-même. Une nouvelle ambition sans doute ! Une perspective d'espoir bien entendu.

C.D.E. : Les croyances occultes et mystico-religieuses exhibées dans *MISTIRIIJO* (2015) sont-elles un frein à l'épanouissement de la femme dans le cas d'espèce ? L'image antique de la femme réapparait ici « la chasse aux sorcières » !

A.A.D : Oui sans doute ! La superstition, le mysticisme, l'ésotérique, ce à quoi l'on attribue certains pouvoirs. Ainsi une vieille femme recluse dans la solitude est forcément mystérieuse ! Un enfant malade dans le coin, la met à l'état potentiel de suspecte ! L'image antique de la femme, dans nos sociétés, n'a de toute façon jamais été loin !

C.D.E. : La plupart des personnages masculins sont des hommes à poigne et très ancrés dans la religion. Pensez-vous qu'il y a des accointances entre certaines traditions africaines et les religions monothéistes importées ?

A.A.D : Comme je l'ai noté, dans le cas de l'islam c'est surtout l'amalgame avec la tradition peule qu'il faut déplorer. La femme peule était plus respectée par la tradition qu'elle ne l'est avec l'avènement de l'islam qui a été à un moment donné mal interprété (certains versets concernant la femme notamment) au profit de l'homme devenu donc entre-temps, on peut imaginer, plus machiste.

C.D.E. : L'apparence physique avec toutes ces parures amplifiant l'éternel féminin ne renforce-t-elle pas la femme objet selon les conventions patriarcales ? Ces portraits valent-ils encore leur pesant d'or aujourd'hui ?

A.A.D : Bien sûr ! C'est le Nord ! La valeur de la femme se mesure surtout par son habillement et ses parures, l'or, les pagnes à la mode, ainsi que son cadre de vie. Une belle femme voit toujours se bousculer une multitude de prétendants dits généralement « sélectifs », entendez ici issus parmi les plus en vue de la société.

C.D.E. : Ce pessimisme se modifie légèrement dans *Munyal ;* les larmes de la patience, c'est-à-dire les maîtres- mots demeurent l'endurance, la résignation, l'endurance. Mais paradoxalement, il y a la fuite de Ramla à la fin du roman, n'est-ce pas aussi une quête de liberté ? Pourquoi ces ambiguïtés quant à la condition féminine ?

A.A.D : Ramla est partie après avoir subi des conditions extrêmes, poussées à bout ! Elle n'en pouvait plus ! Sa quête de liberté procède d'une difficile gestation. Elle a dû être longuement bernée par la « patience » qui ne lui promettait rien d'autre la souffrance et encore la souffrance ! Elle a décidé finalement de fuir. On dit chez nous que fuir un danger et réussir sa fuite est aussi une forme de courage (rires). C'est aussi une lueur d'espoir. La possibilité de se construire un autre avenir. C'est également une quête de soi. Elle tentera enfin d'exister par elle-même !

C.D.E. : Quant à l'architecture formelle, on note trois parties en 10-7-7 que cache symbolique des chiffres ?

A.A.D : Rien de programmé ! Une coïncidence, un hasard sans doute (rires).

C.D.E. : Sur le plan de l'onomastique, chaque partie a le nom d'une femme mais en langue maternelle, la marque identitaire peut-elle affecter positivement ou négativement la promotion féminine ?

A.A.D : Pas négativement, non ! L'ancrage culturel est évident, j'y puise mon inspiration. Mais je pense que la problématique de discrimination à l'encontre de la femme, indépendamment des cultures, est universelle.

C.D.E. : L'on note dans votre œuvre une lente évolution de la condition féminine, l'on y décèle les violences conjugales, les rapports antagoniques, l'unilatéralisme et les verticalités phalliques semblent être les maîtres-mots ? votre prochain roman tendra-t-il vers une dynamique féminine, une forte personnalité en dehors de la patience ? Ou vous persistez sur le profil choisi ?

A.A.D : On verra bien (rires). Disons que je travaille sur un nouveau roman, qui me tient tout autant à cœur. Vous ne manquerez pas d'être informée en temps utile (rires).

C.D.E. : En tant que femme écrivaine, que pensez-vous de votre récent prix panafricain ?

A.A.D : Ce prix est avant tout une reconnaissance de l'œuvre accomplie, un encouragement à l'expression de mes convictions littéraires. Un encouragement également à toutes les femmes, et notamment à celles qui œuvrent pour l'émancipation sociale de la femme et qui combattent les discriminations dont elle est l'objet.

C.D.E. : Que pourriez-vous conseiller aux femmes du Sahel qui veulent se lancer à l'écriture ? Ya-t-il des astuces pour une rapide reconnaissance mondiale ?

A.A.D : Tout d'abord je tiens à préciser qu'un écrivain ne commence pas à écrire en pensant à une quelconque reconnaissance mondiale. L'écriture ne naît pas du néant, elle est l'expression d'une solide conviction intellectuelle de l'écrivain, ce pourquoi il décide d'écrire. Ensuite, il faut prendre le temps d'affermir son écriture aussi bien à travers les lectures que des essais à l'écriture. Quoiqu'il en soit, j'encourage toutes celles qui ont la conviction de la nourrir davantage et de l'exprimer

C.D.E. : Avec la Journée Internationale de la Femme, quels conseils prodiguez-vous aux sœurs du sahel, aux Camerounaises et aux Africaines ?

A.A.D : Le progrès et le développement de nos sociétés humaines, quelles qu'elles soient, se fera avec la femme ou ne se fera pas. Les discriminations à l'encontre de la femme sont un frein certain pour l'émancipation et l'épanouissement de tous ! Toute attitude tendant à discriminer la femme, tend à fragiliser et rendre vulnérable la société toute entière. Ce n'est pas un hasard si les sociétés les plus évoluées sont celles qui accordent une place importante à la femme. La femme doit pour ainsi dire occuper la place majeure qui est la sienne au sein de sa propre société, et elle la mérite aussi grandement que l'homme le

mérite. La lutte pour l'émancipation de la femme passe par l'éducation, l'instruction je veux dire. C'est fondamental. Il faut y attacher une grande importance car la jeune fille d'aujourd'hui et la femme de demain. La Journée Internationale de la Femme est l'occasion de marquer un arrêt, un temps de réflexion et peut-être encore de sensibilisation, au regard du chemin parcouru dans la longue marche de défense des droits de la femme par les acteurs qui sont épris de cette impérieuse cause, aussi bien d'ailleurs l'homme que la femme elle-même ! Car soulignons-le, c'est de l'avenir de l'humanité qu'il s'agit, et rien de moins !

C.D.E. : Quand ce prochain roman ?

A.A.D : 2020, je pense !

C.D.E. : Merci infiniment Madame Amal.

A.A.D : Merci également à vous, Madame Ebossé !

Yaoundé-Douala, le 5 mars 2019.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm
N° 11. La sexualité et ses tabous dans les fictions francophones. Mai 2019

Création

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Ô Nuit !
(Poème inédit)

Hasna Ghamraoui
London, Ontario (Canada)

Parmi les étoiles de l'immense voûte,
Trouveras-tu donc, pour toi, une place
Oh ! Tendre cœur ?
Dans la nuit, tu suivais la même route :
Tu montes, par les plus hauts cieux tu passes,
Avec plus de pleurs !
Te souviens-tu de ces fleurs d'été :
Tubéreuses, lis, lavandes et roses,
Au nord du Liban ?
Sur leurs pétales, de chaque côté,
C'est un amour qui t'a écrit en prose :
Voici un amant !

Le soir, comme mon jasmin s'épanouit,
Tes pleurs se mêlent, ici, au Zéphire,
De cette odeur.
Tu t'envoles comme il se fleurit,
Et son parfum porte sans s'alourdir;
Au loin, tes douleurs !
Derrière l'horizon, comme le Soleil,
Ô cœur ! Tu t'inclines ainsi sous le Trône,
De très Haut Puissant !
Loin, là-bas : Hors de la vision de l'œil,
Où il n'y a que l'amour qui pardonne,
Dis : Ce que tu sens.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Qu'as-tu donc, de la joie ? Un souvenir !
Il t'élance si haut que tu t'envoles,
Là, pour s'en parler ?
Avoue, ainsi donc, ce que tu veux dire.
Le silence murmurera tes paroles,
Au ciel étoilé !
Mon amie ! Écoutez-moi ! je l'annonce :
Un triste cœur qui, de ciel en ciel porte,
Vainement, sa vue.
Qu'importe donc le jour que tu prononces !
Ce qu'il a toujours cherché, se rapporte,
À l'amour perdu.

Ainsi prêt à s'éloigner de la Terre,
Pour chercher un lieu et teinter ses mots,
Nuit ! De tes lueurs.
Il se retourne quand l'aube s'éclaire,
Et redit, simplement, le seul écho :
Oh ! Triste cœur !

Donc, que penses-tu ? faut-il qu'il se taise ?
Est-ce bien toi ? toi qui entends toujours,
Les pleurs des amants ?
Se voit-il or qu'aux astres, il se plaise,
Et se rattache les regards d'amour,
Dans les cieux Brillants ?

Faut-il qu'il aille aussitôt ailleurs,
Peut-être, sur les branches d'un vieux chêne,
Où il peut s'y plaire ?
Mais, l'amour qui se teint de tes couleurs,
Revient, plus docile avec sa peine,
Ici, A la Terre !

Janvier 2019.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Mon cœur a perdu ses mots !
(*Poème inédit*)

Hasna Ghamraoui
London, Ontario (Canada)

De quel nom t'appeler ô tendre cœur ?
Tes mots s'effacent en traçant la route,
Vers le vaste ciel.
Goutte à goutte, ils séchaient tes pleurs :
Les rayons réfléchis, dans la voûte,
De la lune Ariel.

Ni larmes, ni lettres ne plus t'écrivent.
Tu cherches en vain un rayon d'amour,
Parmi les étoiles !
Je te vois : Ami des nuits qui se suivent,
Et se passent en jetant à mes jours,
Un sombre voile.

Tu retiens un souvenir sur tes ailes,
Espérant retrouver un bon recoin,
Pour s'y poser.
Hélas ! Seulement, loin, au-delà du ciel,
L'amour que tu penses, ne s'agace point,
Pour se reposer.

Tes pleurs, sous ta plaie, te tiennent en haleine.
Et tes soupirs ne pourraient pas, sur les flots
Même s'exhaler !
Mais, quand l'aube s'étale sur la plaine,
Le jour s'annonce, le jasmin s'éclot :
Tu peux t'en parler !

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Au lieu de te perdre entre les cieux :
Oui ! Sous un vieux bouleau, près d'un torrent
Dans une vallée.
Allez-y ainsi et chuchoter au Dieu,
Tes plaintes seront montées par le vent,
Sans y aller !

Quand le vent secoue la fleur parfumée,
Son ombre s'éclaire par la lumière
Qui l'entoure !
Penche-toi donc, sens sa douceur embaumée,
Et tu verras les mots qui écrivaient hier :
Un divin amour.

Été 2019.

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

APPEL D'ARTICLES

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

© Les Cahiers du GRELCEF. www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm

Prochain numéro des *Cahiers du GRELCEF* N° 12 Mai 2020

Thème : « L'étrange dans la littérature francophone »

Dossier coordonné par
Amidou Sanogo
Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

Les *Cahiers du GRELCEF*, la revue électronique du Groupe de recherche et d'études sur les littératures et cultures de l'espace francophone du Département d'études françaises de l'Université Western, lance un appel à contribution pour son douzième numéro consacré à la question de l'étrange dans la littérature francophone, numéro dont la parution est prévue en mai 2020.

Dans son numéro 9 paru en 2017, la revue proposait un dossier sur le fantastique, l'étrange et le merveilleux dans les productions francophones, dans la corrélation presque naturelle entre paradigme de l'étrange et ceux du fantastique et du merveilleux. Le numéro envisagé ici poursuit une telle interrogation, qui reste d'actualité dans les écritures francophones, mais à partir du phénomène de l'étrange et dans la question épistémologique de son énonciation. Qu'est-ce que l'*étrange*, et qu'y a-t-il d'*étrange* dans ces écritures dites, par exemple, du « Sud » ? L'étrange se situe-t-il dans l'usage de la langue, faisant rapport ici à la perspective sociolinguistique de l'usage « francophone » du français ? Se situe-t-il plutôt dans le symbolisme créé par rapport à la réalité, faisant rapport ici à la perspective de genre de ce phénomène, à l'instar du fantastique ou du merveilleux ? Ou encore, l'étrange se situe-t-il dans le discours d'appréhension, qui, comme dans le discours colonial d'antan, rend « étrange » ce qui semble « étranger », ici, dans une perspective imagologique de représentation de l'Autre ? L'objet du dossier proposé est de permettre de faire le point sur ces paradigmes de définition de l'étrange, lorsqu'on en vient aux écritures francophones d'hier, mais

aussi d'aujourd'hui. Autrement dit, qu'est-ce que l'étrange *dans* et *pour* ces écritures ?

L'étrange dans la littérature, de façon générale, fait partie des émotions diverses éprouvées devant une œuvre artistique, ou littéraire, devant un événement ponctuel mis en texte, etc. Elle peut être de joie, de compassion, de frayeur, de chagrin, d'espoir... Ces effets de lecture correspondent aussi à des registres littéraires. Mais le registre, ou tonalité, entretient avec le genre littéraire une relation suffisamment lâche pour qu'on les confonde. Pour la lexicologie usuelle, l'étrange désigne ce qui surprend l'esprit, les sens, par un (ou des) caractère(s) inhabituel(s), singulier(s), extraordinaire(s). Sa forme adjectivale peut s'appliquer à l'être ou à la chose avec une valeur affective. Il en devient un adjectif affectif qui « *énonce*, en même temps qu'une propriété de l'objet qu'*il détermine*, une réaction émotionnelle du sujet parlant en face de cet objet » (Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, 1980, p. 84). L'étrange se résume, ainsi, à l'effet psychologique produit sur le lecteur ou l'observateur.

Les contributions souhaitées devraient permettre de dresser le bilan d'un tel phénomène dans le fait littéraire francophone, phénomène qui n'est pas qu'épistémologique puisqu'à la base, d'une certaine manière, de la propre distinction institutionnelle entre la littérature *francophone*, distinguée ainsi par son *étrangeté*, et la littérature *française*, toutes deux *écrites*, on le sait, en français. La question de l'*étrange* est donc au cœur de l'intelligibilité du fait littéraire francophone, qu'elle soit esthétique, discursive, thématique, épistémologique ou même historiographique. Les contributions constitueront donc des cas d'étude ponctuels et/ou présenteront des réflexions épistémologiques, herméneutiques ou heuristiques sur la problématique ainsi formulée. Nous indiquons ici quelques pistes, qui ne le sont qu'à titre uniquement illustratif :

- L'esthétique et la construction du sens de l'étrange dans le champ francophone ;
- L'étrange comme effet de lecture du texte francophone ;
- Les figures (de l') étrange(s) dans le champ francophone ;
- L'étrangeté comme motif littéraire, historiographique ou discursif dans le champ francophone ;
- L'étrange et ses actualisations dans le mot ;
- L'étrange et ses modalisations du discours ;
- L'étrange et la subjectivité dans le langage ;

- Les modes de signification de l'étrange.

Les articles proposés, d'une longueur de 4000 à 7000 mots et accompagnés d'un résumé de 150 mots, des coordonnées et affiliation institutionnelle des auteur-e-s, ainsi que d'une notice biobibliographique d'environ 100 mots, doivent parvenir à l'adresse électronique suivante **au plus tard le 15 janvier 2020 :** cgrelcef@uwo.ca**.**

Les articles proposés doivent également suivre le protocole de rédaction des *Cahiers du GRELCEF*, protocole disponible à l'adresse www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_protocole.htm. Tous les articles reçus feront l'objet d'une évaluation anonyme par un comité de lecture.

Les Cahiers du GRELCEF
ISSN 1918-9370

Rédacteur en chef
Laté LAWSON-HELLU

Comité de rédaction
Désiré ATANGANA KOUNA, Boussad BERRICHI, Mbaye DIOUF, Raymond MBASSI ATEBA, Laté LAWSON-HELLU, Ramona MIELUSEL, Simona PRUTEANU, Marilyn RANDALL

Comité scientifique
Jean ANDERSON, Philippe BASABOSE, Maya BOUTAGHOU, Elena BRANDUSA STEICIUC, Christine DUFF, Valérie DUSAILLANT-FERNANDES, Tamara EL-HOSS, Névine EL NOSSERY, Alain GOLDSCHLÄGER, Mustapha HAMIL, Laté LAWSON-HELLU, Florina MATU, Ramona MIELUSEL, Anne-Marie MIRAGLIA, Hassan MOUSTIR, Pascal MUNYANKESHA, Karen PEREIRA-MEYERS, Simona PRUTEANU, Marilyn RANDALL, Srilata RAVI, Joubert SATYRE, Julia WATERS

Ont participé à ce numéro :
Alain AGNESSAN, Houessou S. AKEREKORO, Anthony Y. M. DE-SOUZA, Cécile DOLISANE-EBOSSÈ, Bernard FAYE, Hasna GHAMRAOUI, Viviane KAYUMBA, Gratien LUKOGHO VAGHENI, Arthur MUKENGE, Armel Jovensel NGAMALEU, Annick Ghislaine ONDOBO NDONGO, Alexandra ROCH, Amidou SANOGO, Fatoumata TOURÉ FANNY-CISSÉ, Guilioh Merlain VOKENG NGNINTEDEM

Groupe de recherche et d'études sur les littératures
et cultures de l'espace francophone
(G.R.E.L.C.E.F.)

Département d'études françaises
Western University
London (Ontario), CANADA N6A 3K7
Tél : 519-661-2111, poste 85716
Fax : 519-661-3470
Courriel : grelcef@uwo.ca
Web : www.uwo.ca/french/grelcef