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

Gratien Lukogho Vaghèni

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'émasculatation.

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 génération⁴⁹ 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 guerre⁵⁰ 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'émascation dans des situations de guerres. La Congolaise Bestine Kazadi Dibatala y est revenue dans son recueil de poèmes, *Infir(r)nement 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 *Infir(r)nement femme* de Bestine Kazadi Dibatala », 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 déboucheons sur la stylistique spitzérienne, en considérant l'énonciateur et *Vétymon spirituel* (Spitzer, 1970) à travers l'univers textuel évoquant la sexualité.

LE DÉCOR PLANTÉ POUR PARLER DU SEXE

Le narrateur de ANO⁵² 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 vieille 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'abolements 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 langagières⁵³, se profile aussi dans l'énoncé « gnoussougnoussou », bien qu'à des proportions différentes et que le narrateur atténue son langage dans cet autre propos :

Le passer 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 « coq⁵⁴ ». 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, insolent, 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

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'émasculature 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 esquiné, 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 résonances 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 sophistication⁵⁵ 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'émascation 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'émascation fait date⁵⁶ : « 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'émasculatation, 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'émasculatation 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 phallogocratiques, 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.

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^oDA, Pierre. 2011. Le sexe romanesque ou la problématique de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération. *Éthiopiennes* n° 86, 1^{er} semestre.
- RWANIKI, 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.