Faculté des Humanités
Département Lettres modernes

ÉCOLE DOCTORALE SHS
Sciences de l'Homme et de la Société

LABORATOIRE DE RECHERCHE EA 1061
ALITHILA
(Analyses Littéraires et Histoire de la Langue)

THÈSE
Pour obtenir le grade de
DOCTEUR de L'UNIVERSITÉ de LILLE
Spécialité : Littératures francophones

Présentée et soutenue par
Innocent BEKALE NGUEMA

Le 26 novembre 2019

Sexualité et littératures subsahariennes : de la poétique de la pudeur à l'esthétique du sexe

Sous la direction de Jean-Christophe Delmeule

Présidente du Jury Odile CAZENAVE

COMPOSITION du JURY
Rapporteurs
Odile CAZENAVE Professeure – Université de Boston, USA
Romuald FONKOUA Professeur – Université Paris-Sorbonne

Examinateurs
Françoise SAQUER-SABIN Professeure – Université de Lille
Jean-Christophe DELMEULE Professeur – Université de Lille

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS....4
INTRODUCTION GÉNÉRALE....5

PREMIÈRE PARTIE
De la littérature coloniale à la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : perception et mise en discours du sexe....34
Introduction partielle....35
Chapitre I : Perception de la sexualité africaine dans le roman colonial : le *Roman d'un spahi* de Pierre Loti et *La Maîtresse noire* de Louis-Charles Royer....42
I-1. Sexualisation de la beauté et du corps africain....46
I-2. L'Africain et sa sexualité jugée excessive....52
I-3. La femme : objet sexuel....61
I-4. La sexualité féminine et l'Européen : poétique de l'attraction/répulsion....65
Chapitre II : Représentations et mise en discours de la sexualité dans les littératures subsahariennes de 1920 à 1968....75
II-1. La sexualité : de *Batouala* de René Maran à *Doguicimi* de Paul Hazoumé....76
II-2. La Négritude et la perception de la femme....136
II-3. La sexualité dans le roman des années 1950 à 1968 : vers une décolonisation sexuelle....142
Chapitre III : Sexe et littératures subsahariennes : une ère nouvelle....152
III-1. *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem....153
III-2. Un héritage en partage....158
III-3. Les années 80 : sexe et plaisir au féminin....164

DEUXIÈME PARTIE
De la poétique de la pudeur à la *sexualiture*. Pour une stylistique du sexe dans son rapport au plaisir....175
Introduction partielle....176
Chapitre IV : L'érotisme comme mode d'écriture de la sexualité....181
IV-1. De l'érotisme… à l'érotisme africain....182
IV-2. Le sexe dans la musicalité des silences....204
IV-3. L'écriture du désir ou la poétique de l'attente....223
Chapitre V : Pour une pornographisation textuelle....239
V-1. L'écriture « sextuelle » ou la porno-« graphie » littéraire....239
V-2. La scène sexuelle et son contenu....254
V-3. Réflexions sur la jouissance....268

TROISIÈME PARTIE
Enjeux d'une esthétique de la sexualité....274
Introduction partielle....275
Chapitre VI : Littérature, sexe et libération. La *sexualiture* comme mode de revendication des libertés....281
VI-1. *Sexualiture* ou carnavalisation de la poétique de la pudeur et des traditions sexuelles africaines ?....283
VI-2. La réappropriation du corps et des espaces sexuels confisqués....305
Chapitre VII : De la *sexualiture* à la féminitude : l'esthétique du sexe comme nouvel espace ou prolongement des revendications féministes....328
VII-1. Rappel historique sur le féminisme....330
VII-2. Littérature et féminitude : la *sexualiture* comme espace de prolongement du féminisme....351

CONCLUSION....369
BIBLIOGRAPHIE....384
INDEX DES AUTEURS....408
TABLE DES MATIÈRES....417

À ceux qui y ont cru…

REMERCIEMENTS

À Jean-Christophe Delmeule,

Aux membres d'ALITHILA,

Aux frères et sœurs,

À toi l'ami,

Aux connaissances aussi,

J'adresse un franc merci.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

> […] ma putain de mère faisait l'éloge de la fessée, comme c'est civilisé et élégant !
> Sami Tchak[1]

> Je ne crois pas en une philosophie non érotique. Je ne fais pas confiance à la pensée quand elle se délivre du sexe.
> Wiltold Gombrowicz[2]

Sexualité africaine : de l'Égypte à la mise en écriture

L'objet de cette étude porte sur la sexualité africaine, notamment sa représentation au sein des littératures subsahariennes. Traiter d'un tel sujet contraint dans une moindre mesure à l'appréhension de la conception africaine du sexe. L'intérêt, qui en découle, réside non seulement dans le fait que la littérature soit, très souvent, une manifestation culturelle, mais aussi parce que cette perception pourrait apporter un éclairage sur le sens donné à la sexualité dans la production de cette région. Il peut en effet s'avérer intéressant à bien des égards d'en saisir la vision et l'évolution ; la construction des imaginaires et leurs influences ; ainsi que les rapports du sujet africain avec le sexe. Cette exploration pourrait *à minima* éviter des confusions, une interprétation biaisée de certaines manifestations du sexuel, aussi bien traditionnelles que littéraires. Examinant par exemple l'expression de diverses formes de pratiques sexuelles en Afrique, à l'image de la fellation, de la sodomie ou de l'homosexualité, Achille Mbembe constate que leur rejet prendrait source « sur une lecture très contestable de l'histoire africaine de la sexualité »[3].

Historiquement, on observe que l'Afrique a développé une relation singulière avec la

[1] Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Conltinents Noirs », p. 70.
[2] Cité par Boniface Mongo-Mboussa, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *Notre Librairie*, n° 151, juil.-sept. 2003, p. 66-73.
[3] Achille Mbembe, « Le potentat sexuel. À propos de la sodomie, de la fellation et autres privautés postcoloniales », *Le Messager*, n° 4296, février 2006, http://africultures.com/le-potentat-sexuel-a-propos-de-la-sodomie-de-la-fellation-et-autres-privautes-postcoloniales-4296/.

notion de sexualité. Situation qui trouverait, en grande partie, ses origines dans sa proximité avec l'Égypte ancienne, réputée pour ses nombreuses libertés en ce domaine. S'il peut paraître étonnant de faire référence à cette lointaine Égypte dans une analyse sur la sexualité de l'Afrique au sud du Sahara, il n'empêche que cela traduit une réalité historique : l'Afrique noire a largement été influencée par elle. Boris de Rachewiltz dans *Eros noir*[4], évoque en son chapitre premier quelques études démontrant cet impact au sein des régions bantoues et des pays tels que le Bénin, la Côte d'Ivoire, le Ghana, le Soudan, etc. Se référant aux travaux de l'anthropologue américain George Peter Murdock (1897-1985), Boris de Rachewiltz écrit :

> Selon Murdock, chez les Baguirmi, les Bolewa, les Kanuri, les Maba et les Mandara, la reine-épouse et la reine-mère jouaient le même rôle social et politique que chez les Égyptiens de l'Antiquité. Quelques groupes soudanais (les Baguirmi, les Fur et les Kanuri) vénèrent aussi une autre grande expression féminime *(sic)* de la royauté : la reine-sœur. On sait que chez les Égyptiens, qui admettaient l'inceste dynastique, l'épouse du roi était souvent sa sœur. Étant donné le tabou de l'inceste chez les Soudanais, ceux-ci, héritiers des institutions de l'Égypte, ont dissocié la double image de la reine des pharaons : la reine-épouse et la reine-sœur : c'est la conclusion, tout au moins, à laquelle parvient Murdock.[5]

Par « l'*éros* noir », qu'il faut entendre comme « sexualité africaine », Boris de Rachewiltz cherche à cerner le rôle joué par la sexualité en tant que « force primordiale » dans les institutions socioreligieuses, la magie et les mœurs des peuplades africaines à différentes époques, en remontant notamment aux origines égyptiennes de ces relations. Il apparait que les manifestations de cette civilisation foisonnent en Afrique, comme en témoigne sa conclusion : « […] nous venons de l'exposer de façon sommaire, les éléments de la civilisation pharaonique transmis à l'Afrique noire sont nombreux »[6]. *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle*[7], œuvre écrite par Kayemb Uriël

[4] Boris de Rachewiltz, *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours*, Paris, [La Jeune Parque, 1965] Jean-Jacques Pauvert/Le Terrain Vague, 1993.
[5] *Ibid*., p. 27-28.
[6] *Ibid.*, p. 29.
[7] Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle*, Leipzig, Amazon Distribution, 2007.

Nawej, abonde en ce sens. L'auteur propose des paramètres culturels d'Afrique noire proches de l'ancienne Égypte, dont la place accordée à la femme et les multiples pratiques sexuelles.

La femme – dont la sexualité est souvent considérée comme plus subversive, une perception qui justifie qu'elle fasse parfois l'objet d'un plus strict contrôle – est étonnamment présentée, de par sa morphologie, ses parties intimes, son expressivité du désir et ses fonctions au sein de la société, comme l'égale de son congénère masculin[8]. Ses attraits, sa sensualité, ses passions et ses plaisirs s'expriment dans un univers, vierge de toute doctrine inhibitrice arabo-musulmane et judéo-chrétienne. Cette spécificité[9] dans les rapports homme/femme au sein de la structure sociale de l'Afrique ancienne, permet de développer une conception de la sexualité et de sa matérialité qui semblent révolutionnaires pour un regard contemporain[10].

En ce qui concerne les manifestations du sexuel, l'écrivain congolais Uriël Nawej, étudiant les imagologies de la sexualité dans les sociétés égyptiennes et africaines, note que « La sexualité a toujours, chez les négro-africains *(sic)*, a été indissociable de l'ensemble des phénomènes de l'univers, car les dieux, les créateurs de la vie, ont eux-mêmes toujours été sexués et sexuellement actifs d'après la conception que les Négro-

[8] Analysant la sexualité africaine dans l'Afrique précoloniale, Uriel Nawej démontre la haute estime que le masculin avait du féminin, notamment en Égypte antique et au-delà, au sein de l'Empire de Coush (qui avait pour capitale Méroé, l'actuel Soudan). La femme y aurait eu de multiples privilèges sur le plan social, et était au moins sur le plan juridique l'égale de l'homme. En ce temps, la femme pouvait occuper les mêmes postes que l'homme, et la législation en vigueur ne la rejetait pas à un niveau subalterne. D'où la possibilité pour les femmes à l'image de Nébèt, de se hisser à l'échelon le plus élevé de la hiérarchie sociale de l'époque, celui de « Vizir » (sorte de bras droit du pharaon qui avait le rôle de coordonner toutes ses activités). L'auteur écrit à ce sujet : « […] de nombreux textes hiéroglyphiques dévoilent *la haute perception et la grande considération dont bénéficiait la femme noire au cours de l'Antiquité pharaonique.* Les femmes y étaient, à tous les niveaux et au minimum, les égales des hommes devant la loi. D'ailleurs de nombreuses femmes ont eu droit à leur propre pyramide. » (Cf. Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle, op. cit.*, p. 174).

[9] On atteste le règne des femmes dès la première dynastie de l'Égypte antique (Mérit-Neït, 3e pharaon de la Ie dynastie ; Nitocris, VIe dynastie ; Sobek-Néférou VIIe dynastie, etc.). La spécificité réside dans le fait qu'en aucun endroit de tels faits n'aient été signalés dans toute la Méditerranée, quand on sait en outre que la Grèce et Rome étaient dans l'Histoire à cette période. (Cf. Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle, op. cit.*, p. 175).

[10] *Ibid.*, p. 176. Selon Kayemb Uriël Nawej, ce sont les invasions par des populations étrangères, sémites et indo-européennes notamment, lors de la « Basse Époque », introduisant un brassage culturel qui ont détruit l'égalité entre l'homme et la femme. (Cf. Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle, op. cit.*, p. 176).

Africains ont des réalités de l'existence. »[11] En d'autres termes, l'Afrique noire précoloniale, héritière d'un pan de la civilisation de l'ancienne Égypte, considère la sexualité tel un fait naturel sacré, mis à sa disposition par des dieux dans le but de servir la communauté. Le tabou est ainsi fortement relatif. Les sculptures et les nombreuses gravures rupestres issues de l'art africain en témoignent largement[12].

Cette conception justifie l'avantageuse place accordée à la femme au sein de certains groupements sociaux d'Afrique noire[13] ; les multiples rites et pratiques sexuels tels que le culte du vagin, du phallus chez les Beti, la polygamie, la sodomie, l'homosexualité, etc. ; et les diverses pédagogies et/ou andragogies en présence. Uriël Nawej, qui relate la manière dont se déroulaient ces rites et ces pratiques dans différents groupes ethniques, propose l'exemple des Guro en Côte-d'Ivoire. Cette peuplade serait devenue très célèbre dans la région en terme de performance sexuelle, et ce en raison de leur pédagogie dans le domaine de la sexualité. À travers des représentations publiques à caractère sexuel, la communauté Guro transmettait l'essentiel de sa conception de la sexualité aux jeunes générations. À ce titre, Uriël Nawej écrit ceci :

> Les enfants Guros n'avaient pas besoin de poser des questions aux parents, tout leur était enseigné à travers les rites et cérémonies qui avaient lieu en plein centre du village devant les yeux de toutes les générations d'âge réunies.[14]

Infimes sont les fictions de l'Afrique subsaharienne qui présentent le rapport de l'homme noir au sexe[15]. Les textes de René Maran[16] et de Mongo Beti[17], par exemple,

---

[11] *Ibid*., p. 112.

[12] En son chapitre premier (« Le cycle archaïque »), *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours*, ouvrage majeur dans l'étude des représentations de l'Afrique de la préhistoire aux temps modernes, présente plusieurs peintures et des graffitis rupestres figurant des coïts rituels, souvent avec des sexes disproportionnés.

[13] En République Démocratique du Congo par exemple, les femmes Bashilélé pouvaient se marier avec plus d'un homme. Sur l'île d'Orango, proche de la Guinée-Bissau, ce sont les femmes qui faisaient la cour aux hommes, et les demandaient en mariage.

[14] Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle*, *op. cit*., p. 113.

[15] En revanche, la littérature coloniale, française particulièrement, a amplement décrit les pratiques culturelles africaines en lien avec la sexualité. Son problème est d'avoir évalué le spectacle des corps dans les colonies à l'aune de l'éthique sexuelle occidentale.

[16] René Maran, *Batouala*, Paris, Magnard, coll. « Classiques & Contemporains », [1921] 2002.

sont parmi les rares qui brossent un tableau saisissant de la sexualité africaine, non pas en période précoloniale, mais pendant la colonisation. Le constat est sans appel : les traditions sont encore imprégnées d'une puissance sexuelle inouïe. *Batouala*, dont la dimension est ethnographique, expose une conception de la sexualité où le sexe relève de l'espace public. S'agissant du texte de Mongo Beti, on peut observer que la lutte du Révérend Père Supérieur est exclusivement orientée contre les pratiques telles que l'adultère, la polygamie, le concubinage, les filles mères, etc. En d'autres termes, tout ce qui concerne les « péchés » de la chair. La sexualité est le principal problème des régions décrites dans l'ouvrage, et de l'Afrique, extrapolation du pays des Tala, décrit comme un véritable royaume de débauche.

Si, au sein des littératures subsahariennes, très peu de textes présentent ce rapport au sexe remarquable, nombreux sont les ouvrages qui peignent cette Afrique dans les domaines de la sociologie, de l'ethnologie ou de l'anthropologie. Aux œuvres déjà évoquées, peuvent s'ajouter *Au pied du mont Kenya* de Jomo Kenyatta[18] et *Magie et sexualité en Afrique noire* de Jacques Lantier[19]. Ces derniers retracent, parmi d'autres, la vie sexuelle du peuple Gikuyu. Comme chez les Guro, les connaissances sur la sexualité sont transmises dès la prime enfance, au moyen de diverses activités ludiques ou initiatiques. À cet effet, rappelle Jomo Kenyatta, lors de l'initiation, « Tous les chants se rapportent à la vie sexuelle : ils permettent d'enseigner aux initiés les règles qui gouvernent les rapports entre hommes et femmes. »[20]

Jacques Lantier, observant ce groupe, explique que la vie sociale des garçons débute quotidiennement par « des séances de masturbations rituelles »[21]. Auprès d'un arbre

---

[17] Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba,* Paris, [Robert Laffont, 1956] Présence Africaine, 1976.
[18] Jomo Kenyatta, *Au pied du mont Kenya*, [London, Martin Secker and Warburg Ltd, 1938] Paris, Maspero, [tr. Pierre Balta et Gabriel Marcou], coll. « Petite collection Maspero », 1973.
[19] Jacques Lantier, *Magie et sexualité en Afrique noire,* Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Bibliothèque marabout », 1972.
[20] Jomo Kenyatta, *Au pied du mont Kenya, op. cit.,* p. 102.
[21] Jacques Lantier, *Magie et sexualité en Afrique noire, op. cit*., p. 274.

consacré à cet effet, les garçons jouent à des jeux variés : « à celui qui éjacule le premier », « à celui qui éjacule le dernier » (lorsque la manipulation est faite par un autre), « à celui qui envoie son jet de sperme le plus loin possible »[22]. Ces pratiques ont conduit Lantier à voir en ce peuple, ce qu'il nomme une « civilisation de la masturbation »[23].

Cette société a également développé, pour les adolescents, une philosophie de vie toute particulière. Pour canaliser l'instinct sexuel de la jeunesse, de multiples consolations charnelles sont permises, excepté la pénétration totale de la verge :

> La loi tribale interdit au garçon d'enlever les vêtements de la fille. Il doit maintenir son sexe entre ses cuisses afin d'éviter de l'en toucher. La coutume interdit à la fille de porter la main sur les organes génitaux masculins. Naturellement il arrive parfois qu'au cours d'une longue liaison la fille permette au garçon de placer son sexe entre ses cuisses mais sans qu'il y ait pénétration ; il arrive même qu'après accord réciproque la fille permette au garçon un rapport plus précis, mais la pénétration reste incomplète car on croit éliminer ainsi les risques de conception.[24]

À en croire Uriël Nawej, il faut éviter que les jeunes soient submergés par ce besoin naturel. On régule sans interdire ; car la prohibition en ce domaine peut engendrer des déséquilibres psychiques qui se manifesteraient diversement au sein de la société. L'équilibre social est ainsi le but de cette conception de la sexualité. Dans cette optique, aussi bien les jeunes filles que les jeunes garçons – par l'apparence, les danses, la coiffure, etc. – sont libres de courtiser le ou la partenaire qui leur plaît. Peu importe le nombre. Un espace réservé aux rencontres amoureuses est aménagé à l'extérieur du village. La règle est justement qu'on n'y vienne pas souvent avec le même partenaire. Cela traduirait une attitude égoïste, réprouvée par la communauté. Jomo Kenyatta écrit sur cette pratique :

> On apprend entre autres aux adolescents à dominer l'instinct sexuel, et on leur enseigne

[22] *Ibid*., p. 275.
[23] *Ibid*., p. 274.
[24] Jomo Kenyatta, *Au pied du mont Kenya*, *op. cit*., p. 113.

> qu'afin de rester en bonne santé ils doivent s'entraîner à n'accomplir les pratiques amoureuses que d'une façon contenue, appelée *ombani na ngweko* (amour platonique et caresses). Ces contacts intimes entre les jeunes gens sont normaux et sains ; ils sont essentiels à la formation d'une race bien équilibrée. Ils préservent la jeunesse des erreurs physiques et psychiques.[25]

Plusieurs groupes ethniques, dans l'Afrique précoloniale, adoptaient ce genre de philosophie et des pratiques sexuelles plurielles. La nudité, l'homosexualité, la polyandrie, la polygamie, les cultes du clitoris, du pénis, de la beauté du corps, le prêt des femmes, etc., perpétués en Afrique sont autant de coutumes dont les vestiges subsistent à ce jour. À ce sujet, Boris de Rachewiltz déclare :

> L'aspect « sacré » de l'*éros*, son emploi rituel à valeur cosmique, qui l'accorde avec une vision du monde bien déterminée, ressort de façon évidente des rites sexuels qui, pratiqués dès la préhistoire – ainsi que les peintures rupestres en témoignent –, survivent encore aujourd'hui, bien que de façon sporadique et dans des régions isolées.[26]

En effet, l'anthropologue italien démontre que le caractère sacré de la sexualité a permis de développer une philosophie de vie permettant cette expression atypique du sexe. Dans cette perspective, sonder « l'âme » africaine passe nécessairement par la porte de ce qu'il nomme « l'*éros* sacré »[27]. Cette relation serait différente du rapport de l'Occident à la sexualité. Le lien au sacré n'a été présent, dans cette région, qu'à l'époque « païenne ». La mise en place de l'« Occident chrétien » vers le VIe siècle introduit un nouveau rapport au sexe, aboutissant à l'émergence de « l'*éros* profane ».

> L'Occident n'a connu d'*éros* sacré qu'à l'époque dite « païenne ». Celle-ci s'effondra devant les nouvelles conditions historiques qui amenaient des religions fondées sur une tout autre éthique. En conséquence, le monde moderne n'hérita que de l'*éros* profane, chargé du poids de la culpabilité et du sentiment du péché que les nouvelles doctrines religieuses devaient inculquer. Le dieu de l'Amour devint le *dæmon fornicationis*. On ne sut reconnaître au sexe aucun rôle en dehors de sa fonction génératrice, et ceci encore dans les limites de l'institution du mariage. Toute autre manifestation de l'*éros* fut considérée, du point de vue théologique, comme péché mortel : « *inordinatus concubendi modus est*

[25] *Ibid*., p. 111.
[26] Boris de Rachewiltz, *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours*, *op. cit*., p. 7-8
[27] *Ibid*., p. 7.

peccatum mortale cum repugnet generationi ».[28]

Dans tous les cas, ces monographies dévoilent le sentiment d'une liberté sexuelle manifeste dans l'Afrique noire précoloniale. Cette expression de la sexualité se voit déconstruite, d'abord par la colonisation arabo-musulmane, puis par celle européenne. Cette dernière impose finalement à l'Afrique « l'*éros* profane », emmaillé d'une éthique différente, liant notamment le sexe au péché.

> C'est à cette conception limitative qu'il faut imputer les erreurs commises par le colonialisme et les missions religieuses : la répression des formes originelles et la substitution des valeurs éthiques qu'ils imposèrent au continent noir. Il ne fut tenu aucun compte de la « vision de la sexualité » propre aux groupes africains et on ne soupçonna pas non plus que leurs manifestations érotiques pouvaient répondre à des exigences d'équilibre. Les restrictions imposées à leurs impulsions originales ont dangereusement accru un potentiel d'énergie qui, bien que transformé, a fini par se communiquer, par contact, à la civilisation blanche. La psychiatrie a largement étudié ces manifestations d'hystérie et d'obsession à fond érotique qui apparaissent chez les jeunes Blancs, sous l'action de la musique noire : ce n'est pas le seul aspect du problème.[29]

Dans ce propos, Boris de Rachewiltz présente, au-delà de l'injonction d'une vision divergente de la sexualité africaine, le trouble psychique que cette imposition a pu susciter chez le sujet africain. Il est ainsi possible de parler d'une colonisation sexuelle. Colonisation tout autant mise en évidence par la récente œuvre publiée à La Découverte, sous la direction de Pascal Blanchard : « Sexe, race et colonies »[30]. Les auteurs soulignent la manière par laquelle la colonisation de l'Afrique a été doublée d'une domination des corps et des sexes.

En conséquence, il est cohérent que la société africaine, après la période de répression sexuelle, se soit éloignée de l'ancienne. Même si demeurent des poches de résistance, des traces laissées sur le sable du temps : les pratiques comme la polygamie, la

[28] *Ibid*., p. 8.
[29] Boris de Rachewiltz, *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours*, *op. cit*., p. 8.
[30] Pascal Blanchard, *et al.*, « Sexe, race et colonies », Paris, La Découverte, 2018.

polyandrie au Congo, l'hospitalité sexuelle[31] ; les rites comme le *mbwiti*, qui octroient au corps sa part de culte ; les genres musicaux décapants à l'instar du *Oriengo* (Gabon), du *bikutsi* (Cameroun), du *mapouka* (Côte d'Ivoire) ou du *mbalax* (Sénégal)[32], etc., demeurent en effet. Dans *La Sexualité féminine en Afrique* de Sami Tchak, les libertés sexuelles que s'arroge la femme traditionnelle, son non-respect de la fidélité[33], et la résistance de maintes pratiques sexuelles qui apparaissent comme venant d'ailleurs, sont autant d'empreintes symptomatiques de cette Afrique passée et oubliée. Selon Boris de Rachewiltz, parce que dépossédées de leur *substratum*, ces survivances ont perdu leur sens profond.

> De très nombreux éléments anciens survivent pourtant chez ces derniers [les Noirs africains], mais le seul fait qu'ils soient transposés sur un autre plan, suffit à les vider de toute leur essence intime : frappés d'impuissance, ils sont, par conséquent, incapables d'opposer la moindre résistance dans le conflit des civilisations que le colonialisme a provoqué. On a même assisté à l'abandon hâtif de leurs formes de culture originelles par les nouvelles générations africaines qui les estiment déchues – ce qui correspond d'ailleurs à une réalité puisqu'elles ne vivent plus dans leur substratum psychique – et à l'assimilation, en revanche, des formes inférieures importées par les civilisations colonisatrices.[34]

À travers cette présentation historique, l'objectif n'est pas d'affirmer que la sexualité s'exprimait librement dans toute l'Afrique. Mais qu'il y avait des approches différentes, selon les groupes ethniques. Kayemb Uriël Nawej relève également cette situation :

> Écrire sur la sexualité et la sensualité en Afrique noire avant l'arrivée du Christianisme et de l'Islam est un sujet fort intéressant et en même temps complexe et délicat, car

[31] Toujours pratiquée chez de nombreux groupes ethnolinguistiques à l'image des fang du Gabon. Boris de Rachewiltz décrit cette pratique ainsi : « L'hospitalité sexuelle permet à l'invité, qui a souvent le même âge que son hôte, de coucher avec l'une des femmes de celui-ci ou même avec toutes. Cela peut donner lieu à ce que les Basuko nomment la "polyandrie fraternelle" : ils ne considèrent pas cet échange comme outrageant pour la femme, l'hôte étant l'*alter ego* du mari, en vertu des rites d'initiation. » (Boris de Rachewiltz, *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours*, *op. cit.*, p. 267). Ses formes sont plurielles, et souvent selon les groupes ethniques. Nous aurons dans la suite de l'exposé, la possibilité de découvrir d'autres facettes de cette observance traditionnelle.

[32] Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », Paris, L'Harmattan, coll. « Études Eurafricaines », 2018, p. 204.

[33] Pour les groupes ethniques dans lesquels l'infidélité n'est pas tolérée.

[34] Boris de Rachewiltz, *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours*, *op. cit.*, p. 7.

> l'éthique sexuelle peut énormément différer d'un groupe ethnique donné à un autre, d'une région à une autre. Dans certaines ethnies demeure encore une grande ouverture d'esprit et il n'y a aucune pudeur vis-à-vis des rapports sexuels et sensuels entre les membres de la communauté, dans d'autres ethnies par contre il pourrait exister plus de restrictions qu'autre chose.[35]

Toutefois, après la colonisation, le mutisme sur le sexe, ou plutôt son expression, dans un autre lieu que l'espace public, se généralise. Car le sexe est désormais confiné à l'intime. L'Africain, quant à lui, passe pour un être foncièrement pudique, évitant les questions relatives au sexe, sinon en faisant usage de détours. Cette dernière conception, pour répandue qu'elle soit à l'époque coloniale, s'applique à la production africaine dès ses origines.

De la pudeur sociale à la décence scripturaire

Il est envisageable que la pudeur qui caractérise l'Afrique au sortir de la répression coloniale, trouve sa manifestation littéraire dans la poétique de la décence. Forme stylique ayant socialisé la pudeur dans la sphère littéraire. Émergeant dans la première moitié du XXe siècle, les premiers ouvrages des littératures subsahariennes sont marqués par la quasi-inexistence de la sexualité. En effet, la première vague d'écrivains africains qui, selon Jacques Chevrier, produisent une littérature d'imitation, ou dans un souci de documentation[36], écrivent le sexe avec ce qui s'apparente à « une rigueur morale » ; mais nous préférons parler de réserve[37]. L'exemple d'Amadou Mapaté Diagne (*Les Trois volontés de Malic*, 1920), de Bakary Diallo (*Force-bonté*, 1926), de Félix

[35] Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle, op. cit.*, p. 7.
[36] Jacques Chevrier, *Littérature francophone d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Édisud, coll. « Les écritures du Sud », 2006.
[37] La « réserve » est une « qualité », une manière d'être de quelqu'un qui montre de la prudence et de la discrétion sur des choses qui touchent à la fois à son intimité et à celle des autres. Cette notion nous paraît plus innocente que la pudeur, qui est non seulement un engagement moral assumé, mais aussi étroitement liée à la sexualité. Dans cette optique, le dictionnaire Larousse définit la « pudeur » comme une « Disposition à éprouver de la gêne » face à « l'évocation de choses très personnelles et, en particulier, l'évocation de choses sexuelles »
(Larousse en ligne : [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/pudeur/64989]).

Couchoro (*L'Esclave*, 1929). Ousmane Socé (*Karim*, 1935 et *Mirages de Paris*, 1937) et Paul Hazoumé (*Doguicimi*, 1938) seuls font exception : ils introduisent des allusions directes et indirectes à la sexualité.

En fait, depuis René Maran déjà, les modalités d'expression des scènes liées au sexe sont données. Le sujet est effleuré, évoqué entre deux discours. Sa présence est égale à son absence. Un écart volontaire est glissé entre l'auteur et le fait sexuel dont il a par surcroit envie de rendre compte. Daniel Delas, étudiant un échantillonnage textuel d'une pratique orgiaque de *Batouala* dans « Décrire la relation : de l'implicite au cru », démontre qu'il est possible de l'extérieur, d'observer une forme de réticence de l'écrivain dans la description, et l'établissement d'une distance, même si l'auteur parvient néanmoins à mentionner un acte sexuel. Il prend immédiatement ses précautions, en précisant que tout cela émane du « regard d'un explorateur raffiné qui tente [seulement] de rendre une sexualité orgiaque »[38], dans laquelle il ne se reconnaît pas et à laquelle il ne participe pas. Si cette œuvre et celles publiées par la suite fourmillent de figurations sexuelles, celles-ci sont toujours auréolées par un lexique qui en voile la verdeur.

Les écrivains de la Négritude qui occupent la scène littéraire africaine de 1935 à 1945, le trio Senghor, Césaire et Damas par exemple, abordent aussi le sujet avec une rhétorique fondant la femme, le corps et ses aventures érotiques dans une dimension mythique. Attitude du reste stigmatisée par la romancière camerounaise Calixthe Beyala qui, s'appropriant le titre d'un des poèmes de Senghor[39], entend sortir la femme de la légende, de l'allégorie et de la domination masculine pour l'exposer sous un jour différent, et énoncer son besoin de liberté. Serait-ce inutile de mettre en exergue ici aussi, la sévère autocensure que s'inflige Aimé Césaire pendant la rédaction de ses poésies, et même après publication ? Daniel Delas offre quelques exemples en ce sens :

[38] Daniel Delas, « Décrire la relation : de l'implicite au cru », *in Notre Librairie,* n° 151, *op. cit.,* p. 11-12.
[39] Il s'agit du poème « Femme nue femme noire », *Chants d'Ombre,* Paris, Seuil, 1945.

> L'étude génétique du *Cahier d'un retour au pays natal* et des recueils qui ont suivi montre bien un Césaire pudique supprimant les passages trop crus consacrés à la sexualité ; par exemple, de la première version de *Cadastre*, sont supprimés des versets comme celui-ci : *« Mais tes cheveux de glu qui collent tes yeux et les pestilences touffues qui montent de tes cuisses plus vierges que les forêts nous n'en saurions que faire »*. Au lieu de *« J'attends le baptême du sperme* », on va lire le plus noble *« J'attends le coup d'aile du grand albatros séminal* »[40].

Cette attitude réservée, pour parler de ce qui est intime, enrobe ainsi la sexualité de nuances adoucies. Mais ne pourrait-on pas également lire dans cette circonspection une forme de vitalité donnée au dire sexuel ? Quoi qu'il en soit, les écrivains africains qui publient au début des indépendances[41], voire après, suivent le même sillage. Amadou Hampâté Bâ, Camara Laye, Cheikh Hamidou Kane, Amadou Koné, Sembène Ousmane, Ferdinand Oyono, Francis Bebey, Ahmadou Kourouma etc., sont autant d'auteurs dont la décence caractérise les œuvres. L'ouvrage de Kourouma est bien symptomatique de cette écriture. En édifiant le personnage de Salimata, l'auteur traite en effet de certaines thématiques liées à la situation féminine, à l'image de la condition de la femme ivoirienne aux prises avec les religions traditionnelles et l'islam, sa volonté de vivre une sexualité épanouie et les anorgasmies dues, très souvent, aux expériences traumatiques des mutilations génitales ou des viols. Tout est présent, mais exposé avec une certaine retenue. Car, pour reprendre un stéréotype que rappelle Jean-Louis Joubert, « les écrivains du Sud ne sauraient se départir d'une pudeur immémoriale »[42].

Nouvelle Génération, expression novatrice

À la suite de ces générations apparaissent des écrivains aux ambitions autres. Ils voient

[40] Daniel Delas, « Décrire la relation : de l'implicite au cru », *in Notre Librairie,* n° 151*, op. cit.,* p. 12.
[41] De manière générale, les indépendances africaines se situent durant la décennie 1960. Cette année enregistre d'ailleurs, l'accession à l'indépendance de quatorze territoires de l'Afrique française au sud du Sahara. Toutefois, avant les années 60, les nations telles que l'Éthiopie, le Libéria, le Ghana et la Guinée-Conakry étaient déjà des états indépendants. Les autres pays s'émancipent progressivement de 1961 à 1994.
[42] Jean-Louis Joubert, « L'envers de la mort », *in Notre Librairie*, *ibid.,* p. 3.

la sexualité comme un instrument fondamental, pour assurer le renouvellement du paysage littéraire, sur le plan stylistique notamment[43] : il s'agit des auteurs de la « migritude » pour reprendre Chevrier (aussi appelés « les cadets de la post-indépendance » ou « Les enfants de la potscolonie », respectivement par Papa Samba Diop[44] et Abdourahman A. Waberi[45]). Le mot « migritude » est un néologisme formé par Jacques Chevrier, presque en opposition au terme « Négritude ». Comme signalés par Ibrahima Seydi Ba, ces deux vocables, semblables dans leur structure, « sont opposés par leur sens et leurs significations »[46]. En effet, tandis que la Négritude est marquée par une revendication identitaire territoriale, l'autre s'inscrit dans la déterritorialisation, impliquant une quête d'universalité. Il désigne, dans la construction de Chevrier, la nouvelle génération d'écrivains, se faisant jour après les indépendances, et qui se singularise par leur lieu de vie[47], un discours en décalage avec les anciennes générations et le souhait d'êtres des membres à part entière de leurs terres d'accueil.

> Toutes et tous, à des degrés divers, et selon une géométrie variable, ont fait le choix de vivre en France […] leur discours se trouve décalé, décentré, dans la mesure où ils se trouvent placés en position d'expatriés par rapport à un continent qu'ils ont quitté (volontairement ou non), que peut-être ils n'ont pas connu sinon par ouï-dire, et que d'autre part leur volonté de s'intégrer à la société française est manifeste.[48]

---

[43] Adama Coulibaly, « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », *Présence Francophone*, n° 1, vol. 65, Art. 13, 2005, p. 212-231, https://crossworks.holycross.edu/pf/vol65/iss1/13/. Dans ce texte, l'auteur s'interroge sur l'expression plurielle et débridée du sexe romanesque au sein des littératures subsahariennes. Il fait de ce qui, selon lui, peut passer pour un « dérapage », une manifestation scripturale majeure du renouveau littéraire africain. L'esthétique du sexe serait l'expression poétique qui intègre la littérature francophone d'Afrique noire « à l'intérieur du mouvement général du postmodernisme ».

[44] Papa Samba Diop, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *in Notre Librairie*, n° 166, juillet-septembre 2007, p. 9-18.

[45] Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *in Notre Librairie*, n° 135, septembre-décembre 1995, p. 8-15.

[46] Ibrahima Seydi Ba, « Des romanciers de la « Migritude », *in Ethiopiques*, n° 99, 2e semestre 2017, http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=2033.

[47] Ces auteurs vivent généralement hors de l'Afrique. D'où la construction « migritude » sur la racine du mot « migrant ».

[48] Cité à partir d'Ibrahima Seydi Ba, « Des romanciers de la « Migritude », *in Éthiopiques*, n° 99, *op. cit.* Les éléments descriptifs choisis par Abdourahman A. Waberi dans « Les enfants de la postcolonie » sont très analogues à ceux de Jacques Chevrier. En effet, Waberi distingue trois critères pouvant caractériser la génération qui s'est imposée dans les années 1980. D'une part, la présence chez eux d'une double identité (africaine et française) ; d'autre part, leur identification comme des « Bâtards internationaux » et, dans un dernier temps, la récurrence du

La catégorie de Papa Samba Diop est pratiquement construite sur les mêmes critères, au point qu'il semble inutile de dissocier ces taxinomies[49], sinon d'en préciser les similitudes et les dissemblances. De prime abord, ces auteurs produisent ce que Papa Samba Diop appelle « une littérature émancipée »[50] – que nous plébisciterons moins, préférant parler d'une littérature d'émancipation – au sein de laquelle le « récit d'immigration » et les « servitudes qui y sont attachées » se dégagent comme thématiques caractéristiques de cette production[51]. Ils se définissent ensuite comme « écrivains avant tout », et qualifient leur production comme faisant partie de l'universel. Une inscription qui, elle-même, enfin, au-delà du thème de l'immigration, passe par l'incorporation, dans leurs fictions, d'autres schèmes et d'un style avant-gardiste. À la différence des Anciens, selon Ibrahima Seydi :

> Les plus jeunes […] ne cherchent pas des chemins détournés pour aborder la question. En effet, les écrivains afro-parisiens révèlent, sans pudeur aucune, la bestialité de l'acte sexuel. Le lecteur découvre de manière récurrente des scènes sexuelles, des dialogues vulgaires, bref, un environnement érotique de sexualité et de prostitution.[52]

Pierre N'Da, qui examine ce phénomène dans « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération »[53], y voit une écriture du désordre sexuel.

---

thème de l'immigration dans leur production. Dans la même veine, Ibrahima Seydi Ba affirme que « Ce renouveau littéraire de la diaspora, qui a franchi le cadre de Paris et de Londres pour atteindre une dimension mondiale, trouve sa justification dans le nouveau contexte géopolitique marqué par la mondialisation. Aussi, parle-t-on aujourd'hui d'une "littérature-monde" dont les écrivains afro-parisiens se disent partisans. » (*Ibid*.)

[49] La différence entre les écrivains de la « migritude » et « les cadets de la post-indépendance » est simplement le fait que Chevrier restreint sa catégorie à l'« écrivain migrateur » (A. Mabanckou, 2011). En d'autres termes, il ne tient compte que des auteurs qui produisent une littérature « hors sol ». La classification de Papa Samba Diop est ainsi plus large, car elle inclut non seulement les auteurs de la « migritude », mais également ceux qui peuvent intégrer cette catégorie, mais qui vivent en Afrique : « Par ces noms sont désignés non pas de manière exclusive des romanciers ou des dramaturges, mais des *écrivains* qui explorent des genres divers. La post-indépendance est leur période commune et l'Afrique plus ou moins leur sujet, inépuisable. Ils y sont nés ou en viennent par des ascendances plus ou moins lointaines. Ils y vivent ou en sont partis. » (Papa Samba Diop, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *in Notre Librairie*, n° 166, *op. cit*., p. 18).

[50] *Ibid*., p. 10. Littérature émancipée de la tradition littéraire. Critère que l'on retrouve pareillement chez Chevrier.

[51] *Ibid*., p. 11.

[52] Ibrahima Seydi Ba, « Des romanciers de la "Migritude" », *in Ethiopiques*, n° 99, *op. cit*.

[53] Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la Nouvelle génération », *Ethiopiques*, n° 86, 1er semestre 2011.

> Un des traits des plus remarquables des nouvelles écritures romanesques africaines est, sans conteste, cette tendance excessive, comme dans le Nouveau Roman et le roman postmoderne, à la transgression des tabous et des interdits. La débauche sexuelle, comme la débauche sociale, est exposée, étalée, pourrait-on dire, en public, insolemment, comme par défi ou par provocation, avec une volonté manifeste de choquer, de restituer le vécu quotidien, les laideurs de la société dans toute leur verdeur, sans tricher, sans jouer hypocritement avec ou sur les mots, par conformisme ou par convenance. Ce n'est donc pas étonnant si ces romans sont remplis de sexe, de chair, de plaisir, de sexualité et d'obscénités, avec des scènes érotico-pornographiques, des violences sexuelles, des sexualités débridées et toutes sortes de pratiques désordonnées qui constituent, de fait, des formes variées de profanation des vagins, pour employer le titre provocateur du roman de Baenga Bolya.[54]

Nombreux sont effectivement les auteurs africains qui, à partir des années 80, expriment ostensiblement la sexualité. À tel point que Jacques Chevrier proclame qu'« il est clair que la sexualité constitue aujourd'hui l'un des thèmes dominants de la plupart des textes majeurs de ces dernières années »[55]. Qu'il s'agisse de Maurice Bandaman, Williams Sassine, Alain Mabanckou, Sony Labou Tansi, Ken Bugul, Fatou Diome, Léonora Miano, Tierno Monénembo, Sami Tchak, Calixthe Beyala ou Henri Lopes…, les auteurs africains semblent avoir à cœur « d'aller au plus près de ce qui n'a pas de frontières, ce qui rapproche les humains, ce qui nous permet dans notre coin de nous sentir sous la peau d'un personnage situé non seulement à des milliers de kilomètres de nous, mais, peut-être aussi, à plusieurs siècles de notre parenthèse de vie. »[56] La sexualité pouvant être cette porte donnant sur l'universel et sur un monde pluriel.

La sexualité en question. Tentative de définition

La sexualité est un terme générique régulièrement employé. Si bien que plusieurs auteurs se dispensent d'en préciser le contenu sémantique. Les écrivains comme Sami

---

http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1759.

[54] *Ibid*.

[55] Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *in Notre Librairie,* n° 151, *op. cit.*, p. 88.

[56] Sami Tchak, « Écrire la sexualité », *in Notre Librairie, ibid.*, p. 6.

Tchak[57], Thérèse Kuoh-Moukoury[58], Suzanne Lallemand[59], Michel Cornaton[60], Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu[61] par exemple, traitent tous de la sexualité, avec une orientation sociologique ou littéraire, sans jamais en présenter la matière. Les contributions de la revue *Notre Librairie* en son numéro 151, consacrée au rapport sexualité/écriture dans les littératures du « Sud », fonctionnent similairement. À aucun moment il n'est question de la définir. Ce qui n'est pas propre à cette littérature, vu qu'en France l'observation pourrait être la même. Pour exemple, l'entreprise foucaldienne, visant à traduire une histoire de la sexualité, s'est passée de cette opération en son tome premier. Ce n'est que dans le deuxième qu'il a tenu à en préciser la substance terminologique, ainsi qu'il le confie :

> Je voulais d'abord m'arrêter devant cette notion, si quotidienne, si récente de « sexualité » : prendre recul par rapport à elle, contourner son évidence familière, analyser le contexte théorique et pratique auquel elle est associée.[62]

Cette observation recouvre une double réalité : l'acception est courante, connue de tous, mais tellement évidente qu'elle semble difficile à cerner. D'où, aussi, le mystère qui l'environne. Car on a l'impression de mieux vivre la sexualité qu'on ne la théorise. Ceci expliquerait pourquoi la lexie « sexualité » se réfère à une pléthore de concepts, de variations, selon les disciplines. Dans l'article « Conceptions et définitions de la sexualité : les différentes approches »[63], le psychiatre Robert Courtois en propose une, relative aux sciences humaines. Il fait observer que la polymorphologie du mot « sexualité » contraint au recours d'une conceptualisation difficile à catégoriser.

---

[57] Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sexualité humaine », 1999.
[58] Thérèse Kuoh-Moukoury, *Les Couples dominos. Noirs et Blancs face à l'amour*, Paris, Julliard, 1973.
[59] Suzanne Lallemand, *L'Apprentissage de la sexualité dans les Contes d'Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 1985.
[60] Michel Cornaton, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1990.
[61] Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », *op. cit.*
[62] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984, p. 9.
[63] Roger Courtois, « Conceptions et définitions de la sexualité : différentes approches, Annales Médico-Psychologiques », *Revue Psychiatrique*, n° 156, 1998, p. 613-620.

> Définir la sexualité, c'est préciser la place qu'elle occupe au niveau collectif et individuel. C'est s'intéresser à sa signification, son symbolisme, ses rituels. La sexualité est en partie régie par la communauté et est étroitement liée à la socialisation des individus. Mais elle est aussi une donnée intime, psychoaffective et corporelle du sujet. Elle dépend du contexte social, historique et culturel d'une société, mais contribue aussi à son évolution. Sexualité et culture apparaissent indissociables.[64]

D'après Foucault[65], le terme sexualité apparaît tardivement, au début du XIXe siècle. Regroupant maintes réalités qui peuvent être mises en relation. Il renvoie aux organismes sexués pouvant se reproduire, même pour ceux dont la reproduction est complexe. Il désigne aussi les comportements associés au sexe, qui vont de pair avec la reproduction, celle des animaux, des plantes et des hommes. Tels que l'accouplement, l'insémination, les conduites érotiques, les plaisirs, etc. Il fait par ailleurs appel à l'ensemble des phénomènes affectifs et émotionnels qui ont un lien avec les comportements sexuels. Enfin, il englobe tous les aspects culturels associés, c'est-à-dire les us et coutumes, les représentations, les croyances, les fonctions sexuelles, les symboles, etc., ainsi que le note Robert Courtois :

> Dans le sens commun, la sexualité renvoie à l'activité génitale. Mais elle se confond parfois avec l'affection, la tendresse, certaines émotions, l'amour. Elle peut aussi renvoyer à l'imaginaire érotique, aux conduites de séduction, à la sensualité, au plaisir, etc. Son caractère polymorphe persiste dans le cas d'une approche plus rigoureuse. La définition de ce que serait la normalité de la sexualité (si on suppose qu'elle existe pour un individu ou une collectivité donnée) varie selon l'importance des facteurs socioculturels et religieux impliqués. Pour le chercheur, elle varie aussi en fonction des modèles des champs d'études considérés et des savoirs interrogés.[66]

Toutes ces filiations conceptuelles qui articulent la définition de la sexualité sont déjà présentes dans celle que propose Michel Foucault (1984) :

> L'usage du mot s'est établi en relation avec d'autres phénomènes : le développement de domaines de connaissances diverses (couvrant aussi bien les mécanismes biologiques de

[64] *Ibid*., p. 614.
[65] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs, op. cit*., p. 9.
[66] Roger Courtois, « Conceptions et définitions de la sexualité : différentes approches, Annales Médico-Psychologiques », *op. cit*., p. 614.

> la reproduction que les variantes individuelles ou sociales du comportement) ; la mise en place d'un ensemble de règles et de normes, en partie traditionnelles, en partie nouvelles, qui prennent appui sur des institutions religieuses, judiciaires, pédagogiques, médicales ; des changements aussi dans la façon dont les individus sont amenés à prêter sens et valeur à leur conduite, à leurs devoirs, à leurs plaisirs, à leurs sentiments et sensations, à leurs rêves.[67]

Le vocable « sexualité » renverra de fait, dans notre analyse, au sexe, aux imaginaires, aux multiples pratiques, à l'ensemble de ses figurations physiques ou fantasmées, aux valeurs et aux contextes. Les représentations sexuelles, nous le verrons, traversent les littératures francophones d'Afrique subsaharienne depuis sa naissance à nos jours. Ce sont les modalités de sa mise en écriture qui évoluent.

Problématique et réflexions autour de la sexualiture

Il convient de s'interroger sur le foisonnement de ce type d'écrits, mettant en scène le sexe librement. Il serait aujourd'hui aisé de produire une anthologie généreuse, inventoriant des œuvres d'auteurs africains qui traitent de la sexualité sur cet angle nouveau. Il serait pareillement possible de parler de la naissance d'une *sexualiture*, une littérature exploitant le sexe comme matériau. Nous nommons, par cette expression, l'ensemble des productions littéraires mobilisant le sexe et ses manifestations, directes ou indirectes, comme moteur de fictions, lesquelles sont peintes sur un mode érotico-pornographique, ou jouissent d'une place significative dans l'espace textuel. Ces livres qui entremêlent la sexualité et la textualité, plus abondants, chaque année, interpellent quant à la nature de leurs objectifs : « quels rôles jouent aujourd'hui la sexualité et l'érotisme dans l'écriture des romancières africaines et antillaises ? », se demandait Odile Cazenave[68]. Daniel Delas s'interrogeait également sur l'évolution contemporaine

[67] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs, op. cit.*, p. 9-10.
[68] Odile Cazenave, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *in Notre librairie,* n° 151, *op.cit.*, p. 58.

de la littérature africaine, et celle mondiale d'ailleurs, « dans le sens d'une écriture plus violente, plus violemment sexualisée en particulier », « Pour quel message ? » Plus récemment, les auteurs de « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique »[69], Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu se sont interrogés sur l'utilisation du sexe dans la production romanesque de l'Afrique francophone. Serait-ce la manifestation d'une évolution, comme le suggère le sous-titre, « Vers un changement des mentalités ? » En s'intéressant à ces problématiques, critiques et romanciers rejoignent les propos de Foucault, qui déjà conjuguait l'exploration du sexe et l'accès à la connaissance :

> Nous vivons tous, depuis bien des années, au royaume du prince Mangogul : en proie à une immense curiosité pour le sexe, obstinés à le questionner, insatiables à l'entendre et à en entendre parler, prompts à inventer tous les anneaux magiques qui pourraient forcer sa discrétion. Comme s'il était essentiel que nous puissions tirer de ce petit fragment de nous-mêmes, non seulement du plaisir, mais du savoir et tout un jeu subtil qui passe de l'un à l'autre : savoir du plaisir, plaisir à savoir le plaisir, plaisir-savoir ; et comme si ce fantasque animal que nous logeons avait de son côté une oreille assez curieuse, des yeux assez attentifs, une langue et un esprit assez bien faits, pour en savoir fort long, et être tout à fait capable de le dire, dès qu'on le sollicite avec un peu d'adresse.[70]

Les interrogations auxquelles la thèse se propose de répondre gravitent autour d'un axe central : quelle articulation construire entre une poétique de la pudeur – garante d'un propos mesuré – et une esthétique du sexe, où l'insolence du dire vrai est l'expression d'un besoin légitime de liberté ? L'établissement de ce lien conduira à soulever les questions qui suivent : comment la sexualité est-elle perçue au sein des littératures subsahariennes ? Comment sa mise en discours a-t-elle été possible ? Quelles sont les caractéristiques stylistiques de la *sexualiture* ? Autrement dit, comment reconnaître une œuvre ayant comme matériau littéraire le sexe ? Pourquoi certaines, et pas d'autres ? Quels rôles la nouvelle génération d'auteurs africains accorde-t-elle à

[69] Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », *op. cit.*

[70] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, p. 101-102.

cette forme d'expression ? L'écriture de la sexualité correspondrait-elle à une approche des écritures féministes ou à un prolongement de celles-ci ? Y aurait-il donc une filiation entre *sexualiture* et féminitude ?

Des auteurs ont apporté par fragment des réponses à ces interrogations. Aux nombres de ceux-ci figurent Odile Cazenave, Kangni Alem, Boniface Mongo-Mboussa, Pierre N'Da et Gérard Clavreuil, pour ne citer qu'eux. L'article de Cazenave[71] porte sur les romancières africaines et antillaises qui, au cours des vingt dernières années, ont affirmé leur visibilité sur la plateforme littéraire francophone par une production accordant davantage de place « au corps, à la sexualité – hétérosexuelle – et à l'érotisme »[72].

Notamment, pour l'Afrique francophone, Beyala, Bugul, Tadjo, Boni, et Ndoye. L'universitaire de Boston observe que certaines souhaitent désormais prouver que l'obscène et le vulgaire ne sont plus l'apanage de l'homme, que le rapport des sexes dans les textes s'effectue sous le mode de l'affrontement. Dans un autre ouvrage, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*[73], elle constate l'existence d'un roman féminin en Afrique, dans les années 80, qui a permis de transposer leur quotidien, et simultanément d'indexer « les divers mécanismes d'oppression qui régissent le statut des femmes »[74]. Odile Cazenave, dans un point du deuxième chapitre, mentionne la sexualité, le désir au féminin, et l'évolution de certaines pratiques telles que le saphisme dans ces écritures.

Le critique togolais Kangni Alem dans « Le bestial au cœur de l'humain : imaginaire

[71] Odile Cazenave, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*.
[72] *Ibid.*, p. 58.
[73] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin,* Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1996.
[74] *Ibid.*, p. 13.

sexuel et représentations littéraires »[75], se demande, en revanche, ce qui relie nature et culture dans l'extériorisation de « la bestialité » sommeillant en l'Homme. La question du romancier cubain Juan Pedro Gutiérrez résume mieux l'orientation de son travail : « Pourquoi on se comporte en bête sauvage quand on baise ? Comme si on quittait la civilisation »[76]. La réflexion de Boniface Mongo-Mboussa apparaît dans son propos préliminaire, dans lequel il médite sur « la démarche de deux écrivains congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi, qui utilisent le sexe comme un élément essentiel de leur poétique. Le premier est un chantre de l'érotisme ; le second met en scène des orgies carnavalesques. »[77]

Pierre N'Da dans le numéro 86 de la revue *Éthiopiques*[78], s'attèle à démontrer d'une part, que l'écriture de la sexualité est une stratégie de libération ; et d'autre part, que ses aspects pornographiques, abjects et obscènes peuvent traduire un dispositif narratif. L'enseignant de l'université de Dakar, Ephrem Sambou[79], étudie, pour sa part, le rôle de la sexualité dans *Le Pleurer-rire* de Lopes[80]. Ce faisant, il y perçoit un moyen implacable de dénonciation de la situation sociale rocambolesque du Congo. Ce qui l'amène à considérer l'opinion d'Alphonse Mbuyamba Kankolongo pour lequel : « 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 »[81].

Gérard Clavreuil[82] compose une anthologie de l'érotisme, sur trois espaces : l'Afrique

---

[75] Kangni Alem, « Le bestial au cœur de l'humain : imaginaire sexuel et représentations littéraires », *in Notre libraire*, n° 151, *op. cit.*, p. 82-87.
[76] Juan Pedro Gutiérrez, *Animal tropical*, Paris, Albin Michel, [tr. Bernard Cohen] 2002, p. 28.
[77] Boniface Mongo-Mboussa, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *in Notre librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 66.
[78] Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la Nouvelle génération », *Ethiopiques*, n° 86, *op. cit*.
[79] Ephrem Sambou, « La sexualité dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes », *Ethiopiques*, n° 81, 2e semestre 2008. http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1605.
[80] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, [1982] 2003.
[81] Ephrem Sambou, « La sexualité dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes », *Ethiopiques*, n° 81, *op. cit*.
[82] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien*, Paris, Acropole, 1987.

noire, les Caraïbes et l'Océan indien, en s'appuyant sur le genre romanesque. Avant le recensement des textes à séquences érotiques, il définit la notion d'érotisme et celles de l'amour et de la pornographie. Après s'être entretenu avec des auteurs africains sur ce sujet – notamment Pius Ngandu Nkashama, Sylvain Bemba, Roger Dorsinville, Michèle Rakotoson, Véronique Tadjo, Emmanuel Dongala, Massa Makan Diabaté, Sony Labou Tansi, Vumbi-Yoka Mudimbe et Tchicaya U Tam'si –, Clavreuil livre leurs réactions et leurs conceptions. Enfin, l'auteur esquisse l'évolution de cet érotisme dans les textes de ces différentes aires géographiques depuis le début du XXe siècle jusqu'en 1987, date de parution de l'ouvrage. Il indique que sa présence est continue dans les littératures francophones d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan Indien. Si Clavreuil souligne les progrès de l'éducation, l'urbanisation galopante et surtout l'influence de la modernité occidentale, il ne cherche pas néanmoins à cerner fondamentalement les objectifs de cette libération du discours. Moins encore – et cela pourrait se justifier par le fait que de nombreux textes aient été publiés après son anthologie –, il ne développe aucunement l'idée d'une esthétique construite sur et autour du sexe.

Il s'agit, ici, d'établir une continuité ou un approfondissement des réflexions et des idées déjà émises, tout en en suggérant d'autres. Une herméneutique de la sexualité, sous le prisme textuel africain, pourrait donner à voir les paradigmes sociétaux autrement, permettre de replacer les problématiques novatrices liées au genre, à la hiérarchisation des rôles, aux comportements sexuels homme/femme. Le but étant de montrer, d'une part, comment la sexualité a été perçue et représentée dans les littératures africaines au sud du Sahara, pour progressivement devenir une thématique incontournable. D'autre part, de proposer une approche stylistique en mettant en évidence tous les éléments esthétiques et poétiques susceptibles de caractériser, d'une œuvre à l'autre, l'écriture du sexe.

La finalité est, en outre, d'appréhender les imbrications plurielles qui nouent les écritures du sexe et la société : d'une sexualité libre à l'époque précoloniale à celle de la période coloniale ; la violente répression dont elle a été victime ; sa mise en discours dans la littérature francophone d'Afrique noire avec la naissance d'une esthétique qui lui est propre ; le renouvellement stylistique, au sein des littératures subsahariennes, qui en résulte ; le changement des mentalités, et particulièrement la transformation des comportements sexuels entre genres.

Qu'il soit bien entendu, le projet ne se pose pas comme une condamnation de la génération passée, à laquelle il a été reproché d'avoir « "péché" contre le sexe par abus de pouvoir »[83]. Elle qui a cru, en toute sincérité, en privant la littérature de la folie des sens, l'affranchir d'une nature, ou d'une orientation inopportune pour l'époque. Encore faut-il le prouver. D'autant mieux que la « pudeur » ou la « réserve » n'est pas une opposition au sexe, mais peut-être l'exploration d'un langage, d'une autre forme de plaisir du texte.

De même, il n'est pas question, ici, de culpabiliser la nouvelle génération, ouverte au monde, à l'universalité, à la liberté, puisant dans les interstices des frontières licite/illicite, tolérable/intolérable, des sujets polémiques, dérangeant, pour élargir les horizons d'une littérature en proie à l'égocentrisme. Ni de porter un jugement sur leur écriture, en estimant, soit, qu'elle est incorrecte moralement et devrait être proscrite ; soit, à l'inverse, qu'elle est intéressante, car elle libère l'art, et devrait être, par conséquent, prescrite. Bonne ou mauvaise, la décision ne nous revient pas. Seul l'examen des styles et des stratégies auxquelles ils recourent importe.

[83] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, *op. cit*., p. 17.

Définition du corpus

Pour tenter de réaliser ces ambitions, dix-huit auteurs ont été choisis pour figurer dans notre corpus principal. Certaines de leurs œuvres ont été sélectionnées afin d'illustrer la démonstration.

D'abord apparaissent *Le Roman d'un spahi* de Pierre Loti[84] et *La Maîtresse noire* de Louis-Charles Royer[85]. Ces fictions issues de la bibliothèque coloniale vont permettre d'appréhender les imaginaires littéraires sur l'Afrique, à l'heure où le colonisé n'écrit pas. Le choix de Pierre Loti, particulièrement du *Roman d'un spahi*, nous semble important : non pas seulement du fait que l'histoire du récit se déroule au Sénégal (considéré comme la plus ancienne des colonies françaises en Afrique), mais également parce que Loti est célèbre pour les représentations de *l'Ailleurs* qu'il fait en son temps, et surtout, ainsi que le souligne Jacques Chevrier, cet ancien officier de marine a produit de « nombreux épigones »[86]. *Le Roman d'un spahi* deviendra un texte majeur, selon Fanoudh-Siefer[87], permettant la cristallisation des imagologies sur le Nègre. Le deuxième texte apporte un éclairage sur les poncifs sur la sexualité africaine, encore bien présents dans les années 1930, du moins dans le domaine littéraire. Aussi est-il intriguant de constater que l'hypersexualité attribuée à l'Africain au moyen de ses traditions, soit absente de la production africaine qui émerge en 1920.

Ensuite, pour étudier la mise en discours et l'évolution de la sexualité au sein du roman d'Afrique subsaharienne. Il est fait appel aux livres des premiers écrivains de cette littérature : *Batouala* de René Maran[88], *Force-bonté* de Bakary-Diallo[89], *Doguicimi* de Paul

[84] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, Paris, Calmann-Levy, coll. « Le Livre de Poche », [1881] 1974.
[85] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, [Paris, Les éditions de France, 1928] Monaco, Les Livres Merveilleux, 1944.
[86] Jacques Chevrier, *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar,* Paris, Armand Colin, coll. « U », [1974] 1984, p. 5.
[87] Léon Fanoudh-Siefer, *Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2e Guerre Mondiale),* Paris, Klincksieck, 1968.
[88] René Maran, *Batouala,* Paris, Magnard, coll. « Classiques & Contemporains », [1921] 2002.
[89] Bakary Diallo, *Force-bonté,* Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique, [1926] 1985.

Hazoumé[90], *Karim*[91] et *Mirages de Paris*[92] d'Ousmane Socé. Ils sont indispensables, car ils permettent, au moment où la littérature africaine est dans ses balbutiements, de saisir le rapport de l'écrivain à la sexualité, au sortir de la grande répression sociale du sexe. René Maran n'est certes pas un auteur africain, mais sa production est intégrée à cette littérature, et l'influence, aussi bien thématique que stylistique, de son texte est indéniable. Seront également analysés : *Nini, Mulâtresse du Sénégal* (1953) d'Abdoulaye Sadji[93] ; *Le Pauvre Christ de Bomba* (1956)[94] ; *Mission terminée* (1957)[95] de Mongo Beti ; *Sous l'orage* (1957) de Seydou Badian[96] ; *Les Bouts de bois de Dieu* (1960) de Sembène Ousmane[97] ; *Le Devoir de violence* (1968)[98] et *Les Mille et une bibles* du sexe (1969)[99] de Yambo Ouologuem ; *La Vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi[100], *Le Pleurer-rire* (1982) d'Henri Lopes[101] ; *G'amàrakano* (1983) d'Angèle Rawiri[102] ; *Le Baobab fou* (1984) de Ken Bugul[103] ; *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987)[104] et *Femme nue femme noire* (2003)[105] de Calixthe Beyala ; *Le Royaume aveugle* (1990) de Véronique Tadjo[106] ; *Place des fêtes* (2001)[107], *Hermina* (2003)[108] et *La Fête des masque*s (2004)[109] de Sami Tchak, ainsi que *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome[110].

Cette liste est loin d'être exhaustive, mais elle traduit bien la progression des discours

[90] Paul Hazoumé, *Doguicimi*, Paris, Maisonneuve et Larose, [1938] 1978.
[91] Ousmane Socé, *Karim*, Casablanca, France-Afrique, [1935] 1949.
[92] Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, [1937] 1964.
[93] Abdoulaye Sadji, *Nini, Mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, [1953] 1988.
[94] Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba, op. cit*.
[95] Mongo Beti, *Mission terminée*, Paris [Buchet/Chastel, 1957] Buchet/Chastel, Pierre Zech, 1999.
[96] Seydou Badian, *Sous l'orage*, Paris, Présence Africaine, [1957] 1963.
[97] Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1960.
[98] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.
[99] Yambo Ouologuem, *Les Mille et une bibles du sexe*, Paris, éditions du Dauphin, 1969.
[100] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.
[101] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, [1982] 2003.
[102] Angèle Rawiri, *G'amàrakano,* Paris, ABC, 1983.
[103] Ken Bugul, *Le Baobab fou*, [Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1983] Paris, Présence Africaine, 2009.
[104] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, coll. « J'ai lu », 1987.
[105] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, Paris, Albin Michel, « Le Livre de Poche », 2003.
[106] Véronique Tadjo, *Le Royaume aveugle*, Paris, L'Harmattan, 1990.
[107] Sami Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001.
[108] Sami Tchak, *Hermina*, Paris, Gallimard, « Continents Noirs », 2003.
[109] Sami Tchak, *La Fête des masques*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2004.
[110] Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, édition Anne Carrière, 2003.

et des figurations de la sexualité dans la production de l'Afrique subsaharienne. Le choix des textes a été motivé par les dates, afin de respecter une certaine chronologie, mais surtout parce qu'ils peuvent être caractéristiques de la tendance de leur époque, ou proposer des informations susceptibles de mieux comprendre cette évolution. Une transformation graduelle, dont d'autres livres vont rendre compte, tels que : *Maïmouna* (1953) d'Abdoulaye Sadji[111], *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma[112], *L'État honteux* (1981)[113] et *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985)[114] de Sony Labou Tansi, *Fureurs et cris de femmes* (1989) d'Angèle Rawiri[115], *Verre cassé* (2005)[116] et *Black bazar* (2009)[117] d'Alain Mabanckou.

Enfin, nous reviendrons, afin de mieux éclairer la mise en place de la *sexualiture*, sur les romans relevant de cette catégorie : notamment ceux de Y. Ouologuem, de S. Tchak, de C. Beyala, de H. Lopes, de S. L. Tansi, de V. Tadjo et de K. Bugul. Ils sont, en effet, représentatifs des thématiques et des stratégies narratives de la nouvelle génération d'auteurs africains. Si les textes de Yambo Ouologuem sont publiés à la même époque que *Les Soleils des indépendances* (fin de la décennie 60), ils sont importants, puisqu'il est le précurseur de cette forme d'expression du sexe. Celui qui, le premier, trouve le « courage » de se départir totalement de la chape existante. De plus, son style et les sujets énoncés autorisent à l'associer à des écrivains contemporains.

Sami Tchak s'intéresse véritablement à la sexualité africaine, et les réflexions qui concernent ce que Simone de Beauvoir appelle « le destin » des femmes[118]. Ses essais peuvent en témoigner : *La Sexualité féminine en Afrique* (1999), *La Prostitution à Cuba* (1999) ou *L'Afrique à l'épreuve du sida (*2000), tous trois publiés chez l'Harmattan. La

[111] Abdoulaye Sadji, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1952.
[112] Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
[113] Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.
[114] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985.
[115] Angèle Rawiri, *Fureurs et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1989.
[116] Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.
[117] Alain Mabanckou, *Black bazar*, Paris, Seuil, 2009.
[118] Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949.

production de Calixthe Beyala, pour sa part, s'est affirmée, depuis une vingtaine d'années, dans le renouveau de l'écriture féminine[119] et dans une moindre mesure au sein de la littérature africaine francophone au sud du Sahara. En accordant progressivement, mais avec force, plus de place à la femme et à la sexualité, elle s'est imposée, avec Véronique Tadjo et Ken Bugul, comme l'une des romancières recourant au sexe pour des raisons esthétiques et idéologiques.

Méthodologie et plan

Concernant la méthode qui a été utilisée pour effectuer cette recherche, nous nous sommes référés aux travaux, effectués dans les champs littéraires africains, en anthropologie, en sociologie et en ethnologie – dont pour certains, une vue synoptique a été antérieurement proposée. Cette démarche, qui introduit les études culturelles, a permis d'observer la façon dont la sexualité africaine a été repensée, la déconstruction des savoirs véhiculés, le décentrement du regard, et les influences qui se sont exercées.

Il était indispensable de passer par l'histoire littéraire, la stylistique et la sociocritique pour aborder la première partie intitulée : « De la littérature coloniale à la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : perception et mise en discours du sexe ». Composée de trois chapitres, elle souligne, par l'examen des textes, qu'à partir de l'époque coloniale, les imaginaires sont produits par l'Europe (chapitre I). L'Afrique est alors perçue comme une terre de plaisir, où les coutumes et la prétendue disposition de l'Africain pour le sexe convergent vers une liberté sexuelle sans pareille. De là, elle tente de saisir l'intégration de la sexualité dans la scène littéraire africaine, en

[119] Voir Béatrice Rangira Gallimore, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne* (Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1997), Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin* (*op. cit.*) ou Adama Coulibaly, « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain » (*op. cit.*).

d'autres termes sa mise en discours (chapitre II et III) au sein des littératures subsahariennes, des origines à nos jours.

Le recours aux modalités discursives pour appréhender et structurer les mécanismes d'organisation de la *sexualiture* a été nécessaire dans l'élaboration de la deuxième partie nommée « De la poétique de la pudeur à la *sexualiture*. Pour une stylistique du sexe dans son rapport au plaisir ». Elle se propose de sonder le mode de fonctionnement de l'esthétique du sexe. Se détachent manifestement deux formes de représentation : le mode érotique (chapitre IV) et le débridement textuel (chapitre V). Le premier consiste à poétiser la sexualité et ses manifestations dans une approche lyrique de « la chair sexuée »[120], motivée, pour reprendre Odile Cazenave, par « le choix d'une évocation poétique des corps en mouvement et de l'intime, y compris dans ses liquides et ses odeurs. »[121] Le deuxième, proche du régime pornographique, se veut vrai, au plus près du réel.

La dernière partie portant le titre « Enjeux d'une esthétique de la sexualité » repose sur une analyse du fait littéraire envisagé dans sa dimension socio-historique. Il s'agit de questionner la finalité de cette forme d'expression du sexe qui participe d'un processus de libération (chapitre VI). Les procédés de carnavalisation dans cette production serviraient dans ce cas à renverser les discours sur la sexualité, à bouleverser l'ordre établi et à revendiquer l'autonomie littéraire et artistique. De même, il se situe dans le prolongement des problématiques féministes (chapitre VII), révélées par des auteurs masculins, puis féminins, pour contribuer à effacer la distinction arbitraire entre les genres.

[120] Dominique Baqué, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, éditions du Regard. Cité par Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007, p. 27.
[121] Odile Cazenave, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 59.

PREMIÈRE PARTIE

De la littérature coloniale à la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : perception et mise en discours du sexe

Introduction partielle

> […] coloniser, c'est introduire systématiquement de la différence aussi bien dans la parure que dans la *(sic)* cosmétique des corps, dans la chair et par extension dans la structure même du fantasme. C'est tout fendre, y compris le regard.
> Achille Mbembe[122]

Comment analyser la perception de la sexualité africaine dans la littérature coloniale, et sa mise en discours dans les littératures africaines francophones au sud du Sahara ? La littérature coloniale permettra de dresser un ensemble d'images de la sexualité africaine, appréhendée par les auteurs européens de l'époque. Il est important de noter que les colonisés n'ont pas encore pris la parole afin de donner à voir, par l'écriture, leur propre sexualité. Il s'agit donc d'une perception française. Pourquoi, peut-on se questionner, dans une étude sur la sexualité dans la littérature africaine écrite en langue française, fait-on appel à la littérature coloniale pour saisir le regard que porte l'Européen sur le sexe en Afrique ?

Ce détour paraît essentiel, la littérature coloniale étant une sorte d'ainée de la littérature africaine[123]. L'attrait que prête János Riesz[124] à la littérature coloniale peut éclairer ce retour nécessaire. D'abord intéressé par la littérature africaine de la première et

[122] Achille Mbembe, Préface, « Sexe, race et colonies », (dir.) Pascal Blanchard et *al*., *op. cit*., p. 7.
[123] János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 43. Le rapport entre ces deux littératures est aussi mis en relief par Roland Lebel dans son œuvre intitulée *L'Afrique occidentale dans la littérature française.* Non seulement l'auteur n'hésite pas à rendre hommage au travail colonial, que la littérature qui s'en inspire a propagé, mais il présente également la littérature africaine comme le fruit d'un dur labeur de la politique coloniale française : « La terre africaine agit sur nous comme un tonique. L'empire noir a offert un vaste champ à notre génie créateur. C'est une lutte raisonnée que chaque jour livrent nos soldats, nos administrateurs, nos commerçants, nos colons, nos savants. Ils ont le désir ardent de réaliser une œuvre féconde et, en même temps, de se réaliser eux-mêmes... *La Littérature africaine est la représentation de cette activité réconfortante* » (Roland Lebel, *op.cit.* p. 233-234. Les italiques sont de nous).
[124] Jànos Riesz est professeur émérite à l'Université de Bayreuth en Allemagne. Il est notamment spécialiste de Littérature comparée.

deuxième génération[125], il est bien contraint de côtoyer ensuite la littérature coloniale, constituant le véritable « cadre et le contexte historique quasiment "naturel" de cette littérature africaine née sous les auspices du colonialisme »[126]. La littérature coloniale est pour lui l'hypotexte de la littérature africaine, naturellement l'hypertexte de l'autre, en référence aux théories de G. Genette[127]. Le parcours de la littérature africaine pourrait être décrit comme un « processus de positionnement et d'émancipation face à cette vaste "bibliothèque coloniale" »[128]. Pour János Riesz :

> Situer les littératures africaines en langues européennes par rapport aux littératures européennes de l'époque coloniale et postcoloniale, c'est souligner leur unité : « On se pose en s'opposant », selon la célèbre formule de Sartre. Les littératures africaines en langues européennes, du nord au sud, de l'ouest à l'est du continent, se trouvent, depuis toujours, dans une situation où elles sont obligées de se positionner par rapport aux présentations littéraires du Continent que les coloniaux apportent dans leurs bagages et continuent à produire tout au long de leur présence en Afrique – et au-delà.[129]

Les théoriciens du roman colonial (Marius et Ary Leblond, Pierre Mille, Victor Segalen) établissent une distinction fondamentale entre « la littérature coloniale » et « la littérature exotique », ce d'autant plus que l'une découle de l'autre. La littérature exotique en effet, émerge de la littérature coloniale avec initialement la volonté d'en combler les lacunes. Aujourd'hui cependant, cette distinction peut paraître lilliputienne, très insignifiante. Simplement, la littérature dite « exotique » prend une certaine distance face à la politique coloniale. Elle évite d'en être le chantre. Elle prend sa véritable mesure au XIXe siècle, pour nourrir une curiosité grandissante à l'égard

[125] Il s'agit des premiers écrivains de la littérature africaine : René Maran (1921), Amadou Mapaté Diagne (1920), Bakary Diallo (1926), Félix Couchoro (1929), Ousmane Socé (1935 et 1937), Paul Hazoumé (1938), et des poètes de la Négritude.

[126] János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 43.

[127] Gérard Genette définit l'*hypertextualité* comme « toute relation unissant un texte B [hypertexte] à un texte antérieur A [hypotexte] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 13. Cité par János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes*, *op. cit.*, p. 46). L'hypertexte, la littérature africaine en l'occurrence, serait dans cette perspective un texte émanant d'un autre préexistant, la littérature coloniale, à l'issue d'une modification.

[128] János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes*, *op. cit.*, p. 5.

[129] *Ibid*., p. 6.

des contrées lointaines de l'Europe. Dans le texte *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*[130], Jennifer Yee affirme que le roman exotique fut très souvent rédigé par des auteurs français de la métropole qui n'avaient quelquefois aucune connaissance concrète des pays africains et asiatiques, en dehors des savoirs livresques. À l'image de Théophile et Judith Gautier qui traitent, dans leurs textes, de l'Égypte et de l'Inde sans jamais y être allés[131]. D'autres, après des visites touristiques expéditives, comme Flaubert ou Maupassant. La caractéristique qui semble fondamentale toutefois est son caractère emprunté aux *Mille et une nuits* de l'Orient. Elle semblait totalement déconnectée de la réalité des colonies, d'où sa « tendance à se plier aux moules du roman sentimental ou du roman d'aventures »[132]. À en croire Pierre Jourda : « L'exotisme romantique, à de rares exceptions près, faisait appel à l'imagination plus qu'à la stricte observation des choses et des hommes, des décors, des mœurs et des faits… La réaction ne devait pas se faire attendre… »[133] Elle se fit naturellement, on peut s'en rendre compte, par le canal du roman colonial.

Ce dernier, à l'inverse du roman exotique, est à en croire Jennifer Yee, très engagé dans la politique. Pour Guy Ossito Midiohouan :

> La littérature coloniale était donc investie d'un rôle de premier plan par les bâtisseurs de l'Empire. Le critique était par conséquent un homme d'appareil commis à une tâche considérée comme déterminante ; d'où le caractère idéologique très fortement marqué de son discours – de son entreprise.[134]

Selon Jennifer Yee les écrivains sont la plupart du temps « des officiers ou des médecins de l'armée coloniale qui n'essayaient que rarement de prendre leurs distances

---

[130] Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000.
[131] *Ibid*., p. 15.
[132] *Ibid*., p. 16.
[133] Pierre Jourda, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1939, p. 9.
[134] Guy Ossito Midiohouan, « Les premiers romanciers africains face à la critique colonialiste : les préfaciers et l'humanisme franco-africain », *Peuples noirs, peuples africains*, vol. 4, n° 24, 4e année, nov.-déc. 1981, p. 103-117, http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa24/pnpa24_07.html#haut.

avec l'idéologie dominante »[135]. De fait, la littérature coloniale avait donc un programme clairement établi et une volonté tout autant explicite. Elle se veut plus pragmatique en s'opposant notamment à l'univers conventionnel et fantasmé peint par le roman exotique, et ce, au nom d'un réalisme que la littérature devait désormais faire sien. Le souci de vérité devient alors cardinal :

> […] ils veulent [les auteurs coloniaux] instruire plus qu'amuser » et dans ce but ils transportent « à la colonie les méthodes naturalistes ; le livre colonial devient objectif et documentaire ; l'observation exacte l'emporte sur l'analyse sentimentale…[136]

Quelles que soient les distinctions pouvant être établies entre les deux mouvements, on observera parfois des entremêlements : présence de l'exotisme au sein du roman colonial, et inversement. Ainsi que le souligne Jennifer Yee, les deux formes continuaient partiellement à coexister. Ceci justifierait l'usage des expressions: « exotisme romantique » et « exotisme colonial »[137] par Jacques Chevrier, pour désigner la littérature coloniale. La seconde « naît avec la conquête de l'Afrique pour se prolonger jusqu'à la deuxième guerre mondiale », au mieux, jusqu'à l'accession des pays colonisés aux indépendances, aux alentours de 1960. « L'exotisme romantique sera principalement tourné du côté de l'Orient et vers 1840 tous les écrivains romantiques n'auront de cesse, après les avoir rêvés, qu'ils n'aient visité la Grèce, l'Égypte ou l'Asie Mineure. »[138] En somme, « la littérature coloniale ne serait qu'une littérature à propos des colonies »[139], dont les auteurs seraient français ou européens, globalement.

---

[135] Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit.*, p. 16.
[136] Pierre Jourda, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, *op. cit*., p. 222. Cité par Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914, op. cit.,* p. 16-17.
[137] Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, *op. cit*., p. 16.
[138] *Ibid*., *loc. cit.*
[139] *Ibid*., p. 20.

L'orientation de cette production engendre, quant à sa réception, une réelle réticence en France. Dans un article nommé « Les premiers romanciers africains face à la critique colonialiste : les préfaciers et l'humanisme franco-africain », le critique béninois Guy Ossito Midiohouan évoque la réception mitigée de la littérature coloniale.

> En vérité, la littérature coloniale était plus que suspecte et était accueillie avec circonspection par de nombreux intellectuels. Il est difficile d'affirmer que l'unanimité était faite sur ses intentions et ses qualités. Les journaux ne montraient aucun enthousiasme à en rendre compte. Son fond manichéen et ses visées annexionnistes avaient motivé une certaine prudence dans l'accueil, prudence que la critique n'avait cessé de déplorer.[140]

Ainsi, l'étude du premier chapitre investit le roman colonial pour être au carrefour de l'histoire des idées et de l'histoire littéraire ; parce qu'il faudrait peut-être le rappeler, la littérature coloniale « a parfois tenu lieu de seule approche des colonies à toute une frange de la population », française en l'occurrence, lui permettant de « voyager, au moins par l'imagination »[141]. Ce travail fera, volontiers, abstraction des discours qui entachent cette littérature, singulièrement son aspect idéologique[142]. Cela sera bien entendu une gageure. Mais la volonté de cette abstraction consiste en l'évitement de tout jugement de valeur critique dans le processus d'inventorisation d'images. La littérature composant avec son temps, il s'agira véritablement d'étudier un imaginaire socio-littéraire dont la perspective est de percevoir la sexualité africaine avant sa

[140] Guy Ossito Midiohouan, « Les premiers romanciers africains face à la critique colonialiste : les préfaciers et l'humanisme franco-africain », *op. cit*.
[141] Alain Ruscio, *Amours coloniales*, Bruxelles, Complexe, 1996, p. 14.
[142] Jacques Chevrier considère que la production romanesque française de 1870-1914 ne fournit aucune véritable information sur l'Afrique. Nous ne partageons pas ce point de vue, car, bien que chargée d'une forte dimension idéologique, la littérature coloniale peut permettre d'appréhender de nombreuses pratiques traditionnelles en rapport avec la sexualité. Le discours qu'on y rencontre par contre, traduit ou révèle, s'agissant notamment des indigènes, « la mentalité des écrivains » de cette période : « de quelque bord qu'ils soient on trouve en effet chez eux la même indifférence fondamentale à l'égard des autochtones. Le grand absent de cette littérature coloniale c'est donc, paradoxalement, le colonisé. » (Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, *op. cit.*, p. 17). Le colonisé est en effet absent en tant qu'acteur, narrateur, mais il y est en tant qu'objet, et comme tel, l'image qu'on a de sa sexualité, bien que venant d'un sujet externe, nous intéresse aussi.

représentation par le colonisé. *Le Roman d'un spahi* de Pierre Loti[143] et *La Maîtresse noire* de Louis-Charles Royer[144] seront la pierre angulaire de ce travail, mais d'autres ouvrages de cette littérature seront nécessairement convoqués, en fonction du besoin.

En ce qui concerne les littératures africaines, elles font irruption au XXe siècle ; et sont une émanation directe de la littérature coloniale. Ayant subi un nihilisme culturel et historique, traumatisée par une politique d'assimilation, l'Afrique à travers ses fils se reconstruit une identité, au début, fortement liée à son patrimoine traditionnel moribond ou enseveli. Par la suite, elle est bien obligée de rebâtir cette identité dans un processus d'acculturation, l'empreinte de l'Occident étant alors impossible à gommer.

Les chapitres 2 et 3 permettent d'entrer véritablement dans les littératures subsahariennes. Dans une volonté de re-construire *leur soi dispersé*, de parler d'eux aux *Autres*, (1) émerge un processus de représentation et de mise en discours de la sexualité au sein de la littérature africaine, et son évolution progressive de 1920 à 1968. L'examen reposera sur une typographie périodique établissant trois générations d'auteurs africains. Pour la période allant de 1920 à 1968 deux générations émergent : la première (1920-1945) est constituée des premiers prosateurs africains, notamment Amadou Mapaté Diagne, Félix Couchoro, Bakary-Diallo, Ousmane Socé, Paul Hazoumé, auxquels sera ajouté René Maran, en principe français d'origine martiniquaise, mais dont l'œuvre est considérée comme matrice de la littérature négro-africaine. Encouragés par l'administration coloniale, les auteurs précités vont, dans un style réaliste, rendre compte de la situation de l'Afrique à cette époque[145]. Les écrivains de la Négritude, mouvement ponctué par la floraison de la poésie, seront intégrés à ce

[143] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, Calmann-Levy, coll. « Le Livre de Poche », [1881] 1974.
[144] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, [Paris, Les éditions de France, 1928], Monaco, Les Livres Merveilleux, 1944.
[145] Trois mouvements ressortent de cette période : le roman historique avec Paul Hazoumé, *Doguicimi* (1938), le roman anticolonialiste avec René Maran, *Batouala* (1921) et le roman de l'aventure européenne avec Ousmane Socé, *Mirages de Paris* (1937).

groupe[146]. La deuxième génération (1945-1968) correspond à la période où la poésie perd progressivement sa place, supplantée par la prose romanesque ; d'abord le roman de la décolonisation, puis des postindépendances. (2) Il s'agira enfin de lire la représentation de la sexualité de 1968 à nos jours. C'est la dernière génération, la troisième. Cette structuration mènera à appréhender la naissance d'une représentation de la sexualité toute particulière, qui sera développée dans la deuxième partie de cette analyse : l'esthétique de la sexualité.

[146] Une précision s'impose. Cette étude porte sur la prose romanesque. Nous faisons cependant appel à la Négritude (faisant généralement dans la poésie libre) pour son importance en tant que mouvement de revendication, dont les idées ont une influence véritable sur les générations de romanciers qui interviennent ensuite, et qui les prolongent.

Chapitre I : Perception de la sexualité africaine dans le roman colonial : le *Roman d'un spahi* de Pierre Loti et *La Maîtresse noire* de Louis-Charles Royer

> *« Il n'est pas improbable que dans des pays chauds* [,] *(sic)* des singes *aient subjugué des filles »* déclare Voltaire. Comme le philosophe, les naturalistes et les médecins européens du XVIIIe siècle accordent du crédit aux assertions relatées dans les récits de voyage concernant l'impudicité, le rapt et le viol de femmes par des primates anthropoïdes.
> Dorothée Guilhem[147]

> La colonisation avait réussi à réduire l'espace érotique au regard oblitéré du christianisateur. Mais le colon avait cru découvrir une liberté du sexe qui le laissait souvent « impuissant » au sens moral et physiologique.
> Pius Ngandu Nkashama[148]

Le choix de l'œuvre de Loti est important. L'auteur d'*Aziyadé* propose en effet de nombreuses images de la perception et des représentations de la sexualité africaine ; figurations qui produisent un imaginaire, répandu en France, et peut-être en Europe. *Le Roman d'un spahi*, publié vers la fin du XIXe siècle va devenir l'une des pièces maîtresses de la concrétion des imagologies sur le Nègre, et Loti, un auteur incontournable dans les études sur la littérature coloniale. Jennifer Yee écrit au sujet de cette influence :

> […] l'ombre des grands prédécesseurs exotiques perdurait dans la littérature coloniale de la fin du siècle. Chateaubriand, Victor Hugo, Gautier et Flaubert restaient des références non-dites. Mais leur présence est beaucoup moins explicite que celle du contemporain célèbre, à la charnière de la littérature exotique et de la littérature coloniale : Pierre Loti. Inévitable, l'ombre de Loti plane sur tout le roman colonial ou exotique. L'intertexte abonde de références plus ou moins explicites à l'œuvre du maître, pirouettes littéraires élégantes ou jeu de mise en abîme avant la lettre.[149]

---

[147] Dorothé Guilhem, « Des Africaines subjuguées par des singes » *in* « Sexe, race et colonies », (dir.) Pascal Blanchard et *al.*, *op. cit.*, p. 51.
[148] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien*, *op. cit.*, p. 39.
[149] Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit.*, p. 21.

Quant au texte de Louis-Charles Royer, il semble au moins important pour sa date de publication. Paru au XXe siècle, les images qui y sont développées témoignent de la permanence des discours présents dans le texte de Loti. Outre la question de la temporalité, cette œuvre est aussi intéressante pour sa richesse dans l'évocation de la sexualité en Afrique, à travers les représentations jumelées de la femme, de l'homme, de leurs traditions. Les deux ouvrages peuvent, assurément, permettre l'appréhension des imaginaires sexuels conçus en Europe (notamment en France) sur l'Afrique.

Le premier roman traite de la dramatique histoire d'un jeune Cévennois nommé Jean Peyral. À vingt ans, il intègre l'armée « aussi pur et presque aussi ignorant des choses de la vie qu'un tout petit enfant »[150]. Envoyé à Saint-Louis (Sénégal) pour cinq ans dans le cadre de son service militaire, loin de sa famille et de sa fiancée Jeanne Méry, il y fait la rencontre de Cora, une mulâtresse affolante, séduisante à outrance, de qui il tombe rapidement éperdument amoureux. Celle-ci le cocufie avec un autre officier nommé également Jean. Meurtri, Jean Peyral sombre dans la dépression, et une maladie le conduit à l'article de la mort. Il flirte avec l'au-delà, mais s'en sort *in extremis*. Puis se réconforte auprès de la jeune esclave de Cora, Fatou-gaye. Cette dernière deviendra sa compagne et, tous deux, vivront dans le même appartement durant trois années. Une décision de la hiérarchie offre, un jour, la possibilité au spahi d'aller terminer ses deux années de service restant à Alger où les conditions de vie sont bien meilleures. En raison d'une demande d'un ami originaire de cette contrée, et peiné par la tristesse figée tel un masque sur le visage de Fatou-gaye, il accepte péniblement de rester, choisissant ainsi de passer ses dernières années en Afrique. À la suite de cela, il part pour trois mois en Guinée avec Fatou-gaye. De retour à Saint-Louis, il se sépare de Fatou, libère l'appartement qu'il louait et s'installe au quartier des spahis. Il apprend alors que sa fiancée, Jeanne Méry, sous la pression de ses parents, va se marier à un autre homme. Allant mener une guerre contre des rebelles, il fait la rencontre de

[150] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op. cit.*, p. 29.

Fatou-gaye qui lui présente leur enfant. Le roman s'achève comme un drame de Shakespeare : Jean est tué dans la bataille. Chagrinée, Fatou-gaye tue l'enfant, puis s'ôte la vie.

Le deuxième texte traite de la vie de Robert de Coussan, un jeune homme qui aime « la bonne vie, les restaurants chers, le jeu… »[151] Avec un salaire modeste, il est très vite sous le joug d'une tonne de dettes. Sa mère, consciente de son irresponsabilité et inquiète, demande à Pierre Bourdier, ami d'enfance de Coussan, de veiller sur ce dernier. Bourdier trouve un filon à son ami : un poste au Soudan, en qualité de secrétaire du gouverneur. Les avantages sont éblouissants : trois mille francs par mois au lieu des trois cents qu'il gagne, loyer et restauration gratuits, et surtout les femmes faciles à volonté pour satisfaire sa virilité. Une chance inespérée pour se refaire une santé financière. Robert de Coussan fait ses adieux à sa mère et à sa compagne Yvonne. À Bamako, le Soudan français, il est accueilli par Kervelen, le gouverneur, qui lui conseille en matière de sexualité : « Méfiez-vous des blanches. […] Les noires, allez-y tant que vous voudrez. »[152] Mais Coussan a en horreur « la chair noire ». Faisant fi de cette mise en garde, il enchaine les conquêtes : Mme Isabelle Colomba d'abord, une blanche mariée, puis Mme Delphine Heliet, également mariée à un agriculteur blanc.

Envoyé à Tombouctou pour chapitrer Bresse, un professeur venu initialement mener une étude, qui sombre cependant dans la paresse : vivant désormais de chasse et de sexe. Robert de Coussan, par son entremise, goûte au plaisir de « la chair nègre ». Elle l'envoûte. Avant son retour à Bamako, il s'éprend d'une négresse qui deviendra sa « *mousso* » (femme noire, achetée ou mariée par un Blanc et qui, pour ce dernier constitue une maîtresse). Mouk, sœur de la *mousso* de son ami d'enfance, Jean Lignières, rentre avec le secrétaire à Bamako où ils s'installent, au bonheur du gouverneur qui n'en demandait pas tant. Le secrétaire mène alors une vie paisible accompagnée de la

[151] Louis-Charles Royer, *op. cit.*, p. 22.
[152] *Ibid.*, p. 55.

mousso dont il tombe peu à peu amoureux. Surviennent les congés, il part à Paris revoir sa mère et Yvonne, sa compagne d'antan. Elle s'est mariée à un autre homme, appartenant à la bourgeoisie. Il renoue toutefois avec elle, et la convainc de s'enfuir avec lui en Afrique.

Le climat tropical dégrade progressivement la beauté d'Yvonne. Elle est saisie d'une maladie sibylline qui vivifie son ardeur sexuelle. Coussan se lasse, ne pouvant assouvir cette avidité. Il commence à revoir Mouk qu'il avait délaissée, et que l'agriculteur Heliet avait récupérée sur son accord. Yvonne, informée de toutes les odyssées de son amant par Mme Colomba et Delphine, les surprend. Effondrée, elle retourne à Paris.

Mouk ruine par ses besoins incessants Robert de Coussan, dont les dettes s'alourdissent. D'autant plus qu'il est rattrapé par ses vieux démons, les jeux. Un jour, M. Chauvignot, commerçant et principal créancier de Coussan, lui donne la note de toutes ses prestations et aides, exigeant par ailleurs un paiement immédiat. À défaut, la contrepartie de l'annulation de sa dette sera l'acquisition de certaines informations sur l'adjudication d'un marché de poutre. Démasqué par le gouverneur, le secrétaire est sommé de déposer sa lettre de démission et de retourner à Paris.

Robert de Coussan dépose la lettre, mais refuse de quitter l'Afrique. Il trouve un emploi auprès de Heliet : la surveillance d'une plantation de coton à Sankoro, à huit kilomètres de Bamako. Il y aménage avec Mouk. Séduite par un metteur en scène lui promettant un avenir radieux dans le cinéma parisien, la jeune fille s'enfuit. La seule chose qui lui restait, partie, Coussan devient porteur, entremetteur et pire… Grâce à son ami d'enfance, il est rapatrié. Clochard, il ère dans les rues de Paris, lorsque, fortuitement, il rencontre Mouk dans un café. « Il se précipita sur elle et lui trancha la gorge d'un coup de couteau. »[153]

[153] *Ibid*., p. 247.

I-1. Sexualisation de la beauté et du corps africain

La femme dans les textes de Loti et Royer reflète le mieux la vision de la sexualité africaine connue de l'Europe de l'époque[154]. Elle y est en effet très représentée. Cette trop grande présence de la femme noire ou de la mulâtresse est sans conteste due au fait que la majorité des ouvrages coloniaux sont écrits par des hommes. Raison pour laquelle Yann Le Bihan[155] soutient que la littérature coloniale[156] a élaboré une image complexe de la femme noire, et qu'il existerait « un regard colonial » essentiellement masculin, s'appuyant sur un noyau d'images, de symboles, de stéréotypes durables, en cours durant la période coloniale.[157] Dans la même veine, Ada Martinkus-Zemp trouve que :

> La femme noire tient une place importante dans les ouvrages étudiés [œuvres coloniales], la raison essentielle en étant que les auteurs sont, pour la plupart, des *hommes* blancs. Il n'est donc pas étonnant qu'ils consacrent de nombreuses pages à la description de la femme qu'ils voient à travers leur propre symbolisme érotique.[158]

Par ailleurs, le jugement esthétique fort prononcé à l'époque pourrait être une cause de la récurrence du personnage et de l'image du féminin dans cette production. En effet, qui mieux que la femme pouvait être rigoureusement analysée sur le plan esthétique ?[159] D'autant mieux que ce jugement esthétique se faisait alors par le truchement de diverses modalités, se résumant finalement à sa corporéité. Jennifer Yee écrit à ce titre : « [il] se faisait à partir de plusieurs paramètres dont, notamment, la couleur de la peau, la finesse des cheveux, la forme des yeux, du nez et des lèvres et la

---

[154] Myriam Cottias, « La séduction coloniale. Damnation et stratégies des femmes antillaises (XVIIe-XIXe) », *in* « Séduction et sociétés. Approches historiques », (dir.) Cécile Dauphin et Arlette Farge, Paris, Seuil, 2001.

[155] Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *Cahiers d'études africaines*, n° 183, 2006, p. 513-537.

[156] D'autres domaines également ont véhiculé cette image complexe de la femme africaine : l'iconographie, les cartes postales, la cartographie, etc.

[157] Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit.*, p. 516.

[158] Ada Martinkus-Zemp, « Européocentrisme et exotisme : l'homme blanc et la femme noire (dans la littérature française de l'entre-deux-guerres) », *Cahiers d'études africaines*, vol. 13, 1973, p. 61.

[159] Dans ses *Clichés,* Jennifer Yee démontre qu'à l'époque coloniale, de façon générale, le regard de l'Autre est profondément influencé par la dimension esthétique, et davantage lorsqu'il s'agit de la femme. (*Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit*., p. 74).

forme du crâne en relation à ce qui s'appelait "l'angle facial" »[160]. L'affirmation selon laquelle la femme est plus représentée au sein de cette littérature, ne conduit pas à nier la figuration de l'homme, mais plutôt affirmer que sa représentation est moindre, insignifiante, particulièrement dans les textes de Loti et de Royer. Les deux écrivains le décrivent très peu. Chez Loti, l'un des rares exemples de l'évocation physique du Noir est visible lorsque Jean Peyral arrive en Afrique et qu'il est accueilli par les Ouolofs.

> Si on s'arrête devant ce pays, on voit bientôt arriver de longues pirogues à éperon, à museau de poisson, à tournure de requin, montées par des hommes noirs qui rament debout. Ces piroguiers sont de grands hercules maigres, admirables de formes et de muscles, avec des faces de gorilles.[161]

Il n'y aurait donc rien qui soit susceptible d'ouvrir l'appétit des sens sur le visage de l'homme noir, alors que son corps est façonné à l'image d'un demi-dieu grec. Le narrateur de Royer fait sensiblement la même description, au moment où le navire conduisant le personnage central fait escale à Gorée : « Je croise des nègres de toutes les couleurs, depuis le cirage jusqu'au bronze clair, beaux hommes pour la plupart, grands, larges d'épaules et minces de hanches ; pas un n'est voûté, pas un n'est obèse. »[162] Cette description est confortée par la vue du statuaire nègre Gorko, serviteur de Delphine, dont la puissance physique laisse admiratif Robert de Coussan :

> Il avait quitté son boubou, ne conservant qu'un pagne noir. Quand il se baissait pour déposer un plat, on voyait, sur son dos puissant, le jeu libre et harmonieux des muscles.
> – Splendide, votre maître d'hôtel, hasarda Coussan.
> Mme Heliet répondit indifférente
> – Oui. C'est un assez beau spécimen de la race noire.[163]

L'homme africain a donc une apparence très érotique chez Royer. Ce qui sera justifié par les copulations de Gorko avec des Européennes.

---

[160] *Ibid.*, p. 76.
[161] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op. cit.*, p. 10.
[162] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, *op. cit.*, p. 42.
[163] *Ibid.*, p. 67-68.

La sexualité mise en exergue dans ces œuvres n'est pas forcément saisie dans les rapports sexuels, car la sexualité est un macrocosme prenant en compte un ensemble de domaines. Pour rappel : l'acte sexuel, ses manifestations directes ou indirectes, l'érotisme et la sensualité des corps, la beauté attrayante de ces derniers et des visages, l'amour et même les activités folkloriques. Cela fait par exemple, à côté du sexe, du schème du corps, une thématique très présente dans les écritures du sexe, ou dans les représentations de la sexualité. Le corps se présente toujours, soit comme un ferment de l'épanouissement sexuel ou de son désir, soit comme un obstacle : parce que la physionomie d'une femme par exemple, son aspect facial aussi, sont généralement les premiers éléments qui permettent de susciter attraction ou répulsion.

Les deux femmes africaines en présence dans *Le Roman d'un spahi* ont une beauté toute particulière. Loti se plaît à la dessiner à l'encre de ses mots. Cora la mulâtresse est décrite comme une femme « plus élégante que les autres et plus jolie » aussi. Elle a « […] de grands yeux cerclés de bleu, qui se fermaient à demi, qui tournaient lentement, avec une langueur créole. »[164] Jean Peyral trouvait « qu'elle était très belle »[165]. Fatou-gaye n'a rien à lui envier : « Le type khassonké dans toute sa pureté : une fine petite figure grecque, avec une peau lisse et noire comme de l'onyx poli, des dents d'une blancheur éclatante, une extrême mobilité dans les yeux, deux larges prunelles de jais »[166]. Par ailleurs, le narrateur insiste, comme si Fatou-gaye représentait une catégorie de femmes noires de la région :

> Elle avait le type khassonké très pur : un petit nez droit et fin, avec des narines minces, un peu pincées et très mobiles, une bouche correcte et gracieuse, avec des dents admirables ; et puis, surtout, de grands yeux d'émail bleuâtre, remplis, suivant les moments, d'étrangeté grave, ou de mystérieuse malice.[167]

[164] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi, op. cit.*, p. 40.
[165] *Ibid., loc. cit.*
[166] *Ibid*., p. 47.
[167] *Ibid*., p. 114.

La beauté première qui résulte de ces passages est manifestement celle du visage. Mais la description de la somptuosité et de la fraicheur de la femme noire va de la tête au corps, ainsi qu'on le voit avec Fatou-gaye. Le corps de la femme noire se découvre ou se laisse découvrir ; elle est source de toutes les envies, de tous les désirs[168]. Jean Peyral s'en trouve tout ensorcelé. Dans la citation précédente, une idée de la délicatesse des formes de Fatou-gaye est donnée lorsqu'elle est comparée aux statues grecques, de loin connues pour être les plus gracieuses, les plus majestueuses :

> Mais elle était devenue bien belle, Fatou-gaye. Quand elle marchait, souple et cambrée, avec ce balancement de hanches que les femmes africaines semblent avoir emprunté aux grands félins de leur pays ; quand elle passait, avec une draperie de blanche mousseline jetée en péplum sur sa poitrine et ses épaules rondes, elle était d'une perfection antique ; quand elle dormait, les bras relevés au-dessus de la tête, elle avait une grâce d'amphore. Sous cette haute coiffure d'ambre, sa figure fine et régulière prenait par instants quelque chose de la beauté mystérieuse d'une idole en ébène poli ; ses grands yeux d'émail bleu qui se fermaient à demi, son sourire noir, découvrant lentement ses dents blanches, tout cela avait une grâce de nègre, un charme sensuel, une puissance de séduction matérielle, quelque chose d'indéfinissable, qui semblait tenir à la fois du singe, de la jeune vierge et de la tigresse – et faisait passer dans les veines du spahi des ivresses inconnues.[169]

Cette sexualisation du corps (animalisation, déification, statufication) est tout autant présente dans la démarche « souple et cambrée » de la femme, son « balancement de hanches ». Son attitude féline saupoudre cette érotisation du corps. La femme noire semble donc posséder un corps sexualisé, dont la magnificence stimule le désir sexuel.

Une ambivalence se glisse néanmoins dans ce discours. Certaines expressions, « perfection antique », « sourire noir », « grâce nègre » amènent à réfléchir. La description serait alors maculée. Mais on pourrait également, simplement, voir dans l'usage de ces expressions des éléments caractéristiques de la femme noire, empruntée à son terroir. La description s'en trouverait alors à la hauteur de la beauté de la femme.

[168] Voir Yvonne Knibiehler et Régine Goutalier, « La Femme au temps des colonies », Paris, Stock, 1985.
[169] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op. cit.*, p. 145-146.

Par contre, il semblerait chez Loti que ce n'est pas cette image : la beauté sensuelle de l'Africaine, éveillant les sens, qui est tapie dans l'esprit français.

> Elle était bien jolie, Fatou-gaye, avec cette haute coiffure sauvage, qui lui donnait un air de divinité hindoue, parée pour une fête religieuse. Rien de ces faces épatées et lippues de certaines peuplades africaines qu'on a l'habitude en France de considérer comme le modèle générique de la race noire.[170]

Les travaux de Jennifer Yee démontrent en effet que l'imaginaire européen reposait sur cette représentation de la beauté sensuelle africaine, prompte à attiser les désirs[171]. Les cartes postales de l'époque, qui participent d'une symbiose entre image littéraire/image réelle, la « bigamie créatrice » pour reprendre l'expression d'Ousmane Sèmbene, jouent même sur cette figuration pour obtenir du succès au travers du caractère érotique que les femmes africaines, éternisées, cinglent. Souvent représentée, « de préférence seins nus », « presque nue, avec une coiffure banale »[172], à deux, se tenant par la taille, à demi nues, avec des poitrines-pamplemousses, quelquefois vêtues seulement de colliers, la femme africaine constitue un véritable foyer d'excitation sensuelle qui polarise les individus sur les cartes postales. Selon les travaux susmentionnés[173], cette beauté est plus relevée chez la mulâtresse, surtout la femme peule. Le poète L. S. Senghor le souligne dans sa préface à l'album photographique d'Ommer Uwe, *Black Ladies* :

> L'envoûtement qu'exerce la beauté noire est, plus que jamais, un phénomène des temps modernes. La femme dont on admirera les photographies ici, c'est la femme de la région soudano-sahélienne…, les Peules, Malinkées, femmes Massaïs et Touaregs… or donc, c'est parmi les femmes de ces ethnies qu'on trouve les plus belles […]. Les Européens, singulièrement les Français, qui sont de bons juges en la matière, ne s'y trompent pas.[174]

---

[170] *Ibid*., p. 114.
[171] Plusieurs œuvres de la bibliothèque coloniale semblent exposer cette image de la beauté sensuelle de la femme africaine : Paul Vigné D'Octon, *Au pays des fétiches* (Paris, Alphonse Lemerre, 1890) et *Chair noire* (Paris, Alphonse Lemerre, 1889), Louis Noir, *Au Dahomey : une amazone de Behanzin* (Paris, Fayard, 1892), Gustave-Joseph-Henri Landrieu, *Owanga, amours exotiques* (Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1897), etc.
[172] Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit*., p. 47.
[173] Ada Martinkus-Zemp (*op. cit.*), Jennifer Yee (*op. cit*.) etc.
[174] Léopold Sédar Senghor, Préface, *Black Ladies*, (d'Ommer Uwe), Paris, Les éditions du Jaguar, 1986, p. 9. Cité par Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit*., p. 526-527.

L'image des « faces épatées et lippues de certaines peuplades africaines » auxquelles fait allusion Loti, n'est donc pas représentative des préjugés dominants au sein de l'imaginaire littéraire français.

Chez Royer, cet érotisme corporel demeure. Mulâtresse ou négresse, toutes sont farouchement attirantes, l'une plus que l'autre certes, mais toutes admirablement belles cependant. Cette beauté est par exemple décrite au travers de la *mousso* de Jean Lignières, Aïssatou. Notamment lorsqu'elle dévisage Robert de Coussan avec de « beaux yeux calmes », des « lèvres fines », en somme un visage angélique. De même, quand Robert aperçoit Mouk nue : « C'était la première fois que le jeune homme voyait son corps. Il avait encore la gracilité de l'adolescence et, lorsqu'elle s'en fut, honteuse, il admira la souplesse de biche de ses jambes longues et fuselées. »[175] Kervelen, le gouverneur, qui aime la beauté des femmes noires, n'hésite pas à encourager son secrétaire, nouvel arrivant, quand, se promenant :

> Ils croisaient des jeunes filles, gorges et cuisses à l'air, un seul pagne autour des reins, portant la calebasse sur leurs cheveux tressés.
> – Elle ne vous dit rien, celle-là ? Regardez-moi ces bras, ces seins… Une grâce d'amphore !... Et les Parisiennes qui rient des mamelles des négresses ! Qu'elles y viennent, avec les mieux faites des beautés qui « font le nu » *(sic)* dans vos music-halls ![176]

Chez Royer, les zones érogènes les plus visibles sont très souvent mises en relief : seins et postérieur notamment. Les *moussos* du professeur Bresse en sont des exemples. Sa mauresque est d'une beauté remarquable, comme toutes les femmes songhaïs, « seins ronds et lourds, aux croupes charnues », des « lèvres épaisses, des dents éclatantes »[177] ; et l'autre a un « corps puissant, ferme comme une croupe de cheval »[178] L'une des concubines de Pacouda est nantie des mêmes charmes : des « seins nus » et

[175] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, *op. cit.*, p. 112-113.
[176] *Ibid.*, p. 59.
[177] *Ibid.*, p. 88.
[178] *Ibid., loc. cit.*

« gonflés comme des fruits mûrs »[179]. Ces figurations étalent ostensiblement la justesse de l'analyse d'Achille Mbembe, déclarant dans sa *Critique de la raison nègre* :

> Qu'il s'agisse de Dorothée l'Africaine (rencontrée à l'Île Bourbon en 1841) ou de Jeanne Duval (née en Haïti et dont Baudelaire fut l'amant pendant vingt ans), l'évocation des « beautés noires » va toujours de pair avec celle de leur svelte volupté, leurs seins nus, leur arrière-train et leurs ceintures de plumes, avec ou sans les culottes de satin.[180]

À côté de cette représentation du *sex-appeal* et de l'attractivité du corps sexualisé de la femme africaine dans la littérature coloniale, était une autre, tout aussi véhiculée : il s'agit de sa prétendue excessivité sexuelle.

I-2. L'Africain et sa sexualité jugée excessive

L'imaginaire très répandu à l'époque coloniale est l'inclination incontrôlée de la femme africaine aux arts matrimoniaux. On le verra dans les romans à l'honneur, tout porte à croire que la femme et le sexe sont des jumeaux siamois, et que le folklore local participe à l'expression de la sexualité de l'Africain. De prime abord, ce rapport atypique entre le sexe et la femme africaine est attesté dans l'œuvre de Loti par l'effronterie de Cora, qui se permet de trahir son désir pour Jean Peyral au moyen de ses regards insistants et réguliers. Son impertinence atteint le seuil de l'intolérable quand elle le manda à son domicile pour lui signifier sa flamme, et lui offrir son corps.

> Et tout cela lui avait été donné sans réserve, en une fois, comme les grandes fortunes des contes de fées. Cette pensée l'inquiétait pourtant ; cet aveu de cette femme, cette impudeur le révoltaient un peu quand il y songeait. Mais il y songeait rarement, et, auprès d'elle, il était tout grisé d'amour.[181]

Cette femme procède ainsi à une déconstruction de la hiérarchisation des rôles sexuels, qui veut à l'époque, en France notamment, que ce soit l'homme qui aille vers la

[179] *Ibid*., p. 106.
[180] Achille Mbembe, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, coll. « Cahiers libres », [2013] 2015, p. 106.
[181] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op. cit*., p. 41.

femme, et non l'inverse. Cette audace explosive « inquiète » d'ailleurs Jean, et laisse planer la force du désir sur la volonté ou la morale, confortant en apparence le stéréotype de « l'Africain noir » dominé par ses sens »[182]. Gilles Boëtsch dans « De la désirabilité de l'"Autre" à la hantise du métissage »[183] note au sujet de cette témérité sexuelle :

> Dans les différentes sociétés décrites, en effet, les comportements sexuels de celles-ci sont définis dans le cadre d'une inversion des valeurs, des normes, et des rôles genrés constituant la morale sexuelle, religieuse, bourgeoise et patriarcale européenne : les jeunes filles ou les femmes prenant l'initiative de l'acte sexuel et choisissant, au gré de leurs envies, différents partenaires. […] Perçu comme transgressif par les Européens, ce comportement sexuel actif – qui rompt avec la supposée sexualité passive des femmes – associé à un tempérament ardent explique que les Amérindiennes – comme la plupart des femmes dans les pays colonisés – furent assimilées à des femmes à la moralité douteuse ou à des prostituées.[184]

Cette image de légèreté morale est renforcée par les actes d'infidélité de Cora et de Fatou. La première, mariée à un riche commerçant très souvent en voyage, comble ainsi son absence fréquente par son amourette avec Jean. Puis, à cette relation elle en ajoute une autre, avec un spahi partageant ce prénom.

> « Vous avez tort, Cora, disait le jeune homme d'une voix très tranquille, avec un sourire à souffleter. D'abord il est très beau, ce garçon, et puis il vous aime, lui…
> – C'est vrai, mais j'en voulais deux. Je vous ai choisi parce que vous vous appelez Jean comme lui ; sans cela, j'aurais été capable de me tromper de nom en lui parlant : je suis très distraite… » Et puis elle s'approcha du nouveau Jean. Elle avait changé encore de ton et de visage ; avec toutes les câlineries traînantes, grasseyantes de l'accent créole, elle lui dit tout bas des mots d'enfant, et lui tendit ses lèvres, encore chaudes des baisers du spahi.[185]

[182] Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit.*, p. 517.
[183] Gilles Boëtsch, « De la désirabilité de l' "Autre" à la hantise du métissage », *in* « Sexe, race et colonies », (dir.) Pascal Blanchard et *al.*, *op. cit.*, p. 66-89.
[184] *Ibid.*, p. 70.
[185] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op. cit.*, p. 49. Le second spahi évoqué est Jean Peyral, qui peu de temps avant cette scène, a été congédié par Cora.

Fatou-gaye, sans doute pour les mêmes raisons, cocufie son compagnon. Un jour que Jean Peyral rentre à son domicile, raconte le narrateur, il aperçoit « de loin un *khassonké*, une espèce de grand gorille noir, déguerpir prestement par la fenêtre. »[186] Cette multiplicité de partenaires semble être dans le texte un moyen exutoire de l'avidité sexuelle de la femme africaine. Le mythe de l'incontinence sexuelle paraît aussi aller de pair avec l'idée que « Les négresses sont plus chaudes que les blanches. »[187], pensée qu'on retrouve dans le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert[188]. Le rut en question se justifierait par l'amour du rapport sexuel viril, solide, de « l'animale sexualité », loin de l'érotisme où la volupté est moindre en intensité. On identifie aisément ce fantasme dans le passage du texte expliquant les raisons pour lesquelles Cora a jeté son dévolu sur Jean Peyral. « Elle avait pris Jean parce qu'il était large et fort ; elle aimait à sa façon cette belle plante inculte ; elle aimait ses manières rudes et naïves, et jusqu'à la grosse toile de sa chemise de soldat. »[189] En témoigne aussi le dépit de Cora après le départ des spahis pour un lieu de vacances :

> Quant à Cora, les premiers moments de surexcitation et de dépit passés, elle regretta ses amants – à la vérité, elle les aimait tous deux, les deux Jean ; ils parlaient également à ses sens. Traitée comme une divinité par le spahi, cela la changeait d'être traitée par l'autre comme ce qu'elle était, comme une fille. Personne encore ne lui avait témoigné un mépris aussi calme, aussi complet – cette nouveauté lui plaisait.[190]

Si elle aime Jean Peyral pour son romantisme – lui qui apprend bien plus tard, à ses dépens, qu'il existe « des perversités tranquilles et raffinées qui dépassaient son imagination »[191] –, elle aime davantage le second Jean qui la traite véritablement comme une chose sexuelle. Cette représentation de la femme est la même dans le texte de Royer, où elle serait au surplus dotée d'un savoir sexuel transmis génétiquement.

---

[186] *Ibid*., p. 193.
[187] Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, [éditions Conard, 1913] Gallimard, 1950, p. 543. Cité aussi par Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit*., p. 519.
[188] Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, [Éditions Conard] Gallimard, [1913] 1950, p. 543. *In* Yann Le Bihan, *ibid.*, p. 519.
[189] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op. cit*., p. 43.
[190] *Ibid*., p. 74.
[191] *Ibid*., p. 65.

Lorsque Robert de Coussan copule la première fois avec une *mousso*, il constate qu'« Elle le laissait faire sans émoi apparent, mais avec la science héréditaire qu'ont les femmes musulmanes pour satisfaire le maître. »[192] À certains moments cette inertie, sans non moins de plaisir, est remplacée par une hargne surprenante :

> Ce fut lorsque le jeune homme, fatigué par les caresses des jours précédents, fut plus long à prendre son plaisir. Il sentit la gorge bombée s'écraser fortement contre lui. Les bras musclés l'étreignaient maintenant avec rudesse, les lèvres épaisses s'ouvrirent, et un long frémissement la parcourut tout entière. Il en éprouva une joie dont, l'instant d'après, il eut honte ; mais la noire étant allée, comme chaque fois après l'étreinte, se recoucher sur sa natte, il sauta du lit, s'allongea contre elle et [...] la retint entre ses bras.[193]

La figuration de la femme africaine prisant le *hardcore* sexuel, jouxte souvent la croyance selon laquelle l'Africain aurait un membre disproportionné. Ces convictions fantasmatiques sont résumées dans l'ouvrage *Le Nègre romantique. Personnage littéraire et obsession collective* de Léon-François Hoffmann :

> […] les Négresses qui portent la volupté jusqu'à des lascivités jusqu'ici ignorées dans nos climats […], s'abandonnent à l'amour avec des transports inconnus partout ailleurs : elles ont des organes sexuels larges et ceux des nègres sont très volumineux proportionnellement ; car les parties de la génération acquièrent autant d'activité dans les hommes, pour l'ordinaire, que les facultés intellectuelles perdent de leur énergie[194]

Par ailleurs, est-il possible de lire cette sexualité immodérée dans l'œuvre coloniale, aussi bien chez l'homme que la femme africaine, respectivement par les pratiques de la polygamie et de la nudité ? Gilles Boëtsch écrit sur la question :

> Dans Mundus Novus (1503-1504), Amerigo Vespucci décrit les femmes du Nouveau Monde comme « nues, libidineuses, et belles » et précise que, chez les « sauvages », « chaque homme [vit] avec la première femme venue. Ils rompent leurs mariages aussi souvent qu'ils veulent, et n'observent à cet égard aucune loi ». La polygamie en Abyssinie

[192] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire, op. cit.*, p. 89.
[193] *Ibid., loc. cit.*
[194] Léon-François Hoffmann, *Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective*, Paris, Payot, coll. « Le Regard de l'Histoire », 1973, p. 122. Cité par Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit.*, p. 519.

> et en Turquie comme la polygynie en Asie sont, dès lors, interprétées comme des alliances ponctuelles ayant, pour seul dessein, la satisfaction d'un désir libidinal dégradant pour l'un des deux sexes au profit exclusif de l'autre.[195]

Dans *Le Roman d'un spahi*, le grand et bel homme de confession musulmane, Nyaor-fall, spahi à l'instar de Jean, et confident de ce dernier, marié à plusieurs femmes, pourrait être l'illustration parfaite en ce qui concerne la polygamie. Cette dernière est une pratique qui semble démontrer la proximité de l'homme à la nature dans l'imaginaire français, et donc à une sexualité dite animalière. Sans légitimer cette idée, Sami Tchak écrit en effet, « si la tendance naturelle des animaux est d'avoir des partenaires sexuel(le)s multiples, on peut dire que sur le plan strictement sexuel, la polygamie offre à l'homme la possibilité d'être plus proche de la nature. »[196] Cette observance coutumière dans l'œuvre de Loti confirme ainsi l'image que trop connue de la sexualité bestiale africaine. Tout comme du reste, la nudité des femmes, fort présente dans les romans analysés, légitimerait cet appétit sexuel. Dans *La Maîtresse noire*, les femmes du groupe ethnique « bobo » ont pour unique vêtement une ficelle qui maintient autour des reins « un lambeau d'étoffe large de deux doigts. »[197] Ces femmes « estimant qu'elles n'ont rien à cacher, se promènent nues comme la main »[198]. Dans *Le Roman d'un spahi*, Fatou-gaye à une certaine période se baladait toute nue, notamment lorsqu'elle n'a pas encore atteint véritablement l'âge nubile[199]. Dans le harem de Coura-n'diaye, la femme griotte, ex-poétesse du roi El-Hadj, on retrouve des jeunes filles se pavanant nues : « Et pourtant, c'étaient des scènes très bruyantes et très impayables que ces repas : ces petites créatures nues, accroupies par terre, en rond autour de calebasses énormes »[200]. Un dernier exemple. Lorsque Jean se rend en Guinée il se retrouve en un lieu où toutes les femmes sont entièrement nues :

---

[195] Pascal Blanchard et *al.*, « Sexe, race et colonies », *op. cit.*, p. 72.
[196] Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique*, *op. cit.*, p. 28.
[197] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, *op. cit.*, p. 77.
[198] *Ibid., loc. cit.*
[199] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op.cit.*, p. 43.
[200] *Ibid*., p. 117.

> Des arbres faisaient voûte au-dessus ; tout cela si frais, qu'on se serait cru partout ailleurs que dans un recoin ignoré au milieu de l'Afrique. Partout des femmes nues, de la même nuance que ces rochers, d'un brun rouge elles-mêmes, et la tête chargée d'ambre – étaient là qui lavaient des pagnes et se racontaient, avec animation, les combats, les événements de la nuit. Des guerriers passaient à gué, armés de pied en cap, s'en allant en guerre.[201]

Cet état, ainsi que le laisse entendre la lexie « nue "état de nature" »[202], tout comme la polygamie, ramène l'Africain à la nature, et par syllogisme à la bête, à une nature sexuelle proche, sinon similaire à l'animal. Car « peut-on être nu et humain à la fois ? Ce sont plutôt des "femelles" […], qui ont une croupe et des mamelles. »[203] Cette opinion est corroborée par de nombreuses critiques à l'exemple de Le Bihan, qui écrit : « Dans l'imaginaire corporel occidental, la nudité signe d'une manière générale la proximité avec l'animalité. »[204] Elle est par ailleurs dans la mythologie biblique, assimilée au péché. La descendance de Cham est par exemple maudite parce qu'il voit la nudité de son père, Noé[205].

Enfin, l'image de cette sexualité outrancière chez le sujet africain, la femme singulièrement, peut être aussi perçue dans les activités folkloriques, si l'on veut bien décharger ce terme de toute négativité, et ne le considérer que comme l'ensemble des savoirs traditionnels. Ne seront retenus de ce folklore que les chants et danses. Ceux-ci reviennent couramment au sein des textes de Pierre Loti et Louis-Charles Royer, et libèrent presque à chaque fois l'image d'une sexualité sauvage. Le narrateur de Loti fait observer, lors des fêtes célébrant au soir l'union de deux indigènes, que :

> Souvent, le soir, pendant ces nuits énervantes de juin, Jean rencontrait de ces cortèges de noces, qui s'en allaient défilant sur le sable en longues processions fantastiques – tout ce

[201] *Ibid.,* p. 179.
[202] Cité par Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit.,* p. 523.
[203] Ada Martinkus-Zemp, « Européocentrisme et exotisme : l'homme blanc et la femme noire (dans la littérature française de l'entre-deux-guerres) », *op. cit.,* p. 63.
[204] Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit.,* p. 523.
[205] Voir Bible, Genèse 9 : 20

> monde chantait […]. Ces chants, cette gaieté nègre avaient quelque chose de lourdement voluptueux et de bestialement sensuel.[206]

Le caractère débridé de la sexualité africaine dans la fantasmatique occidentale, par le truchement des chants et danses, est encore plus poignant dans l'extrait qui suit :

> Un griot qui passe frappe quelques coups sur son tam-tam. C'est le rappel, et on se rassemble autour de lui. Des femmes accourent, qui se rangent en cercle serré, et entonnent un de ces chants obscènes qui les passionnent. L'une d'elles, la première venue, se détache de la foule et s'élance au milieu, dans le cercle vide où résonne le tambour ; elle danse avec un bruit de grigris et de verroterie – son pas, lent au début, est accompagné de gestes terriblement licencieux ; il s'accélère bientôt jusqu'à la frénésie ; on dirait les trémoussements d'un singe fou, les contorsions d'une possédée. À bout de forces, elle se retire, haletante, épuisée, avec des luisants de sueur sur sa peau noire ; ses compagnes l'accueillent par des applaudissements ou par des huées – puis une autre prend sa place, et ainsi de suite, jusqu'à ce que toutes y aient passé. Les vieilles femmes se distinguent par une indécence plus cynique et plus enragée. L'enfant que souvent elles portent, attaché sur leur dos – affreusement ballotté, pousse des cris perçants – mais les négresses ont perdu, en pareil cas, jusqu'au sentiment maternel, et rien ne les arrête plus.[207]

On peut s'en rendre compte, l'image est très forte : les femmes d'un certain âge, dans l'ivresse des chants et danses, d'une lascivité prodigieuse, perdent l'instinct maternel. L'interprétation de ces festivités concourt ainsi à l'affirmation de ce qui peut être appelé le cliché d'une sexualité africaine effrénée. Cela va de soi avec le propos de J. Bizstock et M. Voline, déclarant dans « L'amour sauvage » :

> Dans toutes les civilisations, la danse, sacrée ou non, a un caractère sexuel. Elle échauffe les sens et permet de reconnaître, aux contorsions des femmes, leurs talents dans des ébats plus privatifs. La seule différence entre notre fièvre du samedi soir et les fiestas des tribus primitives aux quatre coins du monde c'est que là-bas, on passe à l'acte sur-le-champ.[208]

La différence évoquée dans la dernière partie de l'assertion n'est aucunement représentée dans la prose de Loti, mais l'est en revanche dans celle de Royer, sur un

[206] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op.cit.*, p. 92.
[207] *Ibid*., p. 125-126.
[208] J. Bizstock et M. Voline, « L'amour sauvage », *in L'Écho des savanes*, 1990. Cité par Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit*., p. 521.

ton pittoresque très saisissant, et ce sur plusieurs pages. Une coutume revient au fil de l'ouvrage, c'est le *tam-tam*, une danse érotique qui se termine toujours dans l'œuvre par des coïts enfiévrés. Les quatre femmes qui se font accepter à bord du Nabab pour servir de laptots, remercient le secrétaire du gouverneur par un *tam-tam*.

> Elles vinrent toutes les quatre, un pagne autour des hanches. La plus vieille commença la danse. Elle était grande et forte, avec de gros seins ballottants et une croupe énorme. Ses compagnes frappaient dans leurs mains dures et poussaient de temps en temps quatre petits cris qui étaient autant de notes discordantes ; mais le rythme entraînait, puissant et régulier comme une houle. […] L'une après l'autre, les trois chanteuses étaient entrées dans la ronde. […] La vieille ôta son pagne, le fit tournoyer autour d'elle. Les autres l'imitèrent. Ce fut, dans l'étroite cabine, une ronde endiablée. […] La sarabande continuait, enfiévrée. Un délire sensuel possédait les quatre femmes. Leurs gestes, maintenant, devenaient effrontément lascifs. Lorsque l'une d'elles passait devant le jeune homme accroupi sur la natte, elle lançait son ventre en avant comme une invite. Soudain, renversé du pied par une des noires, le photophore s'éteignit. Robert de Coussan sentit contre lui des corps trempés de sueur. Il avait sous la main des tignasses raides, des gorges lourdes, des cuisses qui s'ouvraient… La lourde odeur de suint le submergeait. L'âpre fureur sexuelle qui se dégageait des négresses le gagna. Il se dévêtit. Il entendit comme une clameur de triomphe, tandis que deux mains l'empoignaient et qu'une forme épaisse et pesante l'emprisonnait contre elle. Il la posséda gloutonnement, pendant que d'autres bras essayaient de lui arracher l'élue et de se substituer à elle.[209]

Mouk et sa sœur Aïssatou dansent aussi un *tam-tam* pour Robert. Ce dernier eut à nouveau le spectacle de « deux femelles abandonnées »[210] à une danse incandescente qui rendirent la maison capiteuse, un festival sexuel s'ensuit. Mouk constate même que son homme est plus entreprenant lorsqu'il fait l'amour avec plusieurs partenaires. Aussi, pour en tirer profit, elle amène certains soirs de petites filles impubères, afin de se griser avec son homme après une séance de *tam-tam*[211].

Ainsi, l'Afrique semble être dans la conscience européenne, durant l'époque coloniale, un terreau où us et coutumes se conjuguent, pour l'expression d'une sexualité

[209] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, *op. cit*., p. 134-135.
[210] *Ibid*., p. 203.
[211] *Ibid*., p. 225.

explosive, une sexualité bestiale, au point où, à en croire Dorothée Guilhem, des philosophes comme Voltaire, les naturalistes et les médecins du XVIIIe siècle, accordent du crédit aux histoires racontées dans les romans coloniaux. Parmi lesquelles des unions entre des femmes africaines et des singes :

> Sous le climat chaud de la Guinée, du Gabon, du Congo, de l'Angola et de l'Afrique du Sud, ce serait en effet la complexion psychophysiologique par nature lascive des femmes qui les inciterait à s'accoupler avec des primates dits « méchants nègres ». Ces unions charnelles, consensuelles et non plus contraintes, concourent à assigner aux femmes noires une nature lubrique et bestiale, elle-même révélatrice de l'infériorité de l'ensemble du corps social. Cette édification du sexe, du genre et de la « race », par la sexualité féminine, permet aux savants du siècle des Lumières de conceptualiser la proximité typologique entre les Africains et les singes anthropomorphes, et aux politiques coloniales de justifier l'asservissement des premiers.[212]

L'Européen venant en Afrique a *de facto* à l'esprit un tableau empli de ces activités. Dans *La Race inconnue*, Charles Renel décrit les phantasmes qui habitent un saint-cyrien, dont la première affectation coloniale est imminente :

> […] il rêvait de conquêtes exotiques, de femmes de couleur possédées sur des terrasses blanches dans les nuits asiatiques, ou sur les nattes des cases en bambous, dans les soirs d'Afrique. Il souhaitait, pour sa première colonie, le Haut-Sénégal, avec les paillotes rondes abritées sous des baobabs, l'énorme fleuve peuplé d'hippopotames et de caïmans, les négresses aux lourds seins nus, ou bien Tahiti, l'éden austral, où des femmes couronnées de fleurs viennent se prostituer, sous les tamarins, aux hommes de l'Europe »[213]

Ces fantasmes restent étroitement liés à un autre : une femme frivole ne pourrait être qu'un objet de plaisir passager.

---

[212] Dorothée Guilhem, « Des Africaines subjuguées par des singes », *in* « Sexe, race et colonies », (dir.) Pascal Blanchard et *al.*, *op. cit.*, p. 51.

[213] Charles Renel, *La Race inconnue*, Paris, Bernard Grasset, 1910, p. 51-52. Cité à partir de Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit.*, p. 62.

I-3. La femme : objet sexuel

L'expression « objet sexuel » a été introduite par Sigmund Freud dans les études psychanalytiques au début du XXe siècle. Il y désigne le fait de considérer une personne, une partie d'une personne ou tout autre élément comme moyen d'assouvissement de besoins sexuels. Elle a ensuite migré dans les études sociologiques, particulièrement dans les relations hommes-femmes, dans le cas où, la femme notamment devient l'objet de l'homme.

Dans la littérature coloniale, la femme africaine est très souvent représentée comme la chose de l'homme, blanc comme noir, singulièrement sur le plan sexuel, où elle est considérablement un moyen de satisfaction libidinale. L'absence d'amour dans le foyer conjugal du spahi Nyaor-fall est révélatrice de cet aspect de la sexualité en Afrique à ladite époque. Elle donne le sentiment que la femme n'est finalement acceptable dans le foyer que si elle répond aux deux critères fondamentaux : sa capacité à entretenir un ménage et ses canons esthétiques grisant la gent masculine. Auxquels cas, elle est purement et simplement (re)vendue à qui trouverait en elle un de ces atouts.

> Dans tous les pays du Soudan, la femme est placée, vis-à-vis de l'homme, dans des conditions d'infériorité très grande. Plusieurs fois dans le courant de sa vie, elle est achetée et revendue comme une tête de bétail, à un prix qui diminue en raison inverse de sa laideur, de ses défauts et de son âge. Jean demandait un jour à son ami Nyaor : « Qu'as-tu fait de Nokhoudounkhoullé, ta femme, celle qui était si belle ? » Et Nyaor répondit avec un sourire tranquille : « Nokhoudounkhoullé était trop bavarde et je l'ai vendue. Avec le prix qu'on m'en a donné, j'ai acheté trente brebis qui ne parlent jamais. »[214]

Cette situation s'illustre, par exemple, par le défaut de compréhension de Nyaor-fall, qui les appréhende comme des marchandises, face à la réaction de Jean, lequel n'imagine pas partager toute son existence avec une autre que Jeanne Méry.

[214] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op.cit.*, p. 115-116.

> À côté de lui, sur le pont de la *Falémé*, était assis le géant Nyaor-fall, le spahi noir auquel il avait confié sa peine comme à son plus fidèle ami. Nyaor ne s'expliquait guère ces sentiments, lui qu'on n'avait jamais aimé – lui qui possédait sous son toit de chaume trois femmes achetées, et qui comptait les revendre quand elles auraient cessé de lui plaire.[215]

La réification typiquement sexuelle est plus évidente encore dans les rapports entre Européens et Africaines : « […] la littérature coloniale soutenue par les récits des voyageurs réduit les "femmes noires" à de véritables femelles amoureuses et offertes dans le contexte d'une sorte d'éden sexuelle »[216], note Yann Le Bihan. Ce propos est bien visible dans la production de Loti et Royer. Car l'Européen arrive en Afrique imprégné d'un florilège de tabous, issus d'une société dont la morale impose de lutter contre ce qu'elle considère être un excès de sexualité. Or, il ne retrouve pas ces interdits en Afrique :

> Ce continent qu'il ne connaît pas lui paraîtra [alors] doté de toutes les couleurs du libertinage, de l'immoralité. Déjà les danses des Noirs lui semblent pleines de symbolismes érotiques ; elles s'accompagnent de ce qui, à ses yeux, sont des débauches sexuelles. Or, la femme noire vient de nous apparaître sous sa forme la plus « femelle » : son physique est des plus érogènes. Tout laisse prévoir au lecteur que le Blanc en Afrique est plus privilégié que lui-même en Europe.[217]

Il n'aura plus qu'à se servir à volonté, et satisfaire ses fantasmes les plus profonds. Selon Louis-Charles Royer, il n'aura plus qu'à « taper dans le tas »[218] de négresses qui en Afrique pullulent. Le Français trouve ainsi en *l'Ailleurs* un espace de défoulement. Tous les fantasmes refrénés, au sein de sa société, obtiennent aux colonies une possibilité d'expression.

Dans *Le Roman d'un spahi*, chaque soir par exemple, à la nuit tombée, les spahis se disséminaient dans les confins de Saint-Louis pour vaquer à des occupations érotiques : « Les spahis étaient dehors ; Jean rentrait à l'heure où les autres se

[215] *Ibid*., p. 233.
[216] Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit.*, p. 520.
[217] Ada Martinkus-Zemp, « Européocentrisme et exotisme : l'homme blanc et la femme noire (dans la littérature française de l'entre-deux-guerres) », *op. cit*., 76-77.
[218] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, *op. cit*., p. 5.

répandaient dans les rues désertes, courant à leurs plaisirs, à leurs amours. »[219] Seul Jean ne peut se faire à « L'ignoble prostitution mulâtre [qui] les attendait dans ces bouges, et [où] il se passait là d'extravagantes bacchanales, enfiévrées par l'absinthe et par le climat d'Afrique. »[220]

D'aucuns abusent simplement des petites filles africaines courtisanes de dame Virginie-Scolastique, fait qui rebute Jean : « Et puis ressembler à ses camarades, les clients de la vieille Virginie !... Violer comme eux des petites filles noires ! »[221] Ces actes sont pour lui inimaginables. Il sombre néanmoins durant un certain temps dans une spirale sexuelle, après l'échec de sa relation avec Cora notamment :

> Il avait dévoré des romans où tout était nouveau pour son imagination, et il s'en était assimilé les extravagances malsaines. Et puis il avait parcouru le cercle des conquêtes faciles de Saint-Louis, mulâtresses ou blanches, dont sa beauté lui avait assuré la possession sans résistance.[222]

Les relations entre Européens et Africaines n'ont généralement aucun caractère sérieux. La femme africaine est sommairement un moyen de satisfaction physique ou un passe-temps nécessaire. Même Jean, qui manifeste durant un laps de temps la volonté de fidélité à sa fiancée demeurée en France, n'y peut rien. Il se met en couple le temps d'aller rejoindre sa compagne.

> Il songeait à celle qu'il aimait d'un chaste amour d'enfance, à Jeanne Méry… Hélas ! – six mois seulement qu'il était en Afrique !... Attendre encore plus de quatre années avant de la revoir !... Il commençait à se dire que le courage lui manquerait peut-être pour continuer de vivre seul, que bientôt à toutes forces il lui faudrait quelqu'un pour l'aider à passer son temps d'exil… Mais qui ?...[223]

Fatou-gaye est la réponse. Jean l'a prise à son domicile. Au bout d'un certain temps, il se découvre l'aimant « presque », mais seulement « par besoin de chérir quelqu'un –,

[219] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op.cit.*, p. 36.
[220] *Ibid.*, p. 37.
[221] *Ibid.*, p. 93.
[222] *Ibid.*, p. 68.
[223] *Ibid.*, p. 92-93.

par besoin de tendresse, et faute de mieux. »[224] La *mousso*, chez Royer, est pareillement un objet de plaisir. Lorsqu'on a une visite, on pourrait, sans état d'âme, la passer au visiteur afin qu'il passe une douce nuit. Ainsi le professeur Bresse, qui laisse à Robert de Coussan la latitude du choix entre ses deux *moussos* : « _ Tako et Doudou, monsieur de Coussan ; laquelle choisissez-vous pour égayer les heures que vous voudrez bien passer à bord de mon yacht ? »[225] Quand Robert épouse Mouk en s'acquittant d'un simple paiement en guise de cérémonial, il est saisi d'une envie pressante sur le chemin de retour et la déflore à même le sable, sans aucune autre forme de respect, cédant à son instinct sexuel :

> Les deux femmes marchaient devant, de ce pas onduleux et souple que le secrétaire avait d'abord admiré en Mouk. Elles riaient et causaient, en se repassant de temps en temps la calebasse. Profitant d'un moment où c'était Aïssatou qui la portait, le jeune homme entoura de son bras la taille de sa mousso. Il sentait, sous le boubou, le torse mince et cambré. Ses doigts s'énervaient sur l'étoffe. Il passa la main sous le vêtement, frôlant les seins menus aux pointes dures. Il la retenait, laissant Aïssatou prendre de l'avance. […] Il l'avait étendue sur le sol, arrachant le boubou et la longue bande d'étoffe suspendue entre ses cuisses. Elle était toute nue, à moitié enfouie dans le sable, où ses longues nattes s'enroulaient, lovées comme des serpents noirs. Il cherchait la bouche de la jeune fille ; mais celle-ci, ignorante encore du baiser des blancs, tournait la tête et fermait les lèvres. Alors, il s'étendit sur elle et écarta les genoux serrés. […] Mouk ne bougeait pas ; elle avait baissé les paupières. Pourtant, quand il la pénétra, elle ouvrit ses larges yeux et laissa échapper un faible cri. Il la meurtrissait un peu, tendu par un désir ardent et sauvage ; elle tanguait, sous lui, comme un rameau ballotté par le flot. Et, de cette chair ainsi chauffée, commença de sourdre une odeur âcre, entêtante que Coussan se surprit à aimer. […] Aïssatou attendait, droite et blanche, sous la lune, comme une statue.[226]

La femme blanche aussi a quelquefois été fascinée par la beauté musculaire du Noir. Pour rappel, Mme Delphine Heliet, dans *La Maîtresse noire*, dit de Gorko qu'il est « un assez beau spécimen de la race noire »[227]. Elle n'hésite pas à faire de lui son objet sexuel durant les périodes d'absence de son époux. « Ne crains rien. Il m'aime comme

[224] *Ibid*., p. 190.
[225] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire, op. cit*., p. 88.
[226] *Ibid*., 119-120.
[227] *Ibid*., p. 68.

un chien. Comme un chien, je te dis… »[228], déclare-t-elle à Robert. Lorsque besoin la prend et qu'elle n'a personne sous la main, elle s'en remet aux services du bel étalon noir. En témoigne la scène où elle supplie Coussan de passer la nuit avec elle, mais s'enfuit pour une raison quelconque.

> Tout bas, comme dans un souffle, elle appela :
> – Gorko !
> Le noir apparut.
> Delphine Heliet s'assit sur le divan :
> – Couche-toi là, dit-elle, au pied !
> De l'orteil, elle cherchait à ouvrir les lèvres épaisses du Ouolof. […]
> Elle sentait sous sa paume la chair du mâle noir, ferme et lisse comme du cuir de Russie. Elle s'approcha, à le frôler, regardant le duel de leurs peaux contraires. Gorko la dominait d'une tête, courbé sur cette proie qu'il n'osait étreindre, immobile, braqué comme un pointer à l'arrêt. Brusquement, elle colla ses seins contre le torse dur, détourna sa bouche du sombre visage qui se penchait, offrant son corps. Et ce fut elle qui dénoua le pagne de Gorko.[229]

La femme africaine est donc considérée comme un objet de plaisir à l'époque coloniale. Ses attraits physiques d'un exotisme avéré, ses prédispositions pour les jeux sexuels et son acquisition facile, la font apparaître dans l'imaginaire occidental comme une proie accessible, adéquate à l'efflorescence des sens, à la plénitude de la vie sensuelle. Un danger semble cependant subsister dans cette pensée, car la femme africaine génère simultanément une sorte de sentiment paradoxal d'appétence et de révulsion chez le sujet européen.

I-4. La sexualité féminine et l'Européen : poétique de l'attraction/répulsion

En traitant des points antérieurs, on a pu observer la fascination que produit le charme africain sur le sujet européen : plusieurs en effet ont fait des femmes africaines des

[228] *Ibid*., p. 69.
[229] *Ibid*., p. 69-70.

concubines, des objets de désir ou de plaisir. Leurs fioritures et la puissance de leur corps laissaient, au sein de la fiction coloniale, peu de *Blancs* indifférents ; et rares sont les auteurs coloniaux qui ne font pas des dithyrambes à l'endroit de la beauté africaine[230]. L'attraction de la femme noire est ainsi totale, au point où l'Afrique est assimilée, dans le roman colonial, à un harem de l'Occident[231]. Certains Européens y vont en raison de l'image répandue d'une terre aux « mœurs faciles ». Dans *La Maîtresse noire*, le professeur Bresse l'exprime si bien à Robert : « Allons ! Allons ! Vous vous croyez encore à Paris, mon cher ; nous sommes sur le lac Debo, au cœur de l'Afrique, sans autre morale que celle de la nature qui a créé le mâle pour la femelle. »[232]

Il se pourrait qu'en cette réflexion réside la répulsion qui anime également certains Européens, en plus des idées très en vogue qui insistent sur l'infériorité de la « Noire » et sur sa forte odeur corporelle. On fera observer que le spahi n'avait vraiment pas l'intention d'entretenir une relation avec une Africaine, lui qui semble d'ailleurs, après l'éviction de Fatou, avoir retrouvé « sa dignité d'*homme blanc*, souillée par le contact de cette chair noire »[233]. Bien moins encore le secrétaire du gouverneur qui, au contact d'une « peau noire », avait réagi « comme s'il venait de toucher un reptile. »[234]. Il avait la femme africaine en horreur. Son attitude change peu à peu à la vue des Africaines, notamment de Matjouda, la *mousso* du gouverneur Kervelen[235]. Au contact aussi de la *mousso* du professeur Bresse, avec qui il passe des nuits torrides. Dans ce domaine, en prélude à leur texte « Sexe, race et colonies », les auteurs écrivent :

> La violence des fantasmes projetés sur les populations colonisées est donc sans limite, puisque le corps de l'« Autre » est lui-même placé en dehors du champ licite des normes, plus proche de l'animal et du monstre que de l'humain, plus en affinité avec la nature qu'avec la culture. Ceci explique pourquoi le corps de l'« Autre » est pensé simultanément

[230] Voir Francis Affergan, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1987.
[231] Voir Malek Alloula, *Le Harem colonial. Images d'un sous-érotisme*, Paris, éditions Slatkine, 1981.
[232] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, *op. cit*., p. 88.
[233] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op.cit*., p. 210.
[234] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, *op. cit*., p. 45.
[235] Louis-Charles Royer, *op. cit*., p. 75.

> comme symbole d'innocence *et* de dépravations multiples : un corps qui excite autant qu'il effraie. Dans ce contexte, les femmes « indigènes » sont ainsi revêtues d'une innocence sexuelle qui les conduit avec constance au « péché » ou à une « dépravation sexuelle atavique » liée à leur « race » : tout ceci confortant la position conquérante et dominante *et* du maître *et* du colonisateur.[236]

Ce sentiment de répulsion résulterait également chez l'Européen de la trop grande liberté sexuelle africaine. Les observances, les mœurs, la vie africaine somme toute, corrompraient les âmes européennes en lien avec cet univers, et surtout avec la femme noire. Le Père Doume le signifie à Robert de Coussan : « […] il n'y a pas que les nègres. Il y a vous, les fils de France, lancés dans le désert, où l'on est le plus tenté, sans soutien, sans foi souvent. Peut-être avez-vous encore plus besoin de nous que les noirs. »[237] De fait, l'Afrique est perçue comme un lieu de souillure, de corruption. Cela est autant perceptible dans l'œuvre de Loti, par l'ensorcellement de Jean Peyral et son décès plus tard. Chez Royer, par la vie de débauche des Européens présents sur le terroir africain, et la déroute de nombreux personnages à l'image de l'adjudant Prévost, le professeur Bresse « l'ancien Père » Pacouda, le lieutenant Jean Lignières et Robert de Coussan lui-même. Cette conjoncture donne raison à Pius Ngandu Nkashama, qui écrit :

> La colonisation avait réussi à réduire l'espace érotique au regard oblitéré du christianisateur. Mais le colon avait cru découvrir une liberté du sexe qui le laissait souvent « impuissant » au sens moral et physiologique. Des cas sont connus : de célèbres « philosophes de la pensée bantoue » ont découvert la logique exigeante de la « mystique nègre » dans l'expérience du corps sexuel de la femme noire. Il semble même que ce soit le seul espace où la conquête ait tourné dans le sens contraire : la négresse colonisant le Blanc conquérant, administrateur colonial ou missionnaire ascétique.[238]

En effet, les Européens au sein de *La Maîtresse noire* vivent tous dans un tourbillon de sens. Kervelen, le gouverneur, qui a une *mousso* à son domicile, aime particulièrement les femmes africaines, bien qu'il demeure méfiant. Il les préfère aux Blanches, même

[236] Pascal Blanchard et *al.,* « Sexe, race et colonies », *op. cit.,* p. 20.
[237] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire, op. cit.*, p. 82.
[238] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.,* p. 39.

s'il ne s'interdit pas des relations sexuelles avec certaines, comme l'atteste l'exemple de Mme Delphine Heliet. Cette dernière, comme dit antérieurement, a des rapports avec son majordome noir et Robert de Coussan. Lui-même ayant copulé avec plus d'une dizaine de femmes dont Aïssatou, la *mousso* de son ami d'école ; son amante, Yvonne, est allée pour sa part avec Gorko. La dépravation de ces Européens donne naturellement raison au Père Doume et à l'épouse du colonel Richen. « Les messieurs qu'on nous envoie de Paris s'intéressent plus aux négresses qu'au coton »[239], déclare-t-elle. On dira toutefois qu'aussi bien les messieurs que les dames tombent généralement dans cette délinquance sexuelle.

De surcroit, plusieurs parmi eux ayant goûté à la *chair* africaine ont perdu la volonté de retourner en Europe. Le cas de l'adjudant Prévost. Durant cinq années, il a loyalement servi l'administration coloniale. Sans aucun souci. Menant à bien ses missions. Il délaisse son poste lorsqu'il s'attache à des *moussos*, et devint méconnaissable, « presque nu, comme un nègre, avec une barbe de patriarche, et autour de lui un harem indigène et une bande de petits mulâtres. Ses gosses ! »[240] Un autre cas, celui du professeur d'agriculture Bresse. Envoyé initialement pour mener des travaux sur une plante exotique, ce dernier a tout délaissé après l'adoption d'une certaine philosophie africaine, reposant selon lui sur la paresse, la chasse et le sexe. Même le prêcheur Pacouda n'a pu résister à la tentation de cette vie nouvelle : il renonce au sacerdoce et finit avec une *mousso*, quatre concubines, soit un total de cinq femmes et autant d'enfants.

Ces histoires ont l'ambition de révéler le fantasme dans lequel est inscrite la femme noire, corruptrice, susceptible par ses « vices insoupçonnés » des plus viles bassesses, de tourmenter l'âme de l'Européen. Aïssatou en donne l'exemple. Jean Lignières, son époux en est très épris. Il a tout fait pour elle. Afin de le retenir *ad vitam aeternam* à ses

[239] Louis-Charles Royer, *La Maîtresse noire*, *op. cit*., p. 95.
[240] *Ibid*., p. 130. L'auteur prend le temps de souligner dans une note en bas de page l'authenticité de cette anecdote.

côtés, elle cherche à lui donner un enfant. Dans la mesure où la grossesse ne vient pas par lui, elle « avait essayé avec son ami »[241], sans non plus parvenir à son objectif. Elle ourdit alors, sachant qu'elle devait se rendre à Bamako auprès de sa sœur, tandis que Lignières irait à Grand-Bassam, d'avoir des rapports avec Robert de Coussan, son beau-frère. De mèche avec Mouk, sur place, elles mettent en œuvre un plan de séduction qui s'achève sur un *tam-tam*. Aïssatou qui a eu des intimités prolongées avec Robert grâce au consentement de sa cadette, lui dira : « Tu as maintenant deux moussos »[242]. Aïssatou avoue même ses sentiments à Robert : « Je t'aimais déjà à Tombouctou »[243]. La révélation surprend Coussan qui « se souvenait d'une Aïssatou sage, réservée, pudique même »[244]. Jean Lignières croit avoir eu un fils de cette relation et reste ainsi avec sa *mousso* bien aimée, condamné à vivre en Afrique. Robert comprend alors l'origine de la vigilance perpétuelle de Kervelen dans ses rapports aux femmes noires:

> Lignières avait passé le bras autour de la taille de sa mousso. Robert de Coussan sentit alors sa faiblesse. Il eut une horreur soudaine de ces créatures sans pudeur, toutes à leurs instincts. Il regarda Aïssatou. Elle avait retrouvé le visage calme et pur avec lequel elle l'accueillait jadis, dans la paisible maison tombouctienne.[245]

Cette prétendue racine du Mal est aussi présente chez Mouk, qui n'est pas dans l'urgence de l'enfantement, pour la raison qu'elle a pu écarter la belle Yvonne, et a pris place de manière définitive[246]. Mais son comportement conduit Coussan dans les abysses de la déchéance. Elle a en effet d'abord exigé, après le départ d'Yvonne, de changer de demeure pour la villa où résidaient antérieurement Coussan et sa blonde, et dont le coût de la location est exorbitant. Elle développe ensuite des goûts fort dispendieux : « Mouk devenait de plus en plus exigeante. Il n'y avait pas, dans tout le

[241] *Ibid*., p. 209.
[242] *Ibid*., p. 203.
[243] *Ibid*., p. 204.
[244] *Ibid*., *loc. cit.*
[245] *Ibid*., p. 206.
[246] *Ibid*., p. 210.

Sénégal, le Soudan, le Dahomey, de favorite de roi plus couverte de bijoux que cette fille de bergers »[247]. Au moindre caprice frustré, Robert n'est plus gratifié d'une copulation en bonne et due forme, ce qu'il ne peut supporter. Ce qui l'amène à exercer des activités illégales qui lui coûtent son poste. Il reste néanmoins attacher à cette Afrique par sa *mousso*, comme l'adjudant Prévost, le professeur Bresse, l'ancien Père Pacouda et le lieutenant Jean Lignières. Enfin, le dernier acte de Mouk, dont la conséquence immédiate est le basculement de la vie de Robert dans la désolation, a été de trahir son amant en s'enfuyant avec un autre homme, avec l'illusion de réussir à Paris.

Cette sournoiserie est aussi attestée chez Fatou-gaye, dans *Le Roman d'un spahi*. En effet, toutes les misères vécues par Jean Peyral, son impossibilité à gravir les échelons, à se constituer une épargne, etc., ont pour seul responsable Fatou-gaye. Cette petite tient Jean, et lui « s'abandonnait sans comprendre, comme à un charme perfide d'amulette. Il était sans force pour se séparer d'elle. »[248] Elle, tout comme Mouk finalement, est à l'image de Pandore dans la mythologie grecque : une *kalon kakon*, « un mal si beau ». Jean Peyral aurait pu quitter l'Afrique lorsque l'occasion s'est présentée, cependant il est resté, à cause de Fatou-gaye. Cette décision sera lourde de conséquences. Mouk est ainsi présentée telle l'exacte copie de Fatou-gaye : elle a perdu Robert comme Fatou Jean.

L'image de la femme africaine femme fatale est emblématique de l'œuvre du médecin Paul Vigné d'Octon[249]. Pour lui, la femme africaine est représentative de l'Afrique. En effet, Jennifer Yee démontre dans ses *Clichés de la femme exotique* la présence de cette allégorie dans le texte de Paul Vigné. L'Afrique y apparaît « comme une figure

[247] *Ibid*., p. 211.
[248] Pierre Loti, *Le Roman d'un spahi*, *op.cit*., p. 108.
[249] Paul Vigné d'Octon, *L'Amour et la mort*, Paris, Flammarion, [1890] 1899 ; *Chair noire*, A. Lemerre, 1889 ; *Au pays des fétiches*, A. Lemerre, 1890 ; *Terre de mort : Soudan et Dahomey*, A. Lemerre, 1892.

envoûtante, féminine, aux forts relents de magie noire. »[250] Toute liaison aussi bien avec la femme que cette région s'avère dangereuse. À l'ouverture du roman *L'Amour et la mort*, un médecin sénile avertit sur la dangerosité immanente de la sexualité en terre africaine :

> Prenez garde, mes enfants, prenez garde ; la terre vers laquelle nous naviguons, dont les anciens avaient peur et qu'ils appelaient *portentosa*, est une grande mangeuse d'hommes. Elle prend les plus jeunes, les plus ardents, et ce n'est pas seulement aux poisons de ses marigots, à la brutalité de son soleil, mais aux caresses de ses femmes qu'ils succombent. Oui, un des effets les plus curieux de ce climat africain, brûlant et humide, c'est que par la fièvre et l'anémie les désirs sexuels s'exaspèrent.[251]

Il est ainsi clair que la sexualité africaine reste effrayante pour l'Européen. Un mal profond y reste attaché. Dans la prose de Vigné d'Octon, les enfants n'en sont pas exempts. L'auteur narre en effet le récit d'une petite fille africaine nommée Naou. Cette petite est achetée alors qu'elle n'a que huit ans par un homme. Violée, elle est ensuite livrée à la prostitution : contrainte à chercher les hommes dans les lieux publics, devant les mosquées, etc. En prenant de l'âge et par le biais de différentes rencontres, elle devient un prodige dans la philosophie du boudoir. Gagnant en assurance, lors de sa rencontre avec les Blancs, telle « une Justine africaine » pour reprendre Jennifer Yee[252] :

> Elle charma les siestes des uns et enchanta les nuits des autres ; elle fit oublier aux uns leur abandon, et aux autres les étreintes sans trêve de la malaria ; au fond de ses yeux noirs ceux-ci puisaient l'oubli de leur gourbi natal, et ceux-là à ses lèvres rosâtres, à ses baisers d'enfant perverse demandaient de ne plus avoir, même en rêve, la souvenance douloureuse de leur promise aux yeux d'azur. Et doucement, aidée et guidée par la fièvre, à travers un chemin dont ses baisers étaient les fleurs, elle les conduisait tous vers la mort.[253]

---

[250] Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit.*, p. 184.
[251] Paul Vigné d'Octon, *L'Amour et la mort*, *op. cit.*, p. 1-2.
[252] Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit.*, p. 185.
[253] Paul Vigné d'Octon, *L'Amour et la mort*, *op. cit.*, p. 36-37. Cité par Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit.*, p. 185.

Chez D'Octon – à la différence des œuvres examinées dans lesquelles la répulsion provient des émanations féminines malodorantes ; de la sorcellerie mise au profit de la beauté et des envies ; mais aussi des mœurs et du vice naturel – l'aversion ressentie résulte de l'association entre actes sexuels et maladie. Jennifer Yee informe effectivement que la femme était aussi « […] associée aux miasmes *(mal aria)* ; dans l'Afrique romanesque il s'agit plutôt du contact empoisonné des femmes indigènes qui suscitent des fièvres cycliques [allusion ici à la malaria] chez leurs amants blancs. »[254] Le médecin romancier fait de la copulation entre Européens et Africaines, ce qu'il appelle « le rut maladif ». L'un des personnages européens en présence dans *L'Amour et la mort*, déclare : « le plus chaste, le plus continent devient en peu de temps la proie d'un rut maladif, et tombe, tous plaisirs usés, dans les abominations de Sodome ! »[255] S'il n'attrape pas une maladie vénérienne ou la malaria, il est comme évidé de son sang peu à peu et en vient à en perdre la vie, inéluctablement. Car les femmes africaines acquièrent avec lui l'image « des vampires féminins qui suscitent la fièvre et la mort. »[256]

Ainsi, l'imaginaire européen, qui place la femme africaine dans une forme de poétique d'attraction répulsion, réside autant sur l'effet de sa beauté, la prestance de son corps, de ses formes, l'idée de son accès facile, de sa maîtrise de l'art de donner du plaisir à l'homme qu'à la couleur de sa peau, de son odeur et de ses vices viscéraux, le tout s'enchevêtrant autour d'une sexualité susceptible de conduire l'Européen vers les situations les plus tragiques.

À l'époque coloniale, les seules images de la sexualité africaines en circulation sont le fruit de l'imaginaire littéraire produit par le colonisateur. L'Afrique est alors perçue

[254] Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit.*, p. 185-186.
[255] Paul Vigné d'Octon, *L'Amour et la mort*, *op. cit.*, p. 67-68.
[256] Jennifer Yee, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, *op. cit.*, p. 186.

comme une terre de plaisir, où tout s'imbrique parfaitement et converge vers une liberté de mœurs sans commune mesure.

Dans les représentations romanesques, la femme africaine prend des colorations attrayantes. Sa beauté faciale est érotisée, quelquefois dénaturée, les formes de sa silhouette sont sexualisées ; elle a des seins ronds, charnus, fermes, juteux, une croupe proéminente, aguichante, sa démarche féline est des plus séductrice. Génétiquement, elle semble prédisposée à l'art des jeux matrimoniaux ; subséquemment, elle est censée raffoler du sexe torride, plutôt que de l'érotique, trop faible en intensité. Quant à l'Africain, il est supposé être naturellement doté d'un membre monstrueux, farouche, qui accentuerait son plaisir. Car selon le mythe, plus le sexe est important, mieux la femme en jouit. Cette propension aux plaisirs de la chair est rehaussée par certaines pratiques traditionnelles, dont les chants et danses au sein desquels la dimension sexuelle est avérée. Gilles Boëtsch résume ces représentations ainsi :

> Dans les discours des voyageurs, le tempérament « naturellement » lascif octroyé aux peuples de l'*Ailleurs* fournit une évidente explication aux pratiques licencieuses observées ou bien rapportées. La sexualité des Noirs de l'Afrique apparaît à cet égard, pendant toute l'époque moderne, comme un exemple paradigmatique d'un appétit sexuel immodéré et déviant. Celui-ci se donne à voir dans un développement anormal des organes de la reproduction, comme en atteste le stéréotype encore actuel du pénis surdimensionné des Africains. Cette disposition « naturelle » aux plaisirs charnels et à une hypersexualité, affichée notamment dans la nudité des corps et lors de danses sensuelles, est reliée par les observateurs étrangers à l'absence de règles civiles et religieuses, ou de morale, en matière de rapports sexuels, concernant la chasteté, la virginité ou la pudeur.[257]

L'Afrique ainsi conçue est une sorte d'Éden sexuel pour l'Européen. Il y trouve librement, ce qui est interdit socialement en Europe, ou du moins contrôlé. L'avantage d'être blanc aidant, il se livre à tous ses fantasmes avec les Négresses, faisant d'elle un objet sexuel qu'il est possible d'utiliser à loisir, se passer entre amis à gré. Le paradoxe

[257] Gilles Boëtsch, « De la désirabilité de l' "Autre" à la hantise du métissage », *in* « Sexe, race et colonies », (dir.) Pascal Blanchard et *al*., *op. cit*., p. 69.

existe, car cette même femme qui *ravive* ses sens le trouble, le répugne même souvent. En effet, elle bénéficie également dans son imaginaire d'une image négative : elle corrompt les mœurs par sa dépravation et expose l'âme aux tourments de la géhenne. De nombreux personnages de cette fiction vivent de véritables tribulations en Afrique. En cause, la sexualité. Les histoires finissent par prendre des allures de tragédie ; car, entre sexualité, magie et malice des femmes africaines, le sujet européen se retrouve pris dans un engrenage dont il ne sort indemne que très rarement. L'Européen éprouve ainsi un sentiment « d'attirance-répulsion » à l'endroit de la femme africaine.

Il serait à présent important d'appréhender la représentation et la mise en discours de la sexualité dans la littérature africaine, par le colonisé lui-même. Comment cela s'est-il produit au fil du temps ? À quel moment la sexualité, sous ses formes plurielles, a-t-elle pu trouver son expression au sein des littératures subsahariennes ?

Chapitre II : Représentations et mise en discours de la sexualité dans les littératures subsahariennes de 1920 à 1968

> Dans la science, tout comme dans l'art ou dans la vie, il n'y a pas d'autre fidélité à la nature que la fidélité à la culture.
> Ludwig Fleck[258]

La particularité de la littérature coloniale réside dans le fait qu'elle a érigé un discours sur la sexualité africaine sans que soit présente la voix du colonisé. Selon Amadou Bal Ba :

> Jusque-là l'Occident s'arrogeait, sans conteste et sans vergogne, les prérogatives du discours africain. L'apparition de Présence Africaine met fin au monologue de l'homme blanc dans ses relations avec le Noir. « Le discours africain n'a plus à être l'affaire du Blanc. Il doit être énoncé par l'Africain lui-même », souligne Jacques RABEMANANJARA. »[259]

Dans la première moitié du XXe siècle, l'Africain récupère la parole et donne à voir dans ce qui va devenir la littérature négro-africaine, puis les littératures africaines, la sexualité et ses manifestations multiples. C'est finalement à travers ces représentations qu'il sera possible de saisir le discours social et littéraire dévolu à la sexualité. Représentations et discours qui ne sont pas demeurés statiques, mais ont varié selon les mouvements.

Pour ce faire, on parcourra les littératures africaines, en constatant que la sexualité la traverse d'un pôle à un autre. Dans notre propos préliminaire partiel, les littératures africaines ont été subdivisées en trois générations. Ce chapitre s'appuiera sur les

[258] Ludwik Fleck, *Genèse et développement d'un fait scientifique*, Paris, Les Belles Lettres, [tr. Nathalie Jas], 2005, p. 66.
[259] Amadou Bal BA, « Alioune Diop, fondateur de Présence Africaine », *Médiapart*, 13 octobre 2018. https://blogs.mediapart.fr/amadouba19gmailcom/blog/131018/alioune-diop-fondateur-de-presence-africaine-par-amadou-bal-ba.

deux premières : celle allant de 1920 à 1945, autrement dit de la naissance de la littérature africaine à la période de déclin du mouvement poétique amené par Senghor et ses amis. Puis celle de 1950 à 1968 qui est marquée par la prédominance du genre romanesque et le recul de la poésie.

II-1. La sexualité : de *Batouala* de René Maran à *Doguicimi* de Paul Hazoumé

II-1.1. *Batouala* : l'esquisse d'un renouveau

Le roman *Batouala* est le texte considéré comme matrice de la littérature négro-africaine. L'auteur, René Maran, « ce Noir », comme l'écrit Lilyan Kesteloot[260], est un Martiniquais né le 5 novembre 1887 à Fort-de-France[261]. Ses origines restent cependant problématiques : il serait né en Martinique, mais ses parents sont en fait originaires de la Guyane, l'un est un blanc et l'autre Noir[262]. Cette double appartenance d'une part, et son itinérance entre l'Europe et l'Afrique de l'autre, justifient la complexité de l'affiliation de cet écrivain tiraillé entre culture européenne et africaine ; situation qui le conduira à l'écriture du texte *Un Homme pareil aux autres*[263], dans lequel il aborde l'acrimonieuse condition d'un homme domestiqué, au mieux, apprivoisé. Même s'il ne prend pas ouvertement parti dans sa préface pour le colonisé en termes fraternels, en choisissant la dénonciation du colonialisme au silence complice, son choix semble avoir été fait. Il est important de le noter, afin que son texte ne soit pas appréhendé dans le sens d'un paternalisme colonial. Mais plutôt dans la vision de la prise de parole d'un colonisé en réaction à l'état colonial. En ce sens, on comprendrait

[260] Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Vanves, [Gérard & C°, 1967] Edicef, 1992, p. 35.
[261] René Maran, *Batouala*, *op. cit*., p. 5.
[262] *Ibid., loc. cit.*
[263] René Maran, *Un Homme pareil aux autres*, Paris, Arc-en-ciel, 1947.

pourquoi Senghor fait de Maran le précurseur de la négritude[264]. Pas étonnant non plus qu'Oscar Ronald Dathorne dise dans son œuvre *African literature in the twentieth century*[265], que les romanciers africains ont puisé leur inspiration chez l'auteur de *Batouala*, et rejeté dans l'oubli un autre texte de la même époque, celui du tirailleur Bakary Diallo[266]. *Batouala* sera comme le moteur, la source d'inspiration thématique et même stylistique de toute une littérature. « Tout le "roman nègre" en Francophonie procède de René Maran »[267], déclare Senghor.

L'un des détracteurs de Maran, René Trautmann notamment, mettait l'accent sur son identité nègre pour le discréditer : « C'est parce qu'il est d'*origine nègre* que Maran n'est pas un *vrai Français* »[268], rapporte Elsa Geneste. Même dans les tentatives de réhabilitation de l'auteur de *Djouma, chien de brousse*, son origine africaine est toujours évoquée. C'est ainsi que son ami poète et romancier, Léon Bocquet, dans la préface de l'une de ses œuvres (*Le Petit Roi de Chimérie*, 1924), précise que R. Maran « s'est assimilé à la culture française tout en étant *africain de nature.* »[269] Enfin, il se pourrait que pour les mêmes raisons, Jacques Chevrier le classe en tête de liste dans son anthologie africaine[270]. C'est fort de tous ces discours sur son affiliation à la culture africaine, que nous retenons *Batouala* dans cette étude qui concerne les littératures francophones d'Afrique subsaharienne.

---

[264] Léopold Sédar Senghor, « René Maran, précurseur de la Négritude », *in* Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1. Négritude et humanisme*, Paris, Seuil, 1964, p. 407-411.
[265] Oscar Ronald Dathorne, *African literature in the twentieth century,* London, Heinemann, 1975, p. 243.
[266] Il s'agit de *Force-bonté* de Bakary Diallo.
[267] Léopold Sédar Senghor, « René Maran, précurseur de la Négritude », *in* Léopold Sédar Senghor, *Liberté 1. Négritude et humanisme, op. cit.*, p. 410. Cette affirmation de Senghor est mieux exprimée dans le texte de Jacques Chevrier intitulé *Littérature nègre*. Celui-ci rapporte le propos ainsi : « tout le roman nègre procède de René Maran, que l'auteur s'appelle Ferdinand Oyono ou André Demaisons… Après *Batouala* on ne pourra plus faire vivre, travailler, aimer, pleurer, rire, parler les Nègres comme les Blancs. Il ne s'agira même plus de leur faire parler "petit nègre", mais wolof, malinké, éwondo en français. Car c'est René Maran qui, le premier, a exprimé l'âme noire avec le style nègre en français. » (J. Chevrier, *Littérature nègre*, *op. cit.*, p. 28. Lui-même tirant la citation de l'« Hommage à René MARAN », numéro spécial de *Présence Africaine*, 1965, p. 13).
[268] Elsa Geneste, « Autour de *Batouala* de René Maran : réflexions sur quelques formulations racistes et antiracistes du mot "nègre" », *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*, novembre 2010. https://journals.openedition.org/nuevomundo/60301.
[269] *Ibid*. Voir paragraphe 6.
[270] Jacques Chevrier, *Anthologie africaine I. Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier International, coll. « Monde noir », 2002.

La richesse de cet ouvrage ne sera exploitée que dans l'orientation de cette recherche. Les polémiques liées à la thématique de la colonisation dans *Batouala* seront dans la mesure du possible passées sous silence. Sauf si elles sont utiles à l'analyse. Pour un synopsis du texte, il est question du personnage éponyme Batouala, féticheur marié à neuf femmes dont la première est paradoxalement sa favorite. À lui est échu l'insigne honneur d'organiser la cérémonie des « Ga'nza », à la fois une fête et un rite traditionnel introduisant les jeunes garçons et filles dans leur maturité sexuelle à travers la circoncision et l'excision. Après le lancement des invitations au moyen de l'art des tambours, Batouala s'éclipse dans la forêt pour visiter ses nasses. Il est remplacé à son logis par Bissibi'ngui, « un jeune homme musclé, plein d'allant, vigoureux et beau »[271], très connu et prisé par la gent féminine du village. Ce jeune homme eu déjà par ailleurs, des activités sexuelles avec huit des femmes de Batouala, à l'insu de celui-ci. Seule la favorite, Yassigui'ndja, n'a pas encore connu la puissance de ses reins, bien qu'elle nourrit profondément ce désir. À son départ, il donne subrepticement à la femme du féticheur un rendez-vous dans le bois. Le jour venu, après hésitation, Yassigui'ndja, répondant favorablement à l'ardent désir de sa chair, se rend au lieu de l'entrevue. Là, elle est attaquée par une panthère et ne doit son salut qu'à Batouala et Bissibi'ngui qui surgissent concomitamment de la forêt, armés de sagaies. Sur le chemin du retour, Batouala suspicieux, décide de garder l'œil sur le jeune homme.

Arrive le jour des « Ga'nza ». La fête bat son plein, de nombreuses familles de tribus voisines sont présentes. L'air est surchauffé par « la danse de l'amour » qui succède, selon le rituel, à la circoncision et l'excision des jeunes. La danse se mue en une véritable orgie où les couples tombent à même le sol, l'un après l'autre, pour poursuivre leurs ébats enflammés. Parmi eux, Batouala aperçoit sa favorite et Bissibi'ngui, il sort un couteau et va à leur rencontre. Le couple s'enfuit. Il le poursuit en vain, mais murit un sentiment revanchard à l'égard de l'impudent. Il envisage de

[271] René Maran, *Batouala, op. cit.*, p. 51.

l'assassiner. Le même soir, le père de Batouala décède. On ne meurt jamais malheureusement sans cause dans le pays ; les sorciers ont accusé Yassigui'ndja qui, refusant de se plier aux sévices de la tradition en pareille situation, sollicite l'aide de son jeune amant afin d'aller, tous d'eux, outre contrées, vivre de leur amour. Il remet cela à plus tard. Durant une partie de chasse collective, Batouala tente d'assassiner Bissibi'ngui, mais, distrait, ne voit pas la panthère qui fond sur lui et lui ouvre le ventre. Il meurt devant sa case avec comme dernière image celle de sa favorite s'embrassant à gorge déployée avec son nouvel homme.

Ce texte permettra de démontrer que la représentation de la sexualité africaine correspond quasiment en tout point à certaines images faisant florès dans le roman colonial. Ce qui fera qu'à première vue, on aurait tendance à penser que le roman de René Maran est un *continuum* de l'imagologie occidentale en matière de représentations sexuelles de l'Afrique. Pour Gérard Clavreuil par exemple :

> Cette époque de l'entre-deux-guerres voit la prolifération d'une littérature coloniale dont l'essentiel de l'exotisme réside dans la description de scènes villageoises où les femmes africaines dévoilent des « seins provocants » alors que les hommes apparaissent « dévorés par des désirs de brutes ». Bien que René Maran s'attache « à redresser tout ce que l'administration désigne sous l'euphémisme d'*errements* », cette œuvre demeure dans la mouvance de cette production qui fit les beaux jours des maisons d'édition parisiennes.[272]

Cette considération coïnciderait *de facto* avec le propos de Mohamadou Kane sur *Batouala,* qu'il considère comme non « exempt d'une certaine vision colonialiste de l'Afrique, même si la préface rachète et excuse tout. »[273] Cela confirmerait pareillement une certaine idée faisant de la littérature africaine de la première génération une

[272] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien*, *op. cit.*, p. 37.
[273] Mohamadou Kane, « Le réalisme de Doguicimi », *in* « *Doguicimi* de Paul Hazoumé », (dir.) Robert Mane et Adrien Huannou, Paris, L'Harmattan, coll. « Classiques pour demain », p. 32.

production tout aussi coloniale. Mais on y reviendra[274]. Ce retour des préjugés européens dans *Batouala* est rendu possible par un discours et un ensemble de faits produisant à nouveau l'idée (1) d'une sexualité excessive, (2) d'une femme africaine aliénée à la force du sensationnel et qui serait (3) l'objet sexuel de la caste masculine.

La première idée est perceptible au moyen de pratiques telles que la polygamie, l'infidélité et l'activité sexuelle. Il a été effectivement démontré dans le premier chapitre que le trop grand amour de l'Africain pour les plaisirs du sexe a souvent été expliqué par « la polygamie »[275]. En elle se trouverait la source de la volonté de l'homme d'aller avec un nombre considérable de femmes. En principe, l'homme semble avoir toujours été ainsi, à en croire des travaux comme ceux de Laurence Pythoud, déclarant entre autres : « Quel est celui qui n'a pas, une fois dans sa vie, le regard alangui sur l'horizon, laissé choir : "Ça doit être agréable d'avoir un harem !" »[276]. Car, d'une manière ou d'une autre, « L'homme rêve de posséder toutes les femmes »[277]. Le désir n'est donc pas l'apanage de l'homme africain. De même, il va de soi que « la polygamie aurait eu, parmi les hommes, de nombreux défenseurs dans toutes les sociétés. »[278] Mais durant une certaine période, cet instinct a été attribué à l'homme noir.

René Maran, sans prolixité, revient sur cette pratique par la voie du personnage central Batouala, lequel vit avec près d'une dizaine de « moukères »[279]. Il semble donc correspondre au motif. Ainsi le féticheur a l'habitude d'avoir des rapports sexuels matinaux avec l'une d'elles :

---

[274] Sans partager les points de vue précédents, nous démontrerons, pour mieux le récuser plus tard, la présence d'éléments donnant à croire que *Batouala* est habité par une vision colonialiste. Nous aurons également la possibilité de constater que *Force-bonté* a souffert de cette lecture biaisée.
[275] Yann Le Bihan, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *op. cit.*, p. 517.
[276] Laurence Pythoud, *Homme marié, je vous aime. Triomphe de la maîtresse*, Paris, Sortilèges, p. 55. Cité par Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique*, *op. cit.*, p. 32.
[277] *Ibid., loc. cit.*
[278] Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique*, *ibid. loc. cit.*
[279] terme « Moukère » désigne dans *Batouala* une « épouse » (René Maran, *Batouala*, *op. cit.*, p. 36).

> Le mot « yassi », qui signifie femme, revenant trop souvent au refrain, il finit tout naturellement par penser à Yassigui'ndja. Et, par association d'idées tout aussi naturelle, il voulut remplir ses fonctions de mâle, parce que, jusqu'ici, il n'avait jamais manqué de le faire chaque matin, avant de se lever pour de bon. Comme Yassigui'ndja était habituée depuis toujours à ces privautés quotidiennes, bien qu'elle dormît encore, point n'était besoin qu'il la réveillât. Elle se réveillerait bien toute seule.[280]

Même si elles sont présentées comme simples, ces pratiques renvoient à l'esprit fantasmatique manifeste dans le texte colonial ; l'infidélité, très présente dans l'ouvrage de *Batouala*, aidant. La liberté des mœurs proviendrait du penchant naturel de ces femmes pour le sexe : il y est fait mention, non sans moins d'ironie :

> Huit d'entre elles avaient même déjà eu l'occasion de prouver à Bissibi'ngui l'ardeur de l'amitié qu'elles ressentaient pour sa personne. Quant à la belle Yassigui'ndja, moins docile aux ordres de celui qui l'avait achetée qu'à ceux de Bissibi'ngui, elle comptait qu'un heureux hasard lui permettrait bientôt de manifester à ce dernier la faim qu'elle avait de lui.[281]

La neuvième trouve l'occasion de satisfaire son impétueux désir lors d'une fête.

Une approche herméneutique conduirait donc à considérer que René Maran joue avec cette représentation en faisant des neuf femmes de Batouala des infidèles, des affamées des plaisirs des sens. Leur incapacité à maîtriser leurs pulsions face au beau sexe, à un mâle comme on les aime dans certaines régions d'Afrique est symptomatique de cette imaginaire. De même, les désirs profonds et récurrents de Yassigui'ndja témoignent d'une envie d'expériences sexuelles pleine d'entrain, de vitalité. Le poids de l'âge de Batouala lui a ôté puissance et efficacité, tandis qu'elle se sent encore fraîche, bien que d'un certain âge également. En d'autres termes, Batouala n'arrive plus à combler l'appétit de son épouse. Un renouvellement de partenaire serait souhaitable.

[280] *Ibid*., p. 37.
[281] *Ibid*., p. 51.

> Yassigui'ndja n'avait donc rien à reprocher à Batouala. Le malheur était qu'il commençait à vieillir et ne montrait d'empressement qu'à fumer sa pipe. C'était là, certes, passe-temps bien agréable que celui qui consiste à boire à longs traits, les yeux mi-clos, d'un air paisible, l'odeur et la fumée du tabac ! Ils en étaient pourtant de plus intimes, qui le surpassaient en délices. Elle frissonna tout à coup et s'étira, en proie à un désir qui la baignait de langueur et de mollesse. Elle se sentait, malgré l'âge, jeune encore, riche d'ardeur inemployée. Le feu qui la dévorait ne pouvait se contenter de l'unique politesse que son mari lui consentait chaque jour. Quoi d'étonnant que sa vertu devînt de jour en jour plus instable ? La parcimonie de Batouala finissait par devenir injurieuse. Que n'essayait-il de se hausser au niveau de Bissibi'ngui ?[282]

Ce passage dont le contenu exprime explicitement l'insatisfaction d'une femme qui, comme ses coépouses, bouillonne d'un besoin de fraîcheur sexuelle, rappelle le mythe européen de la lubricité africaine. La constance du sexe, du désir et du plaisir de la chair perceptible dans l'œuvre, semble dominer l'activité sociale, au même titre que les activités festives (Ga'nza) et nourricières (pêche et chasse), et caractériser, la société traditionnelle africaine. Cette ambiance de plaisir est traduite dans le roman par de nombreuses réflexions telles que : « La vie est courte. Vite survient le jour où l'on ne peut même plus copuler. Chaque soleil rapproche de la mort. Aussi rien de tel que de s'éjouir, tant qu'on en a le pouvoir. »[283] L'altercation verbale de Yassigui'ndja avec sa coépouse I'ndouvoura, jalouse de l'attention que porte Bissibi'ngui à la favorite de Batouala, renforce un peu plus cette omniprésence des plaisirs physiques :

> – Allons, allons, dit Yassigui'ndja. Assez plaisanté pour aujourd'hui. Venez manger plutôt de ce manioc. N'est-ce pas, qu'il sent bon ? Voyez-vous, le lit, les victuailles, le gâteau de manioc, l'homme, la danse et le tabac, il n'y a que ça de vrai. Cette boutade fit exploser d'interminables éclats de rire.[284]

Ce mythe revient à nouveau dans l'œuvre, cette fois dans la danse de l'amour. Souvenons-nous que les chants et danses, dans le roman colonial, saisis à partir de la production de Loti et Royer, traduisaient autant que la polygamie, l'infidélité,

[282] *Ibid*., p. 60-61.
[283] *Ibid*., p. 107.
[284] *Ibid*., p. 77.

l'aliénation des femmes aux sens… la prépondérance du sexe au sein de la société africaine. Au point où l'acte sexuel a été considéré par certains auteurs comme la phase terminale de la danse en Afrique[285]. La danse de l'amour dans *Batouala* est l'équivalent du *tam-tam* dans *La Maîtresse noire*. Celle-ci dans le livre de R. Maran correspond à la deuxième partie de la cérémonie, après l'excision et la circoncision :

> Les opérateurs essuyèrent chacun son couteau, excisée la dernière femme, circoncis le dernier homme. Le tumulte atteignit alors son comble. Tout ce qui avait précédé n'était rien. Toutes ces clameurs, toutes ces danses confuses n'avaient fait que préparer ce qu'ils attendaient tous : la danse de l'amour, celle qu'on ne danse guère que ce soir-là, parce qu'on y tolère la débauche et le crime.[286]

Ainsi que le suggère l'extrait de texte, la particularité de cette danse publique est la tolérance de la débauche et le crime feint. L'intégralité du cérémonial tend vers l'instant solennel où la fête se transmue en bacchanale.

> Lorsque l'accélération du rythme de la danse eut enfin abouti à la convulsion haletante qui évacue le désir – le corps parcouru de courts frissons, ils se tinrent immobiles, heureux, comme extasiés. Une étrange folie s'empara d'un seul coup du désordre humain qui environnait les danseuses. Les hommes se débarrassèrent de la pièce d'étoffe leur servant de cache-sexe, les femmes, celles qui en avaient, de leurs pagnes bariolés. Des seins brimbalaient. Les enfants imitaient les mouvements de leurs aînés. Une odeur lourde de sexes, d'urine, de sueur, d'alcool s'étalait, plus âcre que la fumée. Des couples s'appariaient. Ils dansaient, comme avaient dansé Yassigui'ndja et son amie. Il y eut des luttes, des rauquements. Des corps s'aplatissaient au hasard sur le sol, où se réalisaient tous les gestes dansés. Ivresse sexuelle, doublée d'ivresse alcoolique. Immense joie de brutes, exonérée de tout contrôle. Des injures retentirent. Du sang jaillit. Vainement. Le seul désir était maître.[287]

La femme paraît enfin (et à nouveau) sous la figure de l'objet sexuel du mâle. Il est possible de les accumuler dans une case pour la gloire d'un homme. Lequel dans l'œuvre semble mettre davantage la dimension sexuelle de la femme en relief. Batouala fredonnant un air musical insiste sur l'idée que : « *la femme* [est faite] *pour l'homme.*

[285] Voir le chapitre 1 de la présente étude.
[286] René Maran, *Batouala*, *op. cit.*, p. 111.
[287] *Ibid*., p. 112-113.

[…]/*Pour l'homme.* »[288] L'anaphore « pour l'homme » accentue cette appartenance. Et parce qu'elle est la propriété du « sexe fort », elle « ne doit jamais se refuser au désir d'un homme, surtout quand cet homme lui agrée. »[289] Si elle s'apparente à une chose sexuelle, l'homme capable de la satisfaire acquiert un statut spécifique. C'est le cas de Bissibi'ngui qui est très adulé par la population féminine du village et des contrées voisines.

> Bissibi'ngui, leur coq préféré, avait contribué à désunir bien des ménages ! D'où disputes interminables et rixes toujours renaissantes. Tant et si bien que le « commandant », excédé de plaintes, avait fini, certain jour, par le menacer de prison. Sa réputation, du coup, avait atteint son apogée. Il n'avait qu'à paraître pour qu'on le fêtât. On salua donc d'inextinguibles cris de joie son retour inattendu. On lui demandait le nom des femmes qu'il avait chevauchées depuis qu'il avait quitté la Bamba. Était-il vrai qu'il eût fait connaître à telle ou telle les délices de la petite mort ? Aha ! il s'était juré de taire le nom de ses bonnes fortunes. Soit.[290]

Cette perspective de chosification sexuelle, est explicite dans la phrase de Batouala concernant l'organisation des « Ga'nza » : « Nous montrerons après aux femmes ce que nous savons faire d'elles. »[291]

Dans ce qui peut être perçu comme d'anciennes images de la sexualité africaine, survient en revanche une nouvelle représentation impliquant un discours novateur, celui sur la sexualité de l'homme blanc décrit à partir du regard indigène. C'est ce cran de Maran que relève Kesteloot : « [il a eu] l'audace de révéler que les Noirs, eux aussi, pensaient, eux aussi regardaient, jugeaient et critiquaient avec une impitoyable logique leurs maîtres européens. »[292] Dans la littérature coloniale, le Blanc présentait le Noir comme un être sale, malodorant. Le discours de l'indigène dans *Batouala* expose une situation inverse sur la propreté corporelle, et pas que. Ce discours est marqué dans le texte par les réflexions de Yassigui'ndja sur l'eau. Cet élément naturel est plein de

[288] *Ibid*., p. 37.
[289] *Ibid*., p. 51.
[290] *Ibid*., p. 53.
[291] *Ibid*., p. 49.
[292] Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, *op. cit*., p. 35.

vertu, opère des miracles sur le bien-être de l'homme : il « décrasse et délasse, tonifie les nerfs, lave le corps et revigore. »[293] C'est pour ces mérites que les animaux en sont très proches. Mais Yassigui'ndja souligne implacablement la sainte horreur des Blancs pour la propreté, et leur aversion pour l'eau : « la moindre ablution leur fait horreur. Ils en usent le moins possible. »[294] La conséquence, pour ceux qui les ont approchés ou ont pu avoir des rapports sexuels avec eux, c'est la constance d'une émanation qu'elle assimile à celle d'un corps mort. « C'est sans doute pour ça qu'ils puent toujours le cadavre. »[295]

L'indigène se prononce aussi sur la sexualité du Blanc à partir de celle du Noir. Anatomiquement par exemple, dans *Batouala,* il lui attribue un sexe de moindre envergure[296]. Malgré cela, il serait un prodige dans l'art de procurer du plaisir, par les caresses entre autres. C'est la raison pour laquelle certaines indigènes, comme la première épouse de Batouala, nourrissent le désir de goûter à l'homme blanc, afin de vérifier ces rumeurs et découvrir en quoi les pratiques sexuelles des Blancs seraient supérieures, ou plus agréables.[297] Or, contrairement aux ouï-dire, Yassigui'ndja en conclut que les deux se valent : « Blancs ou Noirs, les hommes, quand ils besognent les femmes, n'ont pas deux façons de les pénétrer de leur courte frénésie. »[298]

Un autre discours, tout aussi répandu, l'amène à prendre du recul. Les Blancs sont en effet réputés être des sodomites. Ce qui va à l'encontre des mœurs au sein de sa société. Yassigui'ndja, pensive, déclare alors : « d'aucuns prétendaient que certains blancs se conduisaient avec les femmes comme font deux chiens mâles qui se cavalent. Goût pareil paraissait anormal et trop infect pour ne pas être une calomnie. »[299]

---

[293] René Maran, *Batouala*, *op. cit.*, p. 67.
[294] *Ibid*., *loc*. *cit*.
[295] *Ibid*., *loc*. *cit*.
[296] *Ibid*., p. 64.
[297] Thérèse Kuoh-Moukoury, *Les Couples dominos. Noirs et blancs face à l'amour*, *op. cit.*, p. 86.
[298] René Maran, *Batouala*, *op. cit.*, p. 64.
[299] *Ibid*., *loc*. *cit*.

Puisque, pour reprendre Thérèse Kuoh-Moukoury :

> Doivent donc être éliminés du circuit sexuel tous les organes et orifices que l'homme possède au même titre que la femme. Dans un tel contexte les manœuvres anales sont naturellement bannies. L'orifice anal est ôté du circuit sexuel. Sa seule fonction est d'éliminer tout ce que l'homme élimine, le jette au loin, cache sous la terre, enfouit sous l'herbe et le feuillage, et qui est nocif à l'organisme.[300]

L'Africain traditionnel semble ainsi avoir une sainte répugnance pour « les pénétrations anales », « car même [si elles] donnent du plaisir, [elles] ne donnent pas d'enfants. »[301]

Cette opinion sur le Blanc entraîne en outre la disgrâce de certaines femmes noires ayant été des *moussos* d'hommes blancs, qui sont perçues comme fourvoyées, perverties par les pratiques singulières du Blanc. À l'époque, le texte le démontre avec I'ndouvoura, il était clairement peu glorieux d'avoir été femme de Blancs. Lors de son accrochage verbal avec la favorite de Batouala, celle-ci n'hésite pas en effet à se défendre en rappelant ceci : « Tu parles, sans doute, de cette n'gapou mariée à un puissant chef m'bi ? Ma foi, elle a tort d'être fière. À quelles ignominies bestiales ne se livre-t-elle pas ? Je l'excuse toutefois, volontiers. Elle a été la femme d'un blanc. Et cela explique tout. »[302]

Dans ces discours sur la sexualité des Blancs en Afrique, la femme blanche n'est pas en reste. Initialement, presque vénérée, elle était assimilée au sacré. Il faut dire aussi qu'elles étaient peu nombreuses en Afrique coloniale. Leur présence est donc particulière et exerce un effet incontestable sur les populations indigènes. De plus, le colon mettait un point d'honneur à ce qu'elles soient exemptes de tout reproche :

> L'existence de ces femmes « Autres » toujours vues comme faciles, lascives, lubriques, perverses et donc *forcément* insatiables permet aussi de construire, en miroir, l'image de l'épouse blanche idéale, pudique et chaste, réduite à une sexualité purement reproductive. La liberté sexuelle des hommes blancs aux colonies ne saurait, en effet, être transférée

[300] *Ibid*., p. 86.
[301] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien*, *op. cit*., p. 13.
[302] René Maran, *Batouala, op. cit*., p. 75.

> aux femmes issues des métropoles coloniales. Celles-ci y sont, *a contrario*, plus surveillées encore, du fait qu'elles doivent nécessairement incarner l'exemplarité sexuelle et morale de la colonie, à laquelle les hommes blancs dérogent en général.[303]

Mais peu à peu elles se sont révélées sous un nouveau jour, arborant un comportement et des sentiments très différents. Batouala le constate :

> Quant aux femmes blanches, inutile d'en parler. On avait cru longtemps qu'elles étaient matière précieuse. On les craignait, on les respectait, on les vénérait à l'égal des fétiches. Mais il avait fallu en rabattre. Aussi faciles que les femmes noires, mais plus hypocrites et plus vénales, elles abondaient en vices que ces dernières avaient jusqu'alors ignorés. À quoi bon insister là-dessus ! Le comble est qu'elles exigeaient qu'on les respectât…[304]

Ce point de vue du colonisé sur la sexualité du colonisateur rompt avec les figurations sexuelles dépeintes dans le roman colonial, preuve qu'une étape a été franchie.

Ainsi, si l'on s'en tient aux récurrences du discours sexuel dans l'œuvre, l'imagologie européenne revient dans la création romanesque de René Maran. Par voie de conséquence, cela ferait de cet ouvrage un roman colonial. Toutefois, ce serait une critique trop rapide, car il semble que l'auteur de *Batouala* ne fasse que constater et observer les pratiques qui se présentent à lui, sans interprétation ni jugement. Pour cela son livre ne saurait être classé dans la bibliothèque coloniale. Dans son *Anthologie négro-africaine*, Lilyan Kesteloot écrit à ce propos :

> Contre tous les poncifs de la littérature coloniale, René Maran s'avisait de décrire simplement les Noirs tels qu'ils étaient, sans les déformer comme il était d'usage. Il montrait leurs vraies qualités et leurs vrais défauts, prosaïques dans leurs coutumes et poètes dans leurs croyances ; avec humour, mais sans caricature[305]

L'idée partagée par « Marius-Ary Leblond, Roland Lebel, Eugène Pujarniscle »[306], qui fait des écrivains africains des décennies 20 et 30 des auteurs « coloniaux indigènes »[307]

---

[303] Pascal Blanchard et *al*., « Sexe, race et colonies », *op. cit*., p. 20.
[304] René Maran, *Batouala, op. cit*., p. 101.
[305] Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours, op. cit*., p. 35.
[306] János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes, op. cit*., p. 45.
[307] *Ibid., loc. cit.*

n'est pas tout à fait correct. Dans une étude intitulée *Négritures. Les Africains et la langue française*[308], Jean-Claude Blachère essaie de légitimer l'absence de dissemblance entre les auteurs coloniaux français et les premiers écrivains colonisés. Prenant l'exemple d'Ousmane Socé, il montre que des stratégies, ayant pour but de « négrifier »[309] la production négro-africaine, comme l'introduction des mots en langues locales, étaient déjà présentes dans certains textes d'auteurs français. D'un autre côté, le fait même que le colonisé commence à prendre la parole en période coloniale peut être considéré comme un acte de contestation. « En situation coloniale, écrire c'est déjà protester. Copier un modèle, c'est d'une certaine manière abolir les barrières et les hiérarchies »[310]

L'opinion des théoriciens coloniaux a énormément biaisé la lecture de nombreux ouvrages dont *Force-Bonté* de Bakary Diallo. L'autobiographie romancée de ce dernier a été saisie comme un texte venant d'un colonisé faisant l'apologie du colonialisme. C'est du moins ce que révèle l'anthologie de Roland Lebel :

> Bakary Diallo est un berger peul qui a fait la guerre chez nous et qui a voulu, la paix venue, dire ce qu'il pensait de la France et des Français. Son livre *Force-Bonté* (1926) est d'une *lecture instructive et réconfortante*. Nous ne saurions mieux faire que de placer à la fin de nos citations africaines cette page écrite spontanément par un Noir d'Afrique, et qui a toute la valeur d'un témoignage.[311]

Le mimétisme peut ainsi relever de l'ironie : « Si un auteur colonial français fait l'éloge du système colonial français, c'est une chose ; si un auteur africain, à longueur de livre, ne cesse de couvrir de louanges l'œuvre coloniale française, c'en est une autre. »[312] Par ailleurs, le texte de B. Diallo ne fait pas vraiment le panégyrique de la colonisation, il

---

[308] Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.
[309] Terme utilisé par Jean-Claude Blachère, repris par János Riesz, dans le sens de « donner [au texte] un cachet d'africanité […] » (János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes*, *op. cit*., p. 47).
[310] Jean-Claude Blachère, *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française, op. cit*., p. 10. Cité à partir de János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes, ibid. loc. cit*.
[311] Roland Lebel, *Le Livre du pays noir. Anthologie de littérature africaine*, Paris, Les éditions du Monde moderne, 1928, p. 192. Cité à partir de János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes, ibid*., p. 48-49.
[312] János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes, ibid*., p. 49.

montre en revanche la discordance entre les « engagements » et les « promesses » du discours colonial et les réalisations accomplies par le colonisateur aux colonies. Jean-Richard Bloch, l'avait déjà pourtant noté, d'une certaine manière, dans l'avertissement qu'il formule, pour l'édition de 1926 :

> Nous savons que nous ne méritons pas tous ces éloges qu'il nous décerne. Qu'au moins notre cœur se serre en découvrant ici, dans son ingénuité, ce que les Africains de nos colonies attendent de nous. Qu'au moins il naisse en nous, devant cette aveugle confiance, cette ardente espérance, la résolution de mériter cet amour et cette admiration dont, au fond de nous-mêmes, nous nous sentons si peu dignes.[313]

Une autre lecture de *Batouala* permettrait de voir dans cette œuvre, un roman qui réactualise une série de figurations de la sexualité africaine construite à partir du regard européen et qui archive un ensemble de rites, de pratiques, de mœurs, un rapport au monde propre à une Afrique, ou une portion de l'Afrique vue à partir de l'Oubangui-Chari renvoyant à une culture sexuelle que l'on retrouve par ailleurs dans la tradition littéraire orale africaine.

II-1.2. Pour une ethnographie des mœurs sexuelles africaines : cas de l'Oubangui-Chari dans *Batouala* de René Maran

Le mot ethnographie est constitué des termes « ethno- » et « graphie » : le premier, de son étymologie grecque recouvre de multiples sens « peuple, race, classe d'hommes, tribu, sexe, genre, espèce »[314], mais son acception la plus générale est celle de « peuples » ou de « population »[315] ; le second est plus précis, il signifie « description »[316]. L'ethnographie désigne ainsi une étude descriptive et analytique des populations, alors

[313] Jean-Richard Bloch, « Avertissement de l'édition de 1926 », *in* Bakary Diallo, *Force-Bonté*, [Dakar, NEA, 1926] Paris, ACCT, 1985, p. 3. Cité à partir de János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes*, *ibid*., p. 49.
[314] Abel Hovelacque, « Ethnologie et ethnographie », *in Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, II° Série, t. XI, 1876, p. 298.
[315] *Ibid., loc. cit.*
[316] *Ibid.*, p. 299.

que l'ethnologie est plus vaste. La différence entre les deux mots réside rationnellement dans leur suffixe, « graphie » (description) pour ethnographie et « logie » (« doctrine, théorie, discours, traité »[317]) pour ethnologie, et se distingue, selon Abel Hovelacque, comme suit :

> Si l'ethnographie est la description particulière des populations, l'ethnologie est donc l'étude beaucoup plus générale des populations (leur description étant acquise auparavant). Les sujets descriptifs appartiennent ainsi à l'ethnographie (par exemple, la distribution et la caractérisation des différentes langues), tandis que les sujets généraux appartiennent à l'ethnologie (par exemple la question des civilisations).[318]

Parler donc de l'ethnographie des mœurs sexuelles africaines dans *Batouala* pourrait renvoyer à plusieurs réalités. Mais nous n'en évoquerons qu'une, importante pour cette étude, car pour rédiger cette fiction, l'auteur a pu se servir « des matériaux ethnographiques existants » ou au moins, « qu'il aurait lui-même mené des recherches ethnographiques lui servant de base matérielle à son œuvre. »[319] Bien que relevant de la littérature, donc de l'imaginaire, de l'invention, cette œuvre est imprégnée d'une dose d'objectivité. C'est en tout cas ce que René Maran fait comprendre dans sa préface : « Vous savez avec quelle ardeur je souhaite la réussite de ce roman. Il n'est, à vrai dire, qu'une succession d'eaux-fortes. Mais j'ai mis six ans à le parfaire. J'ai mis six ans à y traduire ce que j'avais, là-bas, entendu, à y décrire ce que j'avais vu. »[320]

On sait que R. Maran était administrateur en Oubangui-Chari. On peut donc se le représenter écoutant les indigènes deviser sur les questions traditionnelles, leurs difficultés face à la situation qui prévalait… ou, la nuit tombée, près d'une cérémonie culturelle à consigner les faits et gestes des acteurs pour les reproduire avec une ingéniosité littéraire, tout en conservant les vérités factuelles. *De facto*, on ne verrait

[317] *Ibid., loc. cit.*
[318] *Ibid., loc. cit.*
[319] János Riesz, « De l'ethnographie à la naissance du roman africain. Le cas de *Doguicimi* de Paul Hazoumé (Dahomey) », *in* János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes, op. cit.*, p. 249.
[320] René Maran, *Batouala, op. cit.*, p. 15.

plus ce texte comme la reproduction de divers mythes occidentaux sur la sexualité africaine, mais comme une présentation de ce qui a été vu, entendu, examiné avec attention, répertorié, et qui pourrait servir l'ethnographie, ou s'inscrire dans une volonté de revendication[321] et de conservation. La rigueur de Maran s'en trouve justifiée. Il évite toute opinion personnelle, toute appréciation, comme il l'écrit :

> Ce roman est donc tout objectif. Il ne tâche même pas à expliquer : il constate. Il ne s'indigne pas : il enregistre. Il ne pouvait en être autrement. Par les soirs de lune, allongé en ma chaise longue, de ma véranda, j'écoutais les conversations de ces pauvres gens. Leurs plaisanteries prouvaient leur résignation. Ils souffraient et riaient de souffrir.[322]

Même si certaines vérités correspondent à ce qui se déroule dans les colonies, les imaginaires européens sur la sexualité africaine reposent sur une interprétation biaisée. Les auteurs de « Sexe, race et colonies » affirment ceci :

> Derrière les représentations d'institutions sexualisées que le lecteur va découvrir dans les pages de cet ouvrage, comme le harem dans l'Empire ottoman, la plantation esclavagiste dans les Caraïbes, aux États-Unis ou au Brésil, les lieux de prostitution au Maghreb, au Kenya, en Chine, à Porto Rico… ou les catégories érotisées de l'altérité féminine – telles la *mulâtresse* qui *attendrait lascivement* le maître, la *petite Congaï* qui *s'offrirait* au colon, ou bien la *Mauresque aux seins nus* qui *attiserait* l'appétit sexuel du Blanc –, apparaît tout un monde de fantasmes résultant de la supposée « potentialité sexuelle sans limite » des colonisateurs outre-mer, renvoyant aussi à des pratiques concrètes sur lesquelles ces images sont adossées.[323]

En outre, un des travers de l'écriture coloniale a consisté à établir des généralités à partir d'ethnies ou de localités. Dans *Bonjour et adieu la négritude*, René Depestre souligne le racisme qui fait « Des représentants de différentes ethnies africaines » le socle du rabaissement de « l'ensemble de leur histoire précoloniale »[324]. Or, il s'agit bien ici de rendre compte de certaines réalités, localisables en Oubangui où se déroule le récit,

[321] « Revendication » quand on pense au discours nihiliste qui réduisait l'homme noir à une « table rase ».
[322] René Maran, *Batouala, op. cit.*, p. 15-16. La note en bas de page n° 3 explique la perception de l'objectivité littéraire chez l'auteur ainsi : « Cet adjectif caractérise le point de vue du narrateur qui s'arrête à raconter les événements, à décrire les lieux et les personnages tels qu'ils apparaissent. Comme l'écrit René Maran, il "constate", il "enregistre" la réalité : son objectivité est gage de "vérité". » (*Ibid.*, p. 15).
[323] Pascal Blanchard et *al.*, « Sexe, race et colonies », *op. cit.*, p. 20.
[324] René Depestre, *Bonjour et adieu à la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980, p. 94.

mais dont la portée est plus grande.

II-1.2.1. Sur le mariage et l'infidélité

Tout gravite autour du foyer de Batouala et ses neuf femmes. R. Maran met en exergue le mariage en Afrique. À l'époque le mariage traditionnel, encore appelé mariage coutumier, était la forme légale d'acquisition d'une épouse. Il peut être monogamique ou polygamique. Au moment où il le rédige, autour des années 1914-1915, car l'auteur publie le texte en 1921 et confirme (dans sa préface) l'avoir rédigé en six années, la polygamie domine la société africaine, il y est fait clairement mention du conflit entre les « frandjés » et les zalémans »[325], lequel rappelle la Grande Guerre (1914-1918). Pour cette région de l'Afrique, comme de nombreuses autres, la polygamie ne renvoie pas à l'amour du sexe pour le sexe ou le désir de l'homme de « posséder toutes les femmes. »[326] Elle intègre un aspect économique. Les hommes doivent généralement épouser *à minima* deux femmes[327]. Car les monogames rencontrent plus de difficultés. Certaines, ayant saisi l'utilité de cette tradition, poussent parfois leur époux, ainsi que l'écrit Sami Tchak, à prendre d'autres compagnes : « Certaines épouses obligent leur mari à épouser une deuxième femme. Elles la lui choisissent, elles-mêmes parfois. »[328] Les femmes et les nombreux enfants auxquels elles donnent naissance deviennent une main-d'œuvre « indispensable » à la survie des familles, des clans, dans ces sociétés où les conditions de vie et d'existence sont globalement précaires et très rudimentaires[329].

La plupart du temps, lorsque les épouses sont au moins deux, chacune voit en l'autre une collaboratrice dans les travaux champêtres et domestiques. En période de

[325] C'est ainsi que les indigènes dans *Batouala* désignent respectivement les Français et les Allemands.
[326] Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique, op. cit.,* p. 33.
[327] *Ibid*., p. 29.
[328] *Ibid*., p. 30.
[329] *Ibid*., p. 29.

maternité ou après par exemple, l'une peut voyager en toute quiétude pour suivre le traitement nécessaire durant ou après l'accouchement. La coépouse en déplacement a ainsi l'assurance que le mari et ses enfants seront gardés et entretenus par l'autre. La polygamie est d'autant plus importante dans ces conditions, qu'il est des traditions qui interdisent à l'homme d'entretenir des relations avec son épouse durant la grossesse ou pendant un certain temps après la maternité. D'autres, comme celles des « bandas » dans l'œuvre, qui pensent simplement que la femme qui vient d'enfanter devrait être ménagée :

> En agissant de la sorte, Batouala, loin d'outrepasser ses droits, n'avait fait que se conformer aux coutumes qui régissent la race banda. La maternité, c'est-à-dire la gestation, l'accouchement, les relevailles, l'allaitement et les soins de première enfance, requiert une attention de tous les instants, provoque d'épuisantes fatigues. Les traditionalistes, puisant dans la sagesse héritée de leurs ancêtres les plus justes disciplines, ont rendu supportable aux intéressées ce surmenage nécessaire, en les déliant de tout devoir conjugal pendant vingt-quatre ou trente-six lunes d'affilée.[330]

Cette philosophie, tenant également compte de ce que deviendrait l'homme, soumis par sa nature à ce désir naturel, accorde à ce dernier la possibilité de prendre autant d'épouses qu'il peut en nourrir, se mettant ainsi à l'abri de la transgression du tabou[331]. C'est d'ailleurs sur cette base que Batouala, en grand féticheur, parmi les premiers dépositaires de la tradition, amène à Yassigui'ndja des coépouses.

> Elle ne voyait d'ailleurs pas en quoi la venue des compagnes que Batouala lui avait choisies eût pu rompre leur entente ou porter ombrage à l'attachement qu'ils avaient l'un pour l'autre. Ne lui avait-elle pas donné un héritier – qui était mort, par la suite – dans les délais normaux ? Il avait naturellement profité de sa gestation et de sa maternité pour prendre une seconde femme. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, dix lunes plus tard, force lui avait été d'appeler, pour de semblables raisons, une troisième à ses côtés. Et il avait continué ainsi jusqu'à la neuvième.[332]

Il est par ailleurs possible d'y intégrer une autre dimension sociale. Au moyen de la

[330] René Maran, *Batouala, op. cit.*, p. 59-60.
[331] *Ibid*., p. 60.
[332] *Ibid*., p. 59.

polygamie, les sages désirent résoudre le problème des veuves, au cas où le mari vient à expirer. De multiples possibilités se présentent alors selon les situations familiales : le petit frère, le grand ou les oncles pouvaient prendre l'épouse… Tout est pensé de telle sorte que la veuve trouve rapidement un autre foyer, et n'ait pas à endurer une vie de solitude. Dans notre ouvrage, pendant que Batouala rend l'âme aux mânes, il est précisé que ses femmes n'auront pas à rester longuement sans foyer : « Elles sont depuis longtemps retenues. Toutes ont déjà trouvé preneurs. »[333]

Tout comme le mariage polygamique, plusieurs groupements sociaux ne voient rien de mal en l'infidélité féminine à cette période. Elle semble plutôt relever de la normalité. Idée soutenue par Sami Tchak dans *La Sexualité féminine en Afrique*, auquel il consacre un chapitre intitulé : « Infidélité féminine : un fait social normal »[334]. Ces populations partent du principe que la femme est naturellement prédisposée au désir sexuel et qu'aucune prohibition ne saurait la contraindre à la fidélité. D'autres groupes pensent même que la femme n'a pas le droit de se soustraire au désir de l'homme. « Tel est le principe fondamental. La seule loi est d'instinct. Tromper son homme n'a donc pas grande importance, ou plutôt n'en devrait pas avoir. »[335]

L'adultère est tellement répandu, dans de multiples sociétés africaines, que le féticheur Balla, personnage d'Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances*, affirme que dans la période de la postindépendance, trouver une femme qui n'ait pas été adultérine au moins une fois dans sa vie est devenue quasiment impensable :

> Quant à l'infidélité, euh ! euh ! les femmes propres devenaient rares dans le Horodougou comme les béliers à testicule unique. Balla le jurait. Faites enjamber un cheval mourant par une femme n'ayant couché qu'avec son mari, si elle n'est pas rapide la bête la soulève en se levant. L'autre jour Balla avait à soigner une jument couchée, il l'a fait enjamber par

[333] *Ibid*., p. 182.
[334] Sami Tchak, « Infidélité féminine : un fait social normal », *in* Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique, op. cit.* p. 118-127.
[335] René Maran, *Batouala, op. cit*., p. 51.

> trois mariées, mères de plusieurs enfants, la bête s'est agenouillée à demi et a crevé dans la nuit.[336]

Dans certaines sociétés traditionnelles, tel qu'on le perçoit dans *Batouala*, cette réception favorable repose aussi sur le fait qu'elle devrait permettre de conserver l'unité sociale et d'éviter que des drames (le meurtre envisagé par Bissibi'ngui[337]) liés à la jalousie ne se produisent. Ainsi, pour éviter le chaos absolu, certaines sociétés demeurent très souples à l'endroit des infidélités « inévitables » de la femme, proposant une régulation sociale :

> Il suffit, d'ordinaire, après palabres plus ou moins longues, de dédommager tel qui croit avoir à se plaindre, du préjudice qu'on lui a causé en usant de son bien. Quelques poules, deux ou trois cabris, quelques œufs couvés ou une paire de pagnes plus ou moins usagés, et tout est pour le mieux.[338]

De nombreuses études en anthropologiques et sociologiques attestent de cette vision de la sexualité en Afrique. *Eros noir*, *Magie et sexualité en Afrique noire* ou *La Sexualité féminine en Afrique*, montrent qu'au sein d'innombrables ethnies africaines, le rapport de la collectivité l'infidélité est effectivement non seulement tolérée, mais encouragée. Au moyen des coutumes comme – l'hospitalité sexuelle – un époux polygyne peut céder quelques-unes de ses épouses, les louer ou les vendre à un visiteur ou un ami de passage. Cela constitue ce que Sami Tchak nomme un des « Avantages sexuels du polygame »[339]. La femme adultère, chez les Agnis du Baoulé, par exemple, n'a absolument rien à craindre puisque la société l'approuve. Chez les Mossi, au Burkina

---

[336] Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, [Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1968] Paris, Seuil, 1970, p. 135.

[337] On n'insinue pas que la polygamie résolve totalement ce problème. Mais en banalisant ce fait social, certains groupements sociaux évitent des querelles aux membres d'un même village ou de villages voisins. Pour le cas de Batouala, il est tout de même précisé par exemple qu'il « était naturellement jaloux, vindicatif et violent. » et qu'il « fallait malheureusement » s'attendre à ce qu'il ne réagisse pas selon cette logique (René Maran, *Batouala, op. cit.*, p. 52). La tradition peut donc parfois, parallèlement, réserver d'abominables châtiments pour la femme adultérine, en raison du caractère de l'époux ou de la famille. Dans cette perspective, Yassigui'ndja déclare : « Mieux vaut, même, "mbrouma", la lèpre, que les peines cruelles réservées à l'adultère. » (*Ibid.*, p. 63). Les personnes âgées qui ont été par elle éconduites trouveraient là, par exemple, l'occasion de se venger.

[338] *Ibid.*, p. 51.

[339] Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique*, *op. cit.*, p. 29-36.

Faso, elle se doit de respecter des conditions précises. Il lui faut toujours revenir au foyer avec des présents pour son mari. Chez « les Dagari, les Grunshi, les Nunuma, les Somba et les Vala », déclare Boris de Rachewiltz dans *Éros noir*, « les femmes mariées ont des amants qui comblent les maris de cadeaux ou accomplissent pour eux certains travaux en retour des plaisirs qu'ils ont pris. »[340] Les hommes ont donc intérêt à les inciter dans ce sens. En outre, celles qui se sentent lésées dans la répartition des jours de couche avec leur mari estiment que cette observance représente un moyen de combler leurs frustrations sexuelles, ce que Sami Tchak met en relief.

Ce partage s'effectuait aussi chez les Mau-mau du Kénya ainsi que Jacques Lantier a pu l'observer et l'a restitué, non sans ironie, dans *Magie et sexualité en Afrique noire. La cité magique*. Or : « La femme servant, selon la tradition, à faire la cuisine et l'amour, il est logique que, poussant la politesse, son mari la prête, après le repas, à un ami de passage. »[341] Il n'est pas surprenant que parfois, le choix des épouses privilégie, par anticipation, celles dont les atouts esthétiques seront aussi appréciés par les amis et les connaissances qu'il convient de soigner.

> Il [le mari] la choisit autant que possible avec les fesses bien potelées et les cuisses bien fermes, particularités fort attrayantes pour les Kikuyu. Il invite ses camarades de « classe d'âge » à partager ses joies conjugales avec d'autant de facilité que ceux-ci devront lui rendre la politesse dans leur propre foyer.[342]

L'infidélité masculine est perçue comme valorisante. Selon Sami Tchak, même en cas de prescriptions, il existe une tolérance plus grande à l'égard des hommes :

> Dans toutes les sociétés, les hommes semblent sexuellement plus libres que les femmes. Même au sein des sociétés christianisées, où les relations prénuptiales sont interdites à toute personne, à l'homme et à la femme, les jeunes hommes peuvent plus facilement transgresser cette règle.[343]

---

[340] Boris de Rachewiltz, *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours, op. cit*., p. 267.
[341] Jacques Lantier, *Magie et sexualité en Afrique noire, op. cit*., p. 272.
[342] *Ibid.*, p. 272-273.
[343] Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique*, *op. cit*., p. 27.

Ils se glorifient donc de leurs conquêtes amoureuses tandis que les femmes les taisent afin de jouir d'une certaine probité morale et d'une reconnaissance sociale. Cette image est présente dans *Batouala*, la renommée de Bissibi'ngui n'est plus à faire, une multitude de villages est informée de ses nombreuses passades. Ses multiples prouesses font de lui un homme célèbre. Mais lorsque lui sont demandés les noms de ses partenaires, il se refuse de les divulguer aux risques de jeter l'anathème sur elles. Même Batouala n'est pas au courant que huit de ses épouses ont subi la foudre des reins du jeune homme. Cela aurait été insultant pour lui et ses femmes. Lorsqu'I'ndouvoura, jalouse de la première femme de Batouala parce que Bissibi'ngui n'a plus d'yeux que pour elle, se chamaille avec cette dernière, elle lui fait savoir qu'elle joue « les fières » alors qu'elle n'est qu'une femme « facile »[344]. Dans cet échange rude, on comprend que plus la femme se donne, moins elle est considérée vertueuse socialement. Ces deux attitudes correspondent à l'analyse de Sami Tchak selon laquelle : « l'homme se valorise par ses expériences sexuelles effectives, alors que la bonne réputation de la femme dépend de sa capacité à être toujours séduisante sans se montrer disponible, à moins que cette disponibilité ne se fasse dans un cadre légal. »[345]

La gestion de l'infidélité a donc comme objectif de préserver les apparences et la fierté du mari, tout en acceptant des conduites qui permettent de satisfaire les désirs sans briser les équilibres sociologiques.

II-1.2.2. Sur l'éducation sexuelle

L'éducation sexuelle a toujours été présente dans la société africaine. Elle concerne les diverses couches sociales selon les peuplades[346]. Des travaux à l'image de ceux de Jomo Kenyatta, Sami Tchak ou Jacques Lantier le confirment. Ce dernier évoque par

[344] René Maran, *Batouala, op. cit*., p. 75.
[345] Sami Tchak, *La Sexualité féminine en Afrique, op. cit*., p. 27.
[346] Voir Thérèse Kuoh-Moukoury, *Les Couples dominos, op. cit,* ch. 5.

exemple le cas des Gikuyu au Kénya, qui ont développé une pédagogie sexuelle très surprenante. Pour dompter l'appétit sexuel insatiable de la jeunesse, la communauté a permis aux adolescents d'entretenir un mode de rapports balisés par certaines restrictions. Cette coutume appelée *ombani na ngweko,* offre une forme tolérée de contacts sexuels et une formation à travers des échanges sur les questions relatives à la sexualité[347]. Selon lui, cette tradition constituait le « fondement sacré de la religion des Kikuyu. »[348] La communauté désirait éviter ainsi au jeune âge, une kyrielle de frustrations, d'effervescence libidinale irrépressible, pouvant conduire à la manifestation d'une certaine violence. De fait, un jeune homme était librement autorisé à attirer l'attention d'une jeune fille, et en sens inverse, une jeune fille pouvait courtiser un jeune homme. Aussi bien les garçons que les filles pouvaient posséder de multiples bien-aimé(e)s.

Un lieu parsemé de huttes appelées *thingira,* non loin du village, est aménagé pour les rencontres intimes. Les filles évitent d'y aller avec le même amoureux, car cela traduit une attitude égoïste. Ce temple que l'on peut considérer comme une sorte de « maison spéciale » à en croire J. Lantier[349], est le lieu où tous genres d'actions sexuelles en couple ou en groupe sont acceptés, excepté la pénétration. Lantier écrit, « Garçons et filles se rendent dans la *thingira* comme on va en France à l'école, au cinéma, au café ou au bal ; aussi est-on assuré de toujours y rencontrer, de jour comme de nuit, de

[347] Boris de Rachewiltz convoque d'autres tribus pratiquant ce genre de coutumes : « Les Ganda font même participer les jeunes gens à des débats sur les questions érotiques et les font assister aux étreintes des adultes. Les Chewa conseillent aux jeunes gens l'exercice de la sexualité, utile selon eux pour bien procréer à l'âge adulte : chez eux, les jeunes gens ont coutume en effet de construire des cases aux alentours du village où ils jouent au mari et à la femme. Les Ila également considèrent la puberté comme une période de préparation à la vie sexuelle. À l'époque de la moisson, toute jeune fille peut disposer d'une case où inviter un garçon de son choix afin de jouer au couple marié. La relation entre la fête sexuelle et la fête agricole, à l'occasion des danses érotiques des jeunes filles Laka au moment de la récolte, par exemple, est évidente. » (*Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours, op. cit.*, p. 151). L'auteur cite de nombreuses autres peuplades qui pratiquent diverses pédagogies sexuelles : les Barue, les Gisu, les Nandi et les Sabei permettent aux jeunes garçons (vers l'âge de neuf ans) de s'adonner à la masturbation et d'autres jeux sexuels développant leur virilité. Chez les Louba et les Nkundo par exemple, pour préparer les jeunes filles au mariage, celles-ci apprennent de leurs mères à s'allonger la vulve, et à élargir leurs voies sexuelles. (*Ibid.*, p. 152).

[348] Jacques Lantier, *Magie et sexualité en Afrique noire, op. cit.,* p. 275.

[349] *Ibid., loc. cit.*

nombreux compagnons. »[350] Dans la mesure où la virginité de la jeune fille est indispensable pour ce peuple (les filles se devaient d'être pucelles avant le mariage), le *Ngweko* a justement pour but d'accorder aux célibataires l'accès à certaines consolations sexuelles, afin de les empêcher de déflorer une jeune fille.

Ainsi René Maran relate, dans son roman, une séance d'éducation sexuelle qui ne se déroule qu'à seize ans, âge à partir duquel une cérémonie conjointe de circoncision et d'excision publique a lieu. Les paroles des deux vieillards chargés de l'office traduisent ce fait :

> _ N'importe où et n'importe comment.
> _ Vous vous êtes abstenus de rire et de jouer.
> _ N'Gakoura est content de vous.
> _ Vos épreuves sont terminées.
> _ Vous pouvez jouer, rire, danser, vivre au grand air, parler aussi et dormir sur vos bogbos.
> _ Vous serez bientôt des hommes.
> _ Vous serez bientôt des femmes.
> _ Encore un peu, et l'on vous fera « ga'nza ». [351]

Cette entrée dans la maturité sexuelle ne s'arrête pas aux entailles dans la chair, à savoir l'amputation du prépuce (partie de la femme en l'homme) et du clitoris (vestige de l'homme en la femme), il s'accompagne aussi d'un culte qui amène les opérés à assister en direct à des coïts : il s'agit de la danse de l'amour, déjà évoquée. Celle-ci est scindée en deux parties. La première, durant laquelle deux femmes sont dévêtues, l'une – munie d'un phallus factice arrimé à son tour de taille – représente le mâle, tandis que l'autre incarne une innocente. Toutes deux simulent alors une scène sexuelle.

> Deux femmes, juste à ce moment-là, firent leur apparition. La plus belle des deux, c'était Yassigui'ndja, la femme de Batouala, le mokoundji. La seconde ne connaissait encore rien de l'homme. Nues toutes deux, épilées, elles avaient le cou paré de colliers en verroteries, un anneau pendait à leur nez et à chacune de leurs oreilles. […] Yassigui'ndja portait, en

[350] *Ibid*., p. 275-276.
[351] René Maran, *Batouala, op. cit*., p. 109.

> plus de ces bijoux, un énorme phallus en bois peint. Retenu par des liens à la ceinture bouclant sa taille, le simulacre viril qui pendait à son bas-ventre signifiait le rôle qu'elle allait jouer dans la danse. Tout d'abord, elle ne dansa que des hanches et des reins. Ses pieds ne bougeaient pour ainsi dire point, bien que sautelât le sexe de bois à chacun de ses déhanchements. Ensuite, lentement, plus qu'elle ne marcha elle glissa vers sa partenaire, qui se recula. Elle ne voulait point, cette femme, céder au désir du mâle ! Sa mimique et ses bonds exprimaient sa frayeur. Déçu, le mâle revint sur ses pas et renouvela sa tentative, piétinant le sol avec violence. Cependant, remise de sa peur irraisonnée, sa compagne s'offrait de loin, à présent. Il voulut alors l'embrasser. Elle n'opposait plus qu'une faible résistance. Elle s'abandonnait, fondait à son ardeur comme la brume au soleil levant, cachant des mains tantôt ses yeux, tantôt ses parties sexuelles. Elle n'était plus qu'un gibier forcé qui, brusquement, céda. Un instant encore, elle attisa le désir du mâle en retardant de le satisfaire. Mais quand ce dernier, la prenant à bras-le-corps, eut brutalement marqué qu'il ne pouvait plus attendre – elle ne résista plus. Lorsque l'accélération du rythme de la danse eut enfin abouti à la convulsion haletante qui évacue le désir – le corps parcouru de courts frissons, ils se tinrent immobiles, heureux, comme extasiés.[352]

La seconde partie est constituée, quant à elle, de l'orgie qui s'ensuit, causée par l'éveil des sens que la démonstration précédente aura occasionné. Une photographie faisant écho à ce rite initiatique à valeur didactique est disponible dans l'ouvrage de Georges Bataille intitulé *Erotisme*[353]*,* il s'agit précisément de la planche XIII[354] peignant cette danse érotique en Oubangui-Chari. On y voit des femmes noires presque entièrement dénudées danser. La femme du troisième âge qui donne le rythme tient un phallus d'une taille importante pendant au niveau de son mont de Vénus exactement comme Yassigui'ndja.

On ne soutiendra pas que toute l'Afrique a développé une pédagogie sexuelle de ce genre, mais diverses études, à l'instar *d'Erotic Africa. La décolonisation sexuelle, Au pied du mont Kenya*, *Eros noir*, etc.*,* prouvent s'il le faut encore qu'il n'est pas bien difficile de rencontrer en ce temps[355] des populations qui adoptent des coutumes comme celles

[352] *Ibid*., p. 112-113.
[353] Georges Bataille, *Érotisme*, éditions Minuit, coll. « Reprise », [1957] 2014.
[354] *Ibid*., p. 120. Il est question d'une photographie de Géo Fourrier dénommée *Danse érotique* (Oubangui-Chari. Mobaye Boubou Dagha. Collection de la photothèque du Musée de l'homme).
[355] Il existe encore des traces de cette conception de la sexualité dans certaines sociétés africaines actuelles.

reprises par René Maran. En plus de l'exemple des Gikuyu, vu antérieurement, la dernière illustration concerne les observances traditionnelles, celle nommée *Mevungu* chez les Beti de la sous-région d'Afrique centrale.

Le *Mevungu* est un culte féminin présenté comme une exaltation de l'appareil génital de la femme et de sa toute-puissance en période précoloniale. Durant les cérémonies de *Mevungu*, l'accouplement est fréquemment mimé ainsi que représenté dans « la danse de l'amour » de *Batouala* ; et les prêtresses, femmes ménopausées pour la majorité, tiennent le rôle masculin.

> Le clitoris et le reste de l'organe sexuel féminin y étaient appelés « nkang » et durant ce rite on mettait en place un comité d'anciennes initiées qui devait examiner les appareils génitaux des jeunes filles en initiation, lesquelles devaient s'asseoir les jambes bien écartées et le sexe bien en évidence et chaque fois que le comité rencontrait un sexe bien fait, avec un clitoris saillant et une bonne vulve, des cris d'admiration fusaient de toute part et des chants commençaient disant « Quel beau nkang tu as. Donne-moi ce nkang ! », la jeune fille en question se mettait debout les jambes écartées et toute l'assistance passait entre ses jambes en jetant un regard admiratif sur son sexe. Puis une danse, qui simulait le coït, était exécutée autour d'elle.[356]

Ce rituel autorise les femmes à s'exciter mutuellement par des attouchements, des massages lascifs, etc., tout en éliminant le sentiment de honte devant le sujet masculin, et l'embarras causé par l'exposition de la nudité. Cette approche sexuelle renforce le rapport au corps ; après cela, elles se regardent autrement, de façon positive, avec plus d'assurance et de fierté.

L'aboutissement de ce processus est d'ôter tout sentiment de pudeur vis-à-vis du nu. C'est certainement partant de cette conception que Thérèse Kuoh-Moukoury affirme : « Il faut être un Blanc ou un fou, dit le Noir primitif, pour considérer la nudité totale ou partielle comme une faute ou un délit… »[357] Il y a peu, dans *Batouala,* on a pu observer que Yassigui'ndja et la jeune vierge se mouvaient en cadence, dénudées,

[356] Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle*, *op. cit*., p. 129.
[357] Thérèse Kuoh-Moukoury, *Les Couples dominos. Noirs et Blancs face à l'amour*, *op. cit*., p. 94.

devant les habitants du lieu et les invités des villages voisins. De même, avant elles, des hommes avaient d'abord effectué des tours de danses similaires :

> Lorsque vint le moment des hommes – un véritable délire ! Ce n'étaient plus que bouches démesurément hurlantes, en des visages souillés de sueur. Ce n'était plus qu'un trépignement, qui émouvait la terre, au loin. Et quels cris, quels rires, quels gestes ! La présence de tant d'hommes et de tant de femmes, la bière, le chanvre, le mouvement, la joie poussaient peu à peu à son paroxysme la frémissante chaleur du désir. C'est alors qu'on vit paraître une dizaine d'hommes, presque nus.[358]

La capacité de ces populations à s'exposer en public avec comme seul vêtement la peau couleur ébène de leur corps, sans aucune gêne, est quelquefois le fruit de toute une philosophie sur le plan sexuel, issue de leurs rites. Les femmes dans l'œuvre de Maran, pour cette raison n'ont aucun mal à faire leurs toilettes intimes en présence de regards indiscrets.

> Lorsque son homme daigna manger, elle prit la pipe qu'il avait délaissée. Et à son tour elle fuma, surveillant du coin de l'œil une savoureuse grillade de vers blancs et gras, tandis qu'adossées chacune à sa case, ses huit compagnes procédaient à leur toilette intime. Elles n'apportaient nulle affectation à le faire. À quoi cela aurait-il bien pu servir ? L'homme et la femme sont faits l'un pour l'autre. Ne pouvant ignorer ce en quoi ils diffèrent, pourquoi se gêneraient-ils l'un devant l'autre ? La honte du corps est vaine et la pudeur, hypocrisie. On ne songe jamais à cacher que le mal fait ou l'insuffisant. Il est d'ailleurs bien inutile d'essayer de dissimuler les charmes sexuels que N'Gakoura nous a départis, qu'ils soient avantageux ou dérisoires. On est comme on est.[359]

Cette rétrospection ayant plongé dans les entrailles d'une Afrique oublier nous paraissait utile au moins pour trois raisons. La première repose sur le lien qui existe entre la littérature et l'évocation de ces pratiques qui est visible, y compris dans les livres plus récents. Avoir ce passé en mémoire est donc de bon augure. La deuxième est motivée par le fait que, ce que l'on nomme les rapports sexuels modernes, – car provenant de l'Occident dans l'imaginaire d'aucuns –, ont en réalité été développés, pour la plupart, dans une certaine mesure, dans l'Afrique précoloniale, voire coloniale.

[358] René Maran, *Batouala*, *op. cit.*, p. 106.
[359] *Ibid*., p. 40.

Partant, la tradition à laquelle se réfère l'Afrique contemporaine pourrait ne pas être fondamentalement la sienne. De là émanerait aussi cette sensation paramnésique de l'Africain vis-à-vis de la sexualité, que souligne l'écrivain malien Massa Makan Diabaté :

> L'identité culturelle que veulent forger ces sociétés découle d'un double constat : d'une part, il ne leur est plus possible de reconstituer leurs traits culturels antécoloniaux ; d'autre part, quand elles regardent un miroir, elles n'y retrouvent qu'un kaléidoscope dans lequel défile une succession de visages qui pourraient leur appartenir, tout en étant éloignés de ce qu'elles croient être leur véritable personnalité.[360]

La troisième enfin s'appuie sur l'idée que cette rétrospective permet également, de s'interroger sur les circonstances et le processus par lequel l'Afrique est devenue un espace de pudeur au XXe siècle.

II-1.3. La sexualité et sa répression dans les sociétés primitives

Il est possible de considérer la répression sexuelle comme l'ensemble des dispositifs sociaux, médicaux, légaux, idéologiques qui contribuent à la réduction, l'interdiction ou la régulation de la vie sexuelle. Ce qui est une manière d'induire qu'à un certain moment, la sexualité, dans cette partie du monde, a été plus ou moins libérale. En effet, elle participait, semble-t-il, à la vie active des sociétés traditionnelles dans leur ensemble.

La littérature africaine qui est née dans un contexte particulier ne propose malheureusement pas assez de textes décrivant ce passé, notamment dans le rapport de l'Homme au sexe. L'œuvre de René Maran est l'un des rares, à côté de ceux de Mongo Beti (*Le Pauvre Christ de Bomba*), de Yambo Ouologuem (*Le Devoir de violence*) et de Paul Hazoumé (*Doguicimi*), qui brossent un tableau saisissant de cette période en

[360] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.,* p.49-50.

matière de mœurs sexuelles. Ce sont davantage des travaux de nature anthropologique et ethnographique qui ont exposé les relations existant à cette époque entre l'Africain et la sexualité.

Les ouvrages, comme celui de Maran montrent, que certaines régions d'Afrique étaient accoutumées à des pratiques sexuelles bien éloignées de la pudicité. De fait, est-il possible de se demander comment et pourquoi l'Afrique en est venue à être considérée comme une terre pudique ? Si la sexualité occupait une place aussi importante dans la vie de l'Africain ainsi que le laisse entendre le Révérend Père Supérieur (R.P.S.) dans *Le Pauvre Christ de Bomba*, lui qui déclare : « Ils [les Africains] ont tous la luxure chevillée au corps ! »[361], il importe de comprendre le mécanisme par lequel la sexualité africaine a été bridée.

II-1.3.1. Au temps de la liberté sexuelle

En regard du discours colonial sur la sexualité africaine, des faits traditionnels observés et relatés par René Maran dans son texte, la représentation de l'époque précoloniale faite par Ouologuem et les travaux de Jacques Lantier, Boris de Rachewiltz et bien d'autres anthropologues… il ressort que l'Afrique a été une terre où la sexualité s'exprimait ouvertement dans de multiples groupes ethniques. La présence du sexe, les figurations sexuelles ou sensuelles lors des activités ludiques ou initiatiques irradient l'Afrique précoloniale d'un pôle à un autre. On constate chez les Hottentots, un peuple localisé au sud-ouest de l'Afrique, que les femmes se tirent réciproquement les petites lèvres de l'organe génital. Une pratique permettant le grossissement progressif de leur volume, un critère de beauté hautement apprécié par la gent masculine.

[361] Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba, op. cit.,* p. 285.

Dans la sous-région d'Afrique centrale également, on rencontre des peuplades qui ont déployé une culture de la sexualité : l'exemple des Yaka, des Fang, des Ntoumou ou des Beti. Pour les premiers, au cours de différentes chorégraphies traditionnelles, des danseurs s'affichent arborant des masques simulant une copulation qui symbolise les générations futures et, simultanément, « la transmission de l'énergie vitale des ancêtres »[362]. Chez les deux autres groupes ethnolinguistiques se pratique l'*Ozila*, une danse de la fécondité. Durant son exécution les femmes initiées agitent leur buste nu ; celle qui donne le ton à l'instar de Yassigui'ndja dans *Batouala*, « s'enfonçait une corne d'antilope dans le vagin à certains moments de son spectacle »[363]. De même, chez les Beti, s'est développé un cérémonial spécial à l'intention du phallus. Dans le cadre de l'initiation, de jeunes garçons se regroupaient en un lieu baptisé *esam so*, où se trouve une myriade d'objets à résonnance sexuelle. Au centre de cet espace triomphe un énorme phallus appelé *ndzom*.

> Ce ndzom (phallus) majestueux, accompagné par la musique des tam-tams, des balafons et des chants, était transporté, lors de la clôture de l'initiation, vers la place publique du village et les initiés devaient se tenir debout sur le ndzom et danser autour de lui, ceci devant la foule du village qui était assemblée là, tout le monde s'exaltant devant le ndzom.[364]

Lors du rituel du pénis chez les Beti, la liesse est palpable, l'euphorie emplit chaque case du village. On aurait dit que le *ndzom* chassait les malheurs exactement comme ce fut le cas chez les Romains, où se trouve le phallus, « Hic habitat felicitas »[365].

À l'ouest de l'Afrique, en Côte d'Ivoire notamment, vivent les Guro. Ces derniers respectent un rituel, ayant une charge éducative pour les enfants, qui leur a conféré une certaine notoriété associée à leurs prouesses sexuelles. Les Guro en effet portaient lors

[362] Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle*, *op. cit.*, p. 112.
[363] *Ibid*., p. 113.
[364] *Ibid*., p. 116.
[365] Le Dr Gilbert Tordjman développe l'idée qu'au temps de l'Empire romain, pour exorciser la décadence, la désolation ou la mort, les cités romaines érigent aux portes de la ville un phallus en érection. Il est par ailleurs gravé sur cette verge tendue, l'inscription : « Hic habitat felicitas », qui veut dire « Ici habite le bonheur ». (Gilbert Tordjman, *La Femme et son plaisir*, Paris, [Londreys, 1986] éditions du Club France Loisirs, 1987, p. 21).

des danses traditionnelles un moulage et une tenue représentant la jouissance sexuelle. Kayemb Uriël Navej écrit :

> Il est de fait que, chez ces Guros, lors de danses traditionnelles, un masque et un costume appelé le « Gban » représentait « la jouissance sexuelle ». Le danseur portant ce masque et ce costume – lequel comportait plusieurs phallus en bois – animait et amusait tout le village, il imitait souvent le comportement du babouin tout en mettant l'accent sur la performance amoureuse au cours de ses danses, lors desquelles il se roulait sur le sol en se masturbant vigoureusement.[366]

Cette pratique conférait à l'autostimulation sexuelle un caractère de banalité, de normalité. Les jeunes Guro n'avaient donc pas besoin de poser des questions sur la sexualité à leurs parents, tous les rudiments concernant le sexe étaient dits et transmis sur la place publique.

Dans le texte *Magie et sexualité en Afrique noire. La cité magique*, Jacques Lantier fait également état de quelques ethnies au sein desquelles était enseignée une certaine pédagogie sexuelle, en l'occurrence les Mau-mau. « La vie sociale des garçons commence par des séances quotidiennes de masturbation rituelle qui se tiennent à l'extérieur des villages, sous un arbre-autel consacré à cet usage. »[367]

Pour comprendre que des enfants soient éduqués en ce sens et afin d'appréhender ce rapport singulier à la sexualité, il faudrait au moins avoir une idée du mythe fondateur de cette ethnie.

> L'ancêtre-fondateur Kikuyu est le seigneur Mumbere, fils de l'Orgasme. Le premier homme a été créé directement par le sperme divin, sans l'intervention d'une femme. De la jouissance du dieu masturbateur, qui se passe de femme, sortit Kikuyu. Une fois mis au monde, Kikuyu fabriqua avec de l'argile une statue dans laquelle il ménagea une cavité pour y placer son pénis. Sous l'action qui s'ensuivit, la statue s'anima et devint la première femme, Moombi, celle qui crie de bonheur. Des amours de Kikuyu et de

[366] Kayemb Uriël Navej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle, op. cit.*, p. 112.
[367] Jacques Lantier, *Magie et sexualité en Afrique noire*, *op. cit.,* p. 274. Également cité par Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle*, *op. cit.*, p. 113.

> Moombi naquirent neuf filles qui furent elles-mêmes les ancêtres des neuf clans qui existent encore au sein de la tribu des Kikuyu.[368]

À travers cette genèse des Gikuyu (Mau-mau), il est possible de cerner les raisons pour lesquelles le sexe est omniprésent au sein de ce groupe. Le mythe en dit plus qu'il n'en faut : la sexualité y était vie et culture. Depuis la prime enfance, les Gikuyu sont initiés au sexe ; ils ont un grand « arbre-rituel » où ils peuvent, le matin venu, faire une compétition d'éjaculation et se raconter des anecdotes salaces. La sexualité faisait partie intégrante de la vie de cette population.

Une autre pratique répandue à l'époque était l'homosexualité, aussi bien masculine que féminine. Il est vrai que certains auteurs ont affirmé dans les années 1930 que l'homosexualité a été importée en Afrique par l'Occident[369]. Faisant consécutivement de cette pratique le « propre des cultures très civilisées et très policées des peuples blancs »[370]. Dans un article au titre évocateur, « L'homosexualité en Afrique : sens et variations d'hier à nos jours », le sociologue Charles Gueboguo entend retracer historiquement la pratique de l'homosexualité au sein de plusieurs sociétés africaines bien avant l'avènement des missions civilisatrices européennes. Il fait observer dans ses travaux que cette pratique y était non seulement présente, mais pouvait alors revêtir une fonction jouissive et/ou initiatrice. Elle était très répandue chez « les Dahomey, les Ila, les Lango, les Nama, les Siwa, les Thonga, les Ouolof, les Zandé »[371], les Foulan, les Argole, les Gisu, les Luba, les Nkundo, les Mossi… la liste est loin d'être exhaustive. En guise d'exemple, Guebogo cite un groupe ethnique de l'Angola :

---

[368] Jacques Lantier, *Magie et sexualité en Afrique noire, ibid., loc. cit.*

[369] Le missionnaire et ethnologue suisse, Henri-Alexandre Junod, étudiant les mœurs et coutumes des populations bantoues, affirme : « *deux vices très répandus dans les sociétés civilisées : onanisme et sodomie, étaient entièrement méconnus* (en Afrique chez les Bantous) *avant l'arrivée de la "civilisation". Il n'en est plus malheureusement ainsi* » (*Mœurs et coutumes des Bantous*, vol. I, Paris, Payot, 1936, p. 95. Cité à partir de Charles Gueboguo, « L'homosexualité en Afrique : sens et variations d'hier à nos jours », *Socio-logos*, 2006. http://socio-logos.revues.org/37.

[370] Thérèse Kuoh-Moukoury, *Les Couples dominos. Noirs et Blancs face à l'amour*, *op. cit.*, p. 89.

[371] Boris de Rachewiltz, *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours*, *op. cit.*, p. 282.

> […] dans le groupe ethnique dénommé Quimbandas, la sodomie était fréquente parmi les hommes, et les hommes ayant ces rapports sexuels avec les individus du même sexe étaient aussi désignés sous ce vocable : *quimbandas*. La spécificité de ce groupe ethnique était qu'ils avaient de tels rapports sexuels tout en étant habillés en femme. D'ailleurs l'une des figures la plus marquante parmi eux était le *Ganga-ya-Chibanda,* ou le grand prêtre, le superintendant des sacrifices rituels qui s'habillait comme une femme, même en dehors des offices religieux. Il marquait un point d'honneur à ce qu'on l'appelle : « la grand-mère ». Vu sa position sociale, tout ce qui pouvait être considéré comme un écart de conduite venant de lui était toléré par le groupe.[372]

À cet effet, si dans l'univers littéraire cette période de l'histoire de l'Afrique est très peu représentée, on note toutefois la présence d'un nombre considérable de pratiques sexuelles dans le peu de textes abordant les mœurs sexuelles durant ladite période, particulièrement dans *Le Devoir de violence*. L'homosexualité masculine y est effectivement évoquée, notamment lorsque l'auteur fait le récit de la geste de la dynastie Saïf. L'auteur décrit un ministre nommé El Hadj Abdoul Hassana, qui aurait fait emménager un éphèbe dans sa chambre[373], avec qui il passe ses nuits. Ouologuem présente également Saïf Ali comme un pédéraste dans la peau[374]. En outre, l'auteur évoque aussi l'inceste. Ramina, mère du Saïf El Haram (empereur du Nakem au XVIe) fut mise enceinte par son fils Saïf Youssoufi[375]. Saïf El Haram lui-même, à la mort de son père, Saïf El Héït, épousa les quatre épouses de ce dernier :

> Donc, à la mort du juste et doux Saïf El Héït (Sur lui le salut !), son fils béni Saïf El Hilal monta sur le trône impérial, mais – comble de disgrâce – pour treize jours seulement. Car Saïf El Haram, proclamant la nécessité d'un couple royal formé de la reine-mère et du fils, épousa en une même nuit les quatre femmes de son père défunt – dont sa propre mère Ramina[376]

L'œuvre de Ouologuem est caractérisée par un déchainement de violence et par

[372] Charles Gueboguo, « L'homosexualité en Afrique : sens et variations d'hier à nos jours », *op. cit.* Lire aussi au sujet de l'homosexualité en Afrique : Fabien Boulaga Eboussi (dir.), « L'homosexualité est bonne à penser », *Terroirs*, n° 1-2, 2007.
[373] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence, op. cit.*, p. 22.
[374] *Ibid*., *loc*. *cit*.
[375] *Ibid*., p. 23.
[376] *Ibid*., p. 14.

l'omniprésence du sexe dans ses formes les plus variées, y compris l'orgie.

> Après avoir pleuré sa favorite berbéro-juive Yéhochua, Saïf Tsévi, qui était un cochon obstiné, se hâta d'épouser une sorcière négresse Lyangombé, affiliée à une corporation secrète de sorciers et de magiciens, dont l'ancêtre consacré est représenté sous les traits d'un être bisexué – pourvu d'un côté de trois phallus, et de l'autre, de trois vagins. Dans la vie privée des gens de cette corporation, qui avaient tout juste le courage d'une poule mouillée, l'hospitalité du maître de maison, s'élevant au-dessus de la tragédie commune, implique de consentir à tout tiers le droit de jouir des faveurs de ses femmes. Dans leur vie publique, de terribles sabbats sont à l'honneur, auxquels les membres se rendent la nuit, à travers la brousse, s'interpelant par des grognements imités du cri de l'hyène. Au cours des saturnales, l'inceste est licite et même recommandé, conjugué d'actes tels que sacrifices humains suivis de rapports sexuels incestueux et de coït avec les animaux : comme si, Nègre, on eût dû véritablement – *ya atrash !* – n'être que sauvage. Le grand sorcier et la grande sorcière font asseoir l'assemblée à terre, jambes écartées, puis, chantant doucettement des chansons ayant trait aux organes génitaux, se mettent entièrement nus et copulent publiquement, invitant, avec la faiblesse insigne d'en pleurer de bonheur, chaque homme présent à en faire autant avec trois, quatre ou cinq femmes, plusieurs fois et avec le plus grand nombre de personnes que ses forces lui permettent d'assaillir.[377]

Cette Afrique, certes lointaine aujourd'hui, presque oubliée, donne justement à voir une femme aux appétits sexuels gargantuesques, emplie de passions, incontrôlables. D'où les mutilations sexuelles, dont l'objectif vise à réfréner ces pulsions sexuelles explosives. L'ethnologue britannique Sir Richard Burton, qui a mené des études considérables sur les coutumes et les sexualités en Afrique, écrit : « Tous considèrent que le désir sexuel chez la femme est dix fois plus grand que chez l'homme. Ils pratiquent l'ablation du clitoris parce que, comme l'avertit Aristote, cet organe est le siège et l'origine du désir sexuel. »[378]

Cette cartographie succincte de la sexualité africaine avant l'ère coloniale et peu après[379], montre une Afrique hétérogène et complexe en matière de sexualité, à des

[377] *Ibid*., p. 26-27.
[378] Cité par Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa*. *La décolonisation sexuelle, op. cit.,* p. 161.
[379] En se référant par exemple au *Pauvre Christ de Bomba,* une fiction dénonçant la réalité des pratiques ecclésiastiques, on observe qu'au Cameroun, même durant la période coloniale, la sexualité occupe encore une place très importante. C'est en tout cas ce qu'on peut lire à travers l'échec du catholicisme dans l'œuvre, et l'acharnement

années-lumière de son portrait actuel. La femme – aujourd'hui soumise, reléguée au second rang, lie de la société, souvent considérée comme ayant pour seule fonction celle de la procréation – est dans l'Afrique ancienne quasiment sur la même marche que l'homme dans certaines sociétés. Sa sexualité y est vécue sans voile, sans détournement, aussi bien que celle de l'homme. Elle peut même dans certaines peuplades se marier avec plusieurs hommes[380]. La tradition n'y voit aucun inconvénient. *A contrario*, la femme polyandre relie les villages et les peuples en temps de guerre. Elle est médiatrice, et par voie de conséquence vecteur de paix selon ces sociétés. Sur l'île d'Orango, à quelques encablures de la Guinée-Bissau, sur la côte ouest de l'Afrique, les femmes accouraient vers les hommes qui leur plaisaient, et les demandaient en mariage[381].

Cette impétuosité sexuelle dans l'Afrique d'antan, manifeste dans la diversité des orientations sexuelles, la multiplicité de pratiques, l'hymne à la beauté corporelle, aux plaisirs sensuels, aux organes génitaux, s'est effondrée tel un château de sable emporté par la marée de la colonisation islamique, chrétienne, en somme par le contact avec l'Autre. Cette culture a été déniée, dépréciée, dévalorisée, réprimée, accusée de tous les maux : impiété, impudicité, impureté, iniquité, obscénité, péché, saleté... En fait, l'église, aidée par l'administration coloniale, a agi de manière répressive sur les

---

de l'église contre les pratiques comme la polygamie. De plus, on atteste l'existence de multiples rites et pratiques à caractère sexuel à l'époque coloniale : la polygamie, l'hospitalité sexuelle, la polyandrie, le *Bwiti*, le *Mwiri*, etc.

[380] Jusqu'au XXe siècle encore, la polyandrie est pratiquée au Nigéria, entre autres chez les Abisis. En République Démocratique du Congo, dans le centre du Kasaï occidental et le centre-ouest du Bandundu, se trouve une ethnie nommée Bashilélé. Les femmes de ce groupe pouvaient avoir, avant l'arrivée des Européens, plusieurs époux ou concubins. Après l'indépendance du Congo, il est à noter que certains hommes ont milité pour l'exhumation de cette coutume. Cette tradition est encore pratiquée au Congo, mais de façon sporadique. (Kayemb Uriël Nawej, *Erotic Africa*. *La décolonisation sexuelle*, *op. cit*., p. 178).

[381] Si la pratique a quasiment disparu dans cette contrée, des poches de résistances subsistent. Par ailleurs, les personnes âgées, nostalgiques de cette société disparue et outrées par l'escalade des divorces, pourfendent les générations actuelles, en qui ils ne retrouvent plus les valeurs ancestrales. Pour elles, le choix des femmes est plus stable, d'où, dans la société d'antan, les divorces étaient d'une extrême rareté. Selon Kayemb Uriël Nawej, ces personnes âgées se plaignent aujourd'hui et disent « que le monde est à l'envers, que plus rien de va, que ce sont maintenant les jeunes hommes qui courent après les jeunes femmes, au lieu d'attendre que les femmes viennent vers eux. Ils disent qu'eux encore, à leurs jeunes âges, ils avaient appris à prendre grand soin de leur physique, à bien danser, à être des poètes, à développer les arts, ceci dans le but d'être le plus séduisant possible, afin d'attirer le plus grand nombre de femmes » (*Ibid.*, p. 179).

coutumes et valeurs africaines anciennes, comme elle procéda avec les mœurs dans la Rome antique, héritière de la Grèce qui, elle-même, emprunta pour beaucoup à l'Égypte antique.

II-1.3.2. De la Rome antique à l'Afrique noire : la répression des mœurs sexuelles

La Grèce a été très connue pour sa conception de la sexualité, ses cultes orgiaques adressés à des dieux comme Dionysos. La femme y est adulée, le plaisir des sens aussi. La Rome impériale sera plus tard influencée par cette représentation, notamment de l'ivresse sexuelle ainsi que le dépeint le Dr Tordjman :

> En Grèce antique, le culte de Dionysos supplante celui d'Aphrodite, comme le culte de Bacchus celui de Vénus dans la Rome impériale. Ce n'est pas que le Dieu du Vin semble plus indiqué pour célébrer la fécondité de la nature et le renouveau des saisons. Mais, mieux que la prêtresse de l'amour, il catalyse la libre expression des pulsions sexuelles par les effluves de l'alcool.[382]

Le corps social romain connaît de grandes mutations qui vont libérer de plus belle les approches des Hommes au sexe et au plaisir qu'il procure, permettant ainsi aux femmes de s'exprimer. La femme romaine « parvient à imposer son droit à l'éducation, et participe à la vie sociale, politique, artistique et intellectuelle de la cité. »[383] Selon le Dr Gilbert Tordjman :

> Elle ne vit plus sous le joug tyrannique de l'époux depuis que la loi lui a concédé la gestion de sa fortune. Les divorces se multiplient pour les motifs les plus futiles. Ils sont consacrés par une simple formule que l'on adresse au conjoint par l'intermédiaire de l'affranchi : « Tuas res tibi agito » – formule que l'on pourrait traduire par : « Enlève tes affaires et décampe ».[384]

L'adultère se popularise. Le taux de natalité chute. Les femmes confient l'éducation

[382] Gilbert Tordjman, *La Femme et son plaisir*, *op. cit.*, p. 30.
[383] *Ibid.*, p. 33.
[384] *Ibid*., *loc. cit.*

des enfants à des servantes ou des esclaves. La femme se veut totalement libre. « Il ne lui reste pour se réaliser que le sexe, ce dont elle use jusqu'à satiété, souvent au détriment de son esprit et son affectivité. »[385] La licence des mœurs, conjuguée à la guerre civile qui sévit, ainsi que les invasions barbares permettent à la tradition judéo-chrétienne d'asseoir son pouvoir. Elle réprime alors les coutumes libérées de la collectivité, en exacerbant un sentiment de culpabilité qui produit une sorte de psychose sociale. Les Romains eurent peur de la damnation et cherchèrent dès lors l'ascèse chrétienne par la voie du repentir.

Le panorama n'est rigoureusement pas analogue. En ce qui concerne l'Afrique. La véritable coïncidence réside dans le rôle de la culpabilité : les pratiques considérées anormales par la religion du colon sont déclarées pècheresses. Depuis le XVIe siècle en effet, l'Europe a manifesté pour l'Afrique un intérêt croissant. À l'époque, leurs rapports sont déterminés par la déportation des esclaves vers le Nouveau Monde dans ce qui a été appelé le commerce triangulaire. Au XIXe siècle ces rapports changent : explorateurs et missionnaires pénètrent les entrailles de l'Afrique afin d'y chercher les matières premières. Pour pacifier et contrôler les populations, les puissances coloniales installent des soldats[386], des affairistes et signent des traités avec les autorités indigènes. Aussi naît un véritable programme d'assimilation et d'acculturation. Ce projet prend véritablement sa mesure après le traité de Berlin, qui partage l'Afrique entre les pays européens et légalise les conditions de son exploitation. La destruction des cultures africaines et de ses modalités d'expression se fait alors à grande échelle. Les chants et danses, et de nombreuses cérémonies rituelles mettant en scène la chair et le sexe sont proscrits par le religieux. Jacqueline Comte écrit à cet égard :

> L'envahissement et le contrôle militaire européen des pays d'Asie et d'Afrique, au 19e siècle, permettent une nouvelle tentative d'évangélisation et de répression sexuelle. Catholiques, anglicans, méthodistes et presbytériens réussissent ainsi partiellement à

[385] *Ibid.*, p. 34.
[386] L'armée sera remplacée, après la pacification de la région, par une administration coloniale.

> imposer leur vision du monde aux peuples colonisés, tout au moins en ce qui concerne les codes moraux touchant à la sexualité.[387]

Michel Foucault affirme par ailleurs qu'« Une double évolution tend à faire de la chair la racine de tous les péchés »[388] dans l'imaginaire ecclésiastique. On comprend en effet les raisons pour lesquelles la religion chrétienne, une fois implantée en Afrique, impose à la communauté africaine ses conceptions morales.

Michèle Rakotoson considère, à ce titre, que :

> […] la plus grande mutilation que la civilisation chrétienne a pu apporter, c'est la notion de péché : péché de la chair, péché de la table. Après une telle mutilation, nul besoin de tchador, ni d'infibulation : les fonctions principales de la reproduction de la vie revêtent définitivement des aspects repoussants et le plaisir éprouvé devant la vie se voit réduit à néant.[389]

En effet, les us et coutumes qui étaient pratiqués à l'aune du dogme chrétien et de la civilisation occidentale sont sans autre forme de procès condamnés. Sont rejetés comme impurs l'adultère, la fornication, l'homosexualité, la sodomie, le *Ngweko*, l'*Ozila*, le *Mevungu*, la polygamie, l'hospitalité sexuelle et tant d'autres pratiques ou cérémonies rituelles qui louangent le corps, les parties intimes ou la femme. Cette analyse est également partagée par Pius Ngandu Nkashama, pour qui « les danses érotiques ou les poèmes gymniques, qui avaient pour fonction d'exalter le corps sexualisé, ont été assimilés à des pratiques païennes, à des lascivités primitives, sinon à une impureté morale »[390].

La densité du travail de l'église dans la répression des mœurs sexuelles est perceptible dans l'ouvrage de Mongo Beti. Le Révérend Père Supérieur, prêcheur venu en Afrique pour évangéliser les Noirs[391], consacre son combat presque exclusivement à l'adultère,

---

[387] Jacqueline Comte, *Pour une authentique liberté sexuelle*, Québec, Louise Courteau Éditrice, 2010, p. 59.
[388] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir, op. cit.,* p. 28.
[389] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique, Caraïbes, océan Indien, op. cit.*, p. 38-39.
[390] *Ibid*., p. 38.
[391] Mongo Beti, *Le Pauvre Christ de Bomba, op. cit.,* p. 19.

la polygamie, le concubinage, les mères célibataires, en somme tous les « péchés » liés à la sexualité :

> Il y eut peut-être beaucoup de résistances chez nous, mais combien dérisoires ! On peut dire que ces résistances étaient extérieures, en surface. Ici, elles sont plus graves, plus profondes : elles concernent le spirituel. Comment faire admettre sincèrement le principe de la monogamie à un homme d'ici ? La pureté sexuelle, l'abstinence sexuelle leur sont totalement inconnues. Tenez, il me souvient d'une chose contre laquelle je me suis battu ici et usé inutilement : les filles mères. Vous savez, les filles se mettent à fréquenter les garçons toutes jeunes encore : quatorze ans, parfois même treize. Naturellement, il arrive ce qu'il ne peut pas manquer d'arriver, je veux dire des enfants. Eh bien, je n'ai jamais réussi à mettre dans l'esprit des gens qu'il y eût une honte pour la famille dans une telle situation. À leurs yeux, c'est bien plutôt un bonheur inestimable, surtout si l'enfant ainsi conçu se trouve être un garçon.[392]

Il en fait le principal problème des régions décrites dans l'œuvre, et de manière générale, semble-t-il, de l'Afrique. Cette dernière, comme le pays des Tala est un véritable « royaume de Satan », un vrai « Sodome et Gomorrhe »[393], qui court inexorablement vers les profondeurs de l'enfer si rien n'est fait.

On observe que les religieux mènent une guerre contre la nudité des femmes. Une interdiction aux allures paradoxales qui est clairement formulée par tous les prédicateurs de l'évangile envers les femmes : à savoir qu'elles ne se baignent plus toutes nues comme autrefois dans certains endroits très fréquentés :

> Une autre fois, l'abbé Jean Bita, étant en tournée, vint à traverser une rivière et il aperçut des femmes qui s'y lavaient nues, enfreignant ainsi une des recommandations qu'il avait le plus souvent formulées – ainsi que les autres prêtres, d'ailleurs. Il dit aux femmes qui se baignaient nues : – Tous les prêtes, ainsi que moi-même, nous époumonons depuis des dizaines d'années à vous interdire de vous baigner nues dans les rivières près des chemins fréquentés, mais c'est en vain. Vous ne nous obéissez pas. Aujourd'hui, je vous punis et vous le méritez. Qui que vous soyez, chrétiennes ou païennes, je vous enjoins de vous tenir deux jours dans cette rivière, dans la pose où vous vous trouvez en ce moment : debout et nues…[394]

[392] *Ibid*., p. 253.
[393] *Ibid*., p. 25.
[394] *Ibid*., p. 103-104.

Les chants et danses à inclination érotique sont également sous le joug de la censure ecclésiastique. Ces lascivités charrient une puissance sexuelle qu'il est bon de juguler. Les missionnaires quelquefois, à l'image du R. P. S., n'y vont pas de main morte lorsqu'il faut stopper les cérémonies telles que « la danse du tam-tam », « la danse de l'amour »… ou tout chant et danse est jugé obscène.

> Tout à coup, nous avons débouché sur la place, une très grande place. C'était devant la maison du chef, dont le toit de tôle ondulée brillait au clair de lune. Les femmes formaient un vaste cercle autour des tam-tams près desquels deux filles se tortillaient, presque nues ; et les autres femmes battaient des mains en cadence. De temps en temps, une femme faisait entendre un long cri de sirène, pour exciter les deux filles qui dansaient en se tortillant comme des vers de terre. Les hommes contemplaient la scène avec avidité, assis le long de la véranda du chef, devant les murs pâles. Ils ne nous ont pas vite reconnus, parce que de loin, le R.P.S., qui avait retroussé sa soutane sur les jambes et sur les bras, n'avait pas l'air d'un prêtre. Et soudain, ils ont réalisé. Les femmes et les enfants se sont égaillés avec des cris de poussins effrayés. […] Le R.P.S. n'a pas hésité ; il s'est précipité sur les xylophones rangés un peu à l'écart ; il les a mis en miettes. Ensuite, il s'en est pris aux tam-tams ; mais ils sont plus difficiles à briser. Le R.P.S. saisissait un tam-tam à pleins bras ; il le soulevait et le laissait retomber avec un cri terrifiant. Il n'avait pas réussi à briser un seul tam-tam lorsque le chef a surgi de sa case comme une grosse bête furieuse.[395]

La répression de mœurs sexuelles en Afrique s'est faite tantôt par le biais de la culpabilisation, en désignant le « péché » qui vit au cœur des mœurs sexuelles, tantôt par celui de la peur provoquée par une certaine violence. La conversion du sorcier Saga boto dans *Le Pauvre Christ de Bomba* en est un exemple. Le climat imposé a rétréci progressivement le cadre d'expression des activités relatives au corps et au sexe, en interdisant aux indigènes de respecter certains us, et s'adonner librement à divers rites ludiques à leurs yeux.

> Ouais ! la piste était très mauvaise ; elle se rétrécissait par endroits et elle se contractait en une sente. Chemin faisant, nous avons rencontré des femmes. Nous les avions entendues chanter de loin, toujours ces chansons où il est question de l'homme qu'elles aiment, et qui est beau, et qui devrait leur acheter des robes ou des foulards, etc. En débouchant du

[395] *Ibid*., p. 93-94.

> coude de la piste, elles nous ont aperçus et aussitôt elles se sont tues : elles avaient peur du R.P.S. Une fois parvenues à notre hauteur, elles ont dit en chœur : _ Loué soit Jésus-Christ !...[396]
> […]
> En revenant vers le presbytère, nous sommes passés devant une grande case avec un toit de tôle ondulée et des jeunes filles dansaient dans la cour de cette case, entourées de tam-tams et de xylophones qui battaient frénétiquement. Sitôt après nous avoir aperçus, les tam-tams se sont tus, ainsi que les xylophones, et les jeunes filles se sont arrêtées de danser ; ils nous ont laissés prendre de la distance et ils se sont mis à danser et à battre les tam-tams et les xylophones. Le R.P.S. a dit : _ Ils ont toujours peur de moi !...[397]

Une analyse rigoureuse du contenu de certaines pratiques traditionnelles en présence en Afrique avant l'époque coloniale, au début de la colonisation et après, peut exposer l'ampleur du délitement progressif de certaines traditions. *La danse du tam-tam,* décrite par exemple dans *La Maîtresse noire,* est plus proche de *La danse de l'amour* dans *Batouala* que de celle présentée dans *Le Pauvre Christ de Bomba* : preuve que la répression a été efficace. Lorsque Georges Bataille commente par exemple la photographie illustrative de cette danse à vocation sexuelle dans les années 1950, il est bien conscient que l'image ne rend pas compte de ce qui se faisait véritablement autrefois. Aussi note-t-il :

> La photographie ne représente, il est vrai, qu'un simulacre, qu'une dérivation. La scène n'en est pas moins significative d'une vérité élémentaire. Apparemment, la femme âgée du premier plan est encore absorbée dans ce passé qu'elle dut connaître, mais les partenaires plus jeunes en sont sortis.[398]

Il est clair aussi que ce genre de danses au fil des années a perdu en matière. En cause, non pas le temps, mais l'action des missionnaires, épaulée par l'administration coloniale, laquelle était quelquefois très féroce. Des ouvrages comme celui de *Batouala* dévoilent la terreur qu'inspirent alors les administrateurs coloniaux. En effet, la fête des « Ga'nza » dans l'œuvre prend fin précipitamment lorsque le chef de l'administration de la Bamba arrive au lieu de la cérémonie, pour la bonne et simple raison qu'elle est punie par la loi et durement réprimée.

---

[396] *Ibid*., p. 166.
[397] *Ibid*., p. 184.
[398] Georges Bataille, *Érotisme, op. cit*., p. 120.

> Aux clameurs et à la bousculade indicibles, succéda une stupeur formidable et brusque. Puis, dans le silence, tout à coup, un cri monta :
> _ Le commandant !... Le commandant !...
> Ce fut un sauve-qui-peut général vers les villages.
> _ Le commandant !... Le commandant !...
> Le bruit multiplié de cette multitude en fuite décrut peu à peu. Parmi les débris de toutes sortes, les foyers, les victuailles, les pagnes, il ne demeurait qu'un vieillard qui paraissait dormir profondément, appuyé contre l'un des li'nghas.[399]

On peut s'interroger sur l'objectif de cette volonté de coloniser la sexualité africaine. Son incompatibilité dans la liaison entre l'homme et le Dieu du Christianisme pourrait s'avérer une piste de réflexion, naturellement. Si l'on se réfère à Michel Foucault, la répression de la sexualité en Europe est située au XVIIe siècle : « La petite chronique du sexe et de ses brimades se transpose aussitôt dans la cérémonieuse histoire des modes de production »[400], écrit-il. Elle coïncide ainsi avec le développement du capitalisme. Si la sexualité est bridée à cette époque, alors qu'auparavant elle jouissait d'une plus grande liberté, ce serait parce que :

> [Il serait] incompatible avec une mise au travail générale et intensive ; à l'époque où on exploite systématiquement la force de travail, pouvait-on tolérer qu'elle aille s'égailler dans les plaisirs, sauf dans ceux, réduits au minimum, qui lui permettent de se reproduire ?[401]

Cette idée est pareillement reprise chez quelques psychanalystes, Wilhelm Reich et Herbert Marcuse notamment, « tous deux disciples dissidents de Freud ». Ces fervents militants de la liberté sexuelle soutiennent par exemple que :

> […] la répression sexuelle était supportée par les nécessités de contrôle qu'avaient les classes dirigeantes sur le prolétariat, le contrôle des pulsions sexuelles et de l'accès au plaisir servant à discipliner l'humain en vue de l'amener à produire et, ainsi, à enrichir les déjà riches.[402]

Ceci étant, on observe également, et ce depuis le roman colonial, que l'Afrique est

[399] René Maran, *Batouala, op. cit.,* p. 114-115.
[400] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir, op. cit.,* p. 12.
[401] *Ibid*., p. 12-13.
[402] Jacqueline Comte, *Pour une authentique liberté sexuelle, op. cit*., p. 84.

perçue comme une terre « de paresseux » et de dépravés. Dans la première partie de cette étude, on a pu démontrer que la majorité des personnages occidentaux, une fois intégrée en Afrique, adhéraient à cette vision : Jean Peyral, Robert de Coussan, Prévost, Pacouda, le professeur Bresse… Tous plongent dans la léthargie et le sexe. Dans son texte, *Érotisme et littératures*, Gérard Clavreuil cite des propos concis, mais précis d'un évêque nommé Mgr Augouard, faisant état de l'imaginaire des missionnaires de l'époque sur les Africains : « Les Noirs païens sont paresseux, gourmands, voleurs, menteurs et livrés à tous les vices »[403]. D'ailleurs pour ce qui est interprété comme de la paresse, Batouala ne résume-t-il pas la vie des indigènes avant l'arrivée du Blanc en ces termes : « Les belles journées, que les journées de cette époque ! Foin de souci ! Pas de portage. Pas de caoutchouc à faire ni de routes à débrousser. On ne pensait qu'à boire, à manger, à dormir, à danser, à chasser et à chevaucher nos femmes. Yaba ! c'était le bon temps… »[404] ? Et Paul Hazoumé ne justifie-t-il pas sa débauche de détails dans *Doguicimi* par son « souci de donner l'image exacte de cette peuplade, qui ne constitue qu'une des parties du Dahomey actuel, pour qui la vie, c'est la palabre, la guerre et la fête, et qui fait de la nonchalance et de l'impassibilité la marque de la noblesse. » ?[405]

Il est clairement précisé dans ce propos qu'on travaille moins à cette époque. La répression de la sexualité aurait-elle eu l'ambition de canaliser les forces des populations pour la culture du cacao, du café, de l'hévéa, l'ouverture des routes… en somme une optimisation de leur rendement comme ce fut le cas en Europe ? Il se pourrait bien. D'autant plus qu'après l'arrivée du Blanc tout a basculé :

> Parurent les premiers blancs. Les miens et leurs capitas, emportant fétiches, marmites, poules, nattes, chiens, femmes, cabris, enfants, canards, se replièrent sur Krébédjé. J'étais,

[403] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.*, p. 38.
[404] René Maran, *Batoula, op. cit.*, p. 94.
[405] Voir l'« Avertissement » de l'auteur dans la nouvelle édition de *Doguicimi* (Paris, Maisonneuve et Larose, 1978, p. 14).

> alors, bien petit… Luttes à soutenir contre les populations du voisinage, cases à construire, plantations à ensemencer.[406]

Dans tous les cas, le projet colonial vise aussi spécifiquement les femmes. L'église enseigne la place sociale de la femme[407] ; celle qui selon Tertulien est « la porte de l'enfer, la voie de la corruption, l'alliée de Satan. »[408] L'Afrique, progressivement, mais sûrement est alors dépossédée de sa vision séculaire du monde, pour épouser celle nouvelle de l'Occident. La coercition se fait plus profonde, jusque dans l'intimité de la relation conjugale. Car, martelait Saint-Jérôme, « Celui qui aime sa femme avec trop d'ardeur […] commet l'adultère… Chaque rapport sexuel éloigne un peu plus de l'esprit saint, car telle est la nature de l'amour sexuel qu'il n'est plus possible, après, de prier ou de communier »[409]. La colonisation sexuelle est plus complète, le musellement total. Au point que l'Afrique est désormais caractérisée par un comportement prude :

> Traditionnellement l'Africain est pudique ; l'amour se fait silencieusement. Mais si, chez l'homme, les crispations viennent normalement trahir son plaisir, si la recherche du plaisir l'emporte sur celui à donner, pour la femme le rapport sexuel se limite le plus souvent aux exigences de la procréation. La femme africaine demeure toujours réservée sur sa jouissance, ne montrant jamais son plaisir.[410]

Thérèse Kuoh-Moukoury avance également une opinion qui nous est loisible de relever aujourd'hui. Cette dernière « reste persuadée que beaucoup d'Africains n'ont jamais vu réellement le sexe de leur femme, qui ne s'est jamais non plus laissé voir ; en

---

[406] René Maran, *Batoula, op. cit.*, p. 94.

[407] En ce domaine, lire l'apôtre Paul. Nombreux sont ses discours sur la place sociale et religieuse de la femme. Dans la première épître adressée à Timothée (1 Timothée 2 : 9-15), il écrit par exemple : « **9**Je veux aussi que les femmes, vêtues d'une manière décente, avec pudeur et modestie, ne se parent ni de tresses, ni d'or, ni de perles, ni d'habits somptueux, **10**mais qu'elles se parent de bonnes œuvres, comme il convient à des femmes qui font profession de servir Dieu. **11**Que la femme écoute l'instruction en silence, avec une entière soumission. **12**Je ne permets pas à la femme d'enseigner, ni de prendre de l'autorité sur l'homme ; mais elle doit demeurer dans le silence. **13**Car Adam a été formé le premier, Ève ensuite ; **14**et ce n'est pas Adam qui a été séduit, c'est la femme qui, séduite, s'est rendue coupable de transgression. **15**Elle sera néanmoins sauvée en devenant mère, si elle persévère avec modestie dans la foi, dans la charité, et dans la sainteté. » Bible, Version Louis Segond 1910, provenant du site : https://saintebible.com/lsg/1_timothy/2.htm.

[408] Cité par Gilbert Tordjman, *La Femme et son plaisir, op. cit*., p. 39.

[409] *Ibid*., p. 39-40.

[410] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.,* p. 39. Cité aussi par Daniel Delas, « Décrire la relation : de l'implicite au cru », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 11.

cinquante ans de mariage ils ne se sont jamais vus nus. »[411] De l'Afrique précoloniale, presque plus rien n'est demeuré si ce n'est une avalanche de préjugés terrés dans l'imaginaire occidental. L'Afrique qui naît des cendres de l'ancienne est désormais imprégnée des valeurs morales de la religion du colonisateur. Piété et pudeur ont été érigées en norme. Les littératures qui vont surgir à l'orée du XXe siècle seront naturellement orientées vers cette nouvelle perception, acceptée ou imposée.

II-1.4. La sexualité dans la production des premiers romanciers africains : une présence timorée

Dans *Batouala*, la sexualité dans ses rapports aux mœurs et coutumes est explicitement mise en relief comme un aspect fondamental rythmant la vie traditionnelle. Elle y est présente en tant que composante à part entière.

On examinera la place accordée aux discours et à la représentation de la sexualité dans la production littéraire dans la même période. Seront étudiés à ce titre les ouvrages de Bakary Diallo, de Félix Couchoro, d'Ousmane Socé et de Paul Hazoumé, qui sont les colonisés qui seuls tentent de s'exprimer par l'écriture durant les trois premières décennies. Ce qui ressort de cette analyse, on le verra, c'est la présente éloquente de la timidité dans la mise en scène du sexe après la publication de *Batouala*. On constatera que la sexualité se réduit à l'évocation du désir ou de l'envie fugace que produit la beauté d'une femme (*Force-Bonté)*. Ensuite dans une description de la vie de jeunesse au Sénégal, dans une société ou tradition et modernité se mélangent (*Karim*), et dans une romance vécue par un couple mixte en France, confronté à la dure réalité des préjugés. C'est le cas de *Mirages de Paris*. Enfin, dans *Doguicimi*[412], la sexualité se manifeste dans la représentation de la femme traditionnelle vertueuse, où le rapport au sexe n'apparaît

[411] *Ibid.,* p. 40.
[412] Paul Hazoumé, *Doguicimi, op. cit*.

que très légèrement, aussi fuyant qu'un astre filant, et où la timidité prévaut.

En réalité, seules deux ou trois de ces œuvres permettent de cerner la représentation de la sexualité dans la production africaine de cette période. Les premiers textes que sont *Les Trois volontés de Malic*[413], *L'Esclave* et *Force-Bonté* ayant été rangés dans les tiroirs de l'histoire[414] : en raison de leur paternité remise en cause,[415] ou du trouble générique qu'ils suscitaient, ou enfin de leur réception, peut être biaisée. Delà la difficulté de trouver certains ouvrages, celui de Mapaté Diagne notamment.

II-1.4.1. Une quasi-inexistence dans *Force-bonté* de Bakary-Diallo

À la lumière de la critique contemporaine, *Force-Bonté* apparaît comme un roman autobiographique retraçant naturellement la vie de son auteur, Bakary Diallo. Ce dernier naît en 1892 à M'Bala au Dagana (actuel Sénégal). Issu d'une famille peule, modeste, vivant d'élevage, son père lui intime l'ordre d'exercer « le métier de berger des troupeaux ». À seize ans il atteint la maturité sexuelle qui, comme présenté en Oubangui-Chari dans *Batouala* est accompagnée de la circoncision. Diallo devient un Gorko[416]. Ses multiples rêveries lui font perdre à deux reprises le bétail familial. Las de faire une activité qui ne lui convient pas et répondant à l'appel de l'aventure, il quitte

[413] Amadou Mapaté Diagne, *Les Trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, coll. « Les Livres Roses pour la jeunesse », 1920. Œuvre d'une vingtaine de pages, considérée par la critique Dorothy Blair comme le « premier texte romanesque composé en français par un autochtone des colonies françaises d'Afrique » (*in* Ambroise Kom (dir.), « Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française », Sherbrooke, éditions Naaman/Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1983, p. 587. Cité à partir de Robert Mane et Adrien Huannou (dir.), « *Doguicimi* de Paul Hazoumé », *op. cit*., p. 12).

[414] Ces ouvrages n'ont pas souvent eu des lendemains. Mohamadou Kane indique qu'ils « […] – ont été comme frappés d'ostracisme parce que jugés, à tort ou à raison, trop liés au projet colonial. » (Mohamadou Kane, « Le réalisme de Doguicimi », *in* « *Doguicimi* de Paul Hazoumé », (dir.) Robert Mane et Adrien Huannou, *op. cit*., p. 31).

[415] Le cas de *Force-Bonté*. La réception de ce texte, par la critique africaine, a été faible, car celle-ci ne reconnaissait pas à l'auteur les aptitudes linguistiques pour le produire. Il aurait pu, à la limite, faire un premier jet, corrigé et enrichi ensuite par ses mécènes : Lucie Cousturier ou Jean-Richard Bloch. (Lire Mohamadou Kane, Préface, *Force-Bonté*, (de Bakary Diallo), *op. cit*., p. III-XIX).

[416] Le mot signifie « homme ». Dans la société peule, lorsqu'un individu devient Gorko, il est libéré de l'empire parental. En fait, comme note l'auteur, « Quand un Peulh devient Gorko, il doit être guidé par sa propre conscience. » (Bakary Diallo, *Force-Bonté*, *op. cit*., p. 17).

son terroir sans aucun pécule. Diallo arrive à N'Darr où il fait la rencontre d'un compatriote peul qui lui ouvre les portes de son domicile. Bakary et Demba, une connaissance qu'il assimile à un frère, deviennent alors vidangeurs : un emploi qu'ils délaissent rapidement. Ils intègrent l'armée des tirailleurs sénégalais le 4 février 1911. Après une courte formation militaire durant laquelle Diallo s'est promis d'apprendre à lire, écrire et parler convenablement la langue française, les deux amis sont affectés à une troupe envoyée au Maroc pour y mener une répression. L'armée arrive, rétablit l'ordre et, au moment du retour, un certain mois de juillet de l'année 1914, apprenant que l'Allemagne a déclaré la guerre à la France, et que celle-ci fait appel à tous ses fils. La troupe se rend à Paris, où, durant une bataille, après un acte de bravoure, Diallo est atteint à la mâchoire et évacué. Il erre alors d'hôpital en hôpital, et subit l'attitude discriminante de l'administration française en matière de gestion de dossiers africains (problèmes de reconnaissance de grade, inégalité de salaire, l'arbitraire du traitement…)

Ce roman est presque marqué par une inexistence de la sexualité. L'ambition de l'auteur est certainement ailleurs. Quelques allusions surgissent rarement et peuvent être comptabilisées avec les doigts de la main. L'écrivain évoque très lapidairement la gêne du nouveau tirailleur sénégalais à se dénuder devant ses collègues[417]. Plus loin, en quelques lignes, il lui semble que si les femmes de tirailleurs n'ont pas de vie sexuelle, cela s'explique par la simple obéissance aux directives données par des époux absents. Leur rôle se cantonne ainsi aux tâches ménagères :

> On penserait au premier abord qu'elles n'ont plus dans l'âme la sensibilité générale de leur sexe ; mais leur soumission aux ordres donnés par leur mari, leur amour profond, véritable pour ces derniers aussi bien que pour leurs enfants, sont au-dessus des imaginations.[418]

La véritable mise en scène d'un discours sur la sexualité intervient vers la fin du livre,

[417] *Ibid*., p. 29.
[418] *Ibid*., p. 81-82.

motivée par l'envie que suscite une femme sur un tirailleur, comme tous les autres, presque toujours en manque de sexe. Un échange très court entre eux est alors esquissé, mais très vite balayé. Car, si l'on considère que Bakary prête sa voix à un personnage, parler de sexualité selon lui est l'expression d'un manque de sérieux[419]. C'est un sujet de divertissement pour certains dont il faut se départir très rapidement, tant il est incongru. Même si l'un des tirailleurs admet avoir éprouvé de l'attirance et du désir :

> Eh bien, je jetais mes regards sur cette Italienne aux yeux remplis de flamme. J'admirais son sourire semblable entre ses lèvres à la blanche écume de lait frais. Je l'ai poursuivie des yeux jusqu'au détour de la maison d'en face. Si elle n'était pas disparue, j'aurais maintenu mon admiration sur sa beauté. Mais mon regret a su s'orienter vers elle. Il suit ses pas, par je ne sais quel juste guide.[420]

La sexualité se résume donc, dans *Force-Bonté*, à ce fantasme éphémère éveillé par le visage d'une passante.

II-1.4.2. Amour et vertu : une ode à la femme traditionnelle dans *Doguicimi*

Paul Hazoumé est un auteur béninois né à Porto-Novo le 16 avril 1890. Il s'intéresse considérablement au Dahomey (actuel Bénin), avec le souci de rendre compte de l'Histoire et du patrimoine culturel africain. À ce titre, il publie ses premières investigations dans un article intitulé « La Conquête du Royaume de Houéda par les Dahoméens au XVIIe siècle »[421]. *Doguicimi* est son unique texte de fiction, banni, au même titre que *Force-bonté*, comme en témoigne Mohamadou Kane.

[419] *Ibid*., p. 137.
[420] *Ibid*., p. 138.
[421] Paul Hazoumé, « La Conquête du Royaume de Houéda par les Dahoméens au XVIIe siècle », *in Bulletin de l'Enseignement de l'AOF*, janvier-mars 1921.

Le texte classé parmi les romans historiques est tout de même salué en son temps par la critique française. Que ce soit le romancier Léonard Sainville[422], le critique Robert Cornevin[423] ou Robert Pageard, tous tiennent des propos élogieux quant à sa qualité littéraire. Le dernier auteur mentionné, dans *Littérature négro-africaine*[424], écrit :

> Par la rigueur et la simplicité de sa composition, par la force avec laquelle sont présentés les caractères et les conflits (notamment la révolte de la passion contre l'ordre social), par l'effacement du narrateur, *Doguicimi* atteint presque la perfection dans l'ordre classique et pourrait aisément être porté à la scène. C'est un sommet de la littérature africaine d'expression française. On peut penser que ce sera l'un des modèles du roman de mœurs, du roman historique et du roman sentimental de l'Afrique de demain. Il faut enfin noter que *Doguicimi* constitue un document ethnologique de valeur […] sur le Dahomey et contient des remarques importantes sur les rapports Europe-Afrique Noire.[425]

Tel que le souligne R. Pageard, *Doguicimi* pourrait être qualifié de « roman sentimental », puisque cette œuvre, dont la rédaction s'achève en 1935[426], aborde la question de la sexualité, mais sous l'angle du (pur) sentiment amoureux entre Doguicimi et Toffa. Dans un contexte historique précis, celui de l'ancien royaume du Bénin, avec les fastes et les intrigues de la cour du roi Guézo, les récits de guerres, tout en décrivant les valeurs traditionnelles.

En effet, le roi Guézo, pour venger la mémoire de trois (3) Blancs assassinés à Kinglo, caresse l'idée d'une campagne contre Houndjroto, en apparence désapprouvée à la fois par ses conseillers et les ancêtres. Influencé par les femmes de son entourage, il s'obstine et se voit infliger une défaite cuisante. Durant la bataille, Toffa est fait captif, au grand dam de son épouse aimante. Suite à un discours du roi à la défaveur de son époux, Doguicimi, scandalisée, brave l'ordre social et tance le roi qu'elle tient pour

[422] Léonard Sainville, *Anthologie de la littérature négro-africaine. Romanciers et conteurs,* t. II, Paris, Présence Africaine, 1968.
[423] Robert Cornevin, « Préface à l'édition de 1978. Doguicimi… quarante ans après », *op. cit*.
[424] Robert Pageard, *Littérature négro-africaine. Le mouvement littéraire contemporain dans l'Afrique noire d'expression française,* Paris, Le Livre africain, 1966.
[425] *Ibid*., p. 55-56. Cité à partir de Robert Mane et Adrien Huannou (dir.), « *Doguicimi* de Paul Hazoumé », *op. cit*., p. 32-33.
[426] Robert Cornevin, « Un témoignage de Robert Cornevin », *in* « *Doguicimi* de Paul Hazoumé », (dir.) Robert Mane et Adrien Huannou, *op. cit*., p. 25.

responsable. Le courage et fidélité dont elle fait preuve éveillent une passion amoureuse en Vidaho. Mais Doguicimi se refuse à lui. Guézo mène alors une autre campagne, victorieuse cette fois, qui ne ramène au Dahomey que le crâne de Toffa. Doguicimi, dans l'affliction, décide de se faire enterrer vivante au côté de son noble et vaillant prince Toffa, ce en dépit des efforts consentis par le prince Vidaho qui milite pour qu'elle soit épargnée.

Cette histoire mettant en scène la sexualité, la puissance de l'amour et la vertu, expose la condition de la femme dans le royaume du Dahomey. Dans la structure, l'évocation du sexe, à la différence de *Force-bonté* où elle est quasiment absente, est en revanche très présente. Elle se révèle par d'un ensemble d'éléments à consonance péjorative.

Dans l'œuvre, de façon générale, les relations sexuelles revêtent une dimension négative : elles sont toujours considérées comme une « souillure ». D'où, au Dahomey, selon les mœurs de la cour, toutes les femmes devaient au matin, avant toute causerie avec qui que ce soit, faire une toilette censée les purifier de leur nuit de « péchés ». Tout manquement à cette ordonnance était systématiquement puni.

> Toucher à tout autour de soi et parler aussitôt son réveil, c'est-à-dire avant de s'être purifiée, par des ablutions, de la souillure que la nuit étendait toujours sur les femmes, constituait encore un sacrilège. Aussi les Épouses royales passaient-elles vite, et silencieuses, de leur chambre au réduit aménagé, dans le quartier de leur logement, pour la toilette purificatrice du point de jour […]. Toujours pour des raisons de souillure, le roi n'égarait jamais ses pas du côté de ces salles de toilette éloignées de tout logement et qui étaient réservées aussi pour les femmes à l'époque de leur impureté lunaire.[427]

Même dans l'espace conjugal, le sexe est marqué par le sceau du mal, de l'impureté. Cela témoigne dans une moindre mesure du rapport de l'auteur, garant de ses traditions, à la sexualité. Rapport qui sur le plan scriptural se manifeste par une volonté d'en dire peu sur le sexe. D'en parler sans le nommer. De le faire passer par des images, des sous-entendus. Dans l'extrait de texte précédent, la « souillure » est

[427] Paul Hazoumé, *Doguicimi, op. cit.*, p. 24-25.

doublement symbolique puisqu'elle renvoie à la fois aux ébats sexuels et aux menstruations. L'expression que les épouses royales utilisent pour désigner leur lieu d'ablution est significative : « le nettoyage des pieds »[428]. Elle est doublement connotée puisqu'elle traduit aussi l'inconduite d'une femme, notamment dans l'expression « Égarer ses pieds dans la brousse. »[429] Lieu où, souvent, à l'abri des regards, à même le sol ou « au milieu des épines, des embûches et des périls de la brousse »[430], femmes et hommes pouvaient se laisser porter par leur désir. Dans de nombreux passages, on relève des formulations voilant le sexe ou le révélant dans les silences.

> La familiarité d'époux et les caresses d'épouses prenaient fin avec la nuit. Le roi rendu au Danhomê dès le point du jour devait être vénéré à cause de ses augustes fonctions qui commençaient avec l'aurore. Sa volonté, qui pouvait recevoir la nuit toutes sortes de contradictions dans l'intimité de ses épouses, devenait maîtresse avec le jour qui se levait.[431]

Cet extrait est en effet symptomatique de cette volonté de ne pas évoquer ouvertement ce sexe-souillure dans *Doguicimi*. La première assertion sonne comme une litote, figure d'atténuation qui consiste à en dire moins pour en suggérer davantage. Seules les « caresses » sont énoncées et même si la tournure choisie suggère que le roi s'abandonne à ce plaisir elliptique, ce n'est que dans un espace-temps très limité, au-delà duquel il reprend le contrôle absolu de ses sensations. D'où l'incompréhension de Doguicimi qui fustige l'ingratitude et la mésestime qui suivent ces rapports nocturnes privilégiés.

> Puisqu'ils conviennent, dans leurs moments de bonne humeur, que nous sommes comme le pouce dont l'amputation rendrait la main inhabile à tenir solidement un objet, pourquoi nous vouent-ils tant de mépris ? Quelle ingratitude égalera celle des gens qui, dès qu'ils ont obtenu, grâce à nous, ce qu'ils nomment le complet de *leur bonheur*

[428] *Ibid.,* p. 25.
[429] *Ibid*., *loc*. *cit*.
[430] *Ibid*., *loc*. *cit*.
[431] *Ibid*., p. 28.

> [orgasme], se détournent de nous, quitte à nous solliciter de nouveau un moment après ?[432]

Là encore, il y a un recours à la périphrase, « le complet de leur bonheur » évitant de nommer le mot qui sied, « l'orgasme ». La sexualité, dans son rapport au plaisir, circule ainsi dans son absence. Le sexe n'est pas tu, mais figuré de façon allusive, elliptique, par le biais de détours et de contours permanents.

Et si les attributs du corps apparaissent dans le roman, ils n'ont pour fonction que de distinguer les genres en les associant à des jugements de valeur, la faiblesse et la perfidie :

> Le soupçon que les épouses royales ne devaient pas être étrangères à la décision de la guerre contre Hounjroto, et le mépris aussi pour *le sexe faible*, qui était incapable de jugement, liaient les langues.[433]
> […]
> [Doguicimi à Toffa :] « Mais la vie même de ce mollusque combat ce préjugé ; ce qu'elle enseigne est plutôt à l'honneur de *mon sexe* : l'escargot meurt dans sa coquille ; de même les femmes du Danhomê. »[434]
> […]
> Toffa lui répliqua avec dédain : « Ma conviction est si solide que tes babillages sur la fidélité, le dévouement et la probité de *ton sexe* n'arriveront pas à l'ébranler. »[435]
> […]
> Il faut cependant que vous sachiez que la *chatte* qui, à votre retour sous le toit, s'empressait de vous caresser et de vous miauler son amour, venait de disposer de votre propriété…[436]

Nonobstant cette volonté de gommer les termes sexuels, il existe des scènes développant une atmosphère sensuelle. L'auteur décrit par exemple Doguicimi dans toute sa beauté, attendant son époux :

> Elle était de haute taille et assez corpulente ; son teint tirait sur le jaune de calebasse. Elle avait pris un bain avant le retour de son mari et oint son corps d'une pommade de sa

[432] *Ibid*., p. 83. Les italiques sont de nous.
[433] *Ibid*., p. 36.
[434] *Ibid*., p. 76.
[435] *Ibid*., p. 77.
[436] *Ibid*., p. 81. Les italiques sont à chaque fois de nous.

> préparation dont le parfum flottait dans l'air. Un pagne de velours rosé lui couvrait les seins sans en celer, toutefois, l'exubérant développement qui indiquait son origine plébéienne, ce qui contrastait quelque peu avec la noblesse de ses gestes et de ses sentiments.[437]

Ici, l'auteur s'inscrit dans l'érotisme africain[438]. La peau est enduite, imprégnée d'une odeur plaisante, la poitrine, bien que jugée disproportionnée, est, malgré la retenue, mise en avant. Il joue de l'attente teintée de désir, ainsi que Doguicimi le suggère à son époux : « Il y a quelques instants seulement, je me réjouissais à la pensée que le retour de mon seigneur n'allait pas tarder et que nous passerions bientôt des moments heureux comme la nuit dernière. »[439]

Même si Paul Hazoumé intègre une dimension charnelle. Sa mise en discours est ténue, car on perçoit nettement sa volonté de se limiter à une sphère du langage, une frontière qu'il ne souhaite pas franchir.

II-1.4.3. La sexualité comme outil d'analyse : Ousmane Socé, un pionnier ?

Ousmane Socé est un écrivain sénégalais, médecin vétérinaire de formation, né à Rufisque le 31 octobre 1911. Il fait ses premiers pas sur la scène littéraire en 1935 avec *Karim. Roman sénégalais* – grâce auquel il obtient, douze ans plus tard, le Grand Prix littéraire d'Afrique occidentale. En 1937, il publie une autre œuvre romanesque, *Mirages de Paris* En outre, il est l'auteur d'un recueil intitulé *Contes et légendes d'Afrique noire* (1938). En 1948, il ajoute à son œuvre *Rythmes du Khalam.* Parmi ses créations, ses

[437] *Ibid*., p. 70.
[438] À en croire Thérèse Kuoh-Moukoury, il existe un érotisme africain différent, dans ses approches du sexe, de l'érotisme occidental. Participent de cet érotisme traditionnel, comme dans cet exemple, certains éléments tels que le petit pagne, les parfums de fabrication artisanale, des bains spécifiques, suivis de l'application de pommades ou d'huiles particulières, qui adoucissent la peau, charment l'homme, réveillent son désir, accentuent le plaisir du coït, etc. Nous y reviendrons dans la deuxième partie de ce travail, lorsque traitant de l'érotisme africain.
[439] Paul Hazoumé, *Doguicimi, op. cit*., p. 70.

fictions s'inscrivent parfaitement dans la cartographie littéraire, que nous souhaitons nourrir, de la mise en discours de la notion de « sexualité » dans les littératures subsahariennes.

Serait-il l'un des premiers auteurs africains à faire du topos de la sexualité, une sorte de stéthoscope servant à écouter les bruits jugés anormaux de la société ? Analysant son œuvre romanesque, on peut se risquer à dire qu'il ouvre, avec cette notion, le chemin à la critique sociale. Pour rappel, la sexualité à laquelle nous faisons allusion ici ne renvoie pas à l'acte sexuel proprement dit, dans sa dimension érotico-pornographique, elle désigne en revanche tous les phénomènes liés au comportement sexuel, à la reproduction, au désir, à l'amour… de manière générale, elle se manifeste plutôt de façon indirecte.

Si l'analyse de *Batouala* avait conduit à mettre en exergue la trame du livre, centrée sur mœurs sexuelles à Bangui, et celle du roman de Bakary Diallo à constater que la représentation de la sexualité était omise. En revanche, chez Ousmane Socé, elle y est beaucoup plus marquée. Il présente effectivement dans sa première fiction, *Karim,* les relations amoureuses d'une jeunesse dans une société qui se situe entre tradition et modernité ; et dans la seconde, *Mirages de Paris,* l'amour impossible, entre un homme noir et une blanche, confrontés aux préjugés sociaux.

Dans le livre éponyme, *Karim*, considéré comme un roman de mœurs par une certaine critique, il est question de Karim Gueye. Il a vingt-deux ans et travaille dans une maison de commerce depuis qu'il a obtenu son certificat d'études. Ses amis et lui essaient de mener une vie semblable à celle de leurs ancêtres les « samba-lïnguère »[440], lesquels allaient en guerre : ravageaient les villages, pillaient ces derniers, prenant en otages femmes et enfants, qu'ils revendaient, obtenant ainsi de grandes fortunes qui

[440] Un « samba lïnguère », selon l'auteur, « […] est un Noble dans le sens que ce mot avait en France avant 1789, car il y a eu au Sénégal, une aristocratie, avant l'arrivée des Français. » (Ousmane Socé, *Karim, op. cit*., p. 24).

leur permettaient de faire la cour et d'entretenir avec munificence, à la fois femmes et griots. Ils avaient une haute estime de l'honneur et ne regardaient pas à la dépense. Mais les temps ont changé. Karim qui vit et travaille à Saint-Louis, « vieille ville française » comme le souligne Delavignette[441], ne perçoit pas un grand salaire. Il s'éprend toutefois d'une ravissante jeune fille, Marième, âgée de dix-huit ans, dont les pas de danse lors des cérémonies du *tam-tam* enflammaient les hommes.

Pour la séduire et mettre en valeur ses origines nobles, le jeune homme met en place un mécanisme onéreux qui le plonge, avec ses compagnons, dans d'énormes dettes. Tandis qu'il mène une vie fastueuse avec Marième, entre en scène un cousin de son amante nommé Badara, qui lui fait ombrage. La mère de son élue exige que Marième, malgré sa préférence pour Karim et son souhait d'évincer Badara, se conforme à la tradition afin de les départager. Ils seront soumis à un « diamalé » un défi qui les met en concurrence. Celui qui saura débourser sans compter possèdera sa fille. À ce stade, les contacts amoureux se sont limités à un flirt sans conséquence, dans la mesure où, au sein de la société saint-louisienne, elle se doit de préserver sa virginité, garder son hymen intact, avant le mariage.

Malheureusement le *diamalé* tourne au désavantage de Karim. Touché dans son honneur de « samba Linguère » touché, il décide de se rendre à Dakar, la « ville jeune et moderne »[442] pour se refaire une santé financière. Là, Karim passe alors de la passion sentimentale et du désir non assouvi à une sexualité aboutie, consommée, hors des liens sacrés du mariage ; ce qui est très rare dans le monde où il a évolué. Il rencontre d'abord, lors d'un *tam-tam* Aminata, qui l'ensorcelle :

> Le vrai tam-tam sonore troublait, la nuit, le sommeil des Européens. Certains indigènes évolués le trouvaient trop rétrograde, aussi ceux des Sénégalais qui ne pouvaient se passer de leur distraction ancestrale, avaient-ils trouvé ce compromis qui satisfaisait tout

[441] Robert Delavignette, Préface, *Karim,* (d'Ousmane Socé), *op. cit.*, p. 13.
[442] *Ibid*., *loc. cit.*

> le monde. Comme à N'Dar, la civilisation négro-arabe prédominait ici, teintée « d'européanisme ». Les femmes, très conservatrices, créaient, en dansant, autant de grâce et d'art que les vedettes saint-louisiennes. Karim admira particulièrement une d'entre elles : Aminata, une jeune divorcée. Elle portait un boubou de thiévely, de riches pagnes et des babouches dorées. Un mouchoir de soie noué à la mode de cette année, enserrait son diéré d'où pendaient des louis d'or ; noire mate, nez aquilin, lèvres fortes qui faisaient désirer le baiser. Un sourire étincelant de blancheur, patiemment travaillé, à l'aide de cure-dents de soumpe. Une Venus d'ébène à la poitrine mamelonnée de seins fermes comme des pastèques. Elle se trémoussait sur ses hanches souples en dansant et sa croupe fascinait le regard des spectateurs…[443]

La relation qui s'ensuit l'amène à savourer les joies du plaisir sexuel. Ce même plaisir qui le conduit malencontreusement, seulement trois mois après son arrivée à Dakar, à renouer aussi avec ses travers : les dépenses outrancières. Il est à nouveau au bord du gouffre. Il se ressaisit et met un terme à cette liaison, avec la promesse de ne plus replonger dans cette spirale. Ce n'est que promesse d'ivrogne. Il fait ensuite la rencontre de la Sénégalaise catholique nommée Marie N'Diaye : « Une jolie statue de bronze clair : dents fines, une voix caressante, des yeux noirs d'où partait un fluide chaud qui pénétrait, troublait, rendait étrangement amoureux. »[444] Karim est alors à nouveau confronté à des mœurs sexuelles qui lui sont totalement étrangères. Cette jeune fille pourtant fiancée n'hésite pas à lui faire la cour licitement. Son fiancé en voyage, elle l'invite et le pousse dans ses retranchements. Par scrupule, il hésite, résiste : mais combien de temps cela peut-il durer ?

> […] certain crépuscule, prise d'amour, frémissante, elle l'attira à elle et lui étreignit la bouche d'un baiser chaud comme le printemps dont ils avaient été victimes de l'obscure sorcellerie. Lui, étourdi, resta indécis, ne sachant quelle attitude prendre, parce qu'elle était « fiancée ». Elle revint l'enlacer, souvent, à la même heure, vaincue par ce même grand amour qu'exhale la nature tropicale par les soirs oppressants de langueur. Karim n'osait toujours pas, conscient de ce que cela pouvait avoir de déloyal envers le « fiancé ». Mais sa résistance s'émietta. L'ardeur de Marie s'infiltra, peu à peu, dans son cœur, le

[443] Ousmane Socé, *Karim, op. cit.*, p. 89-90.
[444] *Ibid*., p. 113.

> remplit jusqu'à ce que les niveaux fussent égaux ! Ils passèrent ensemble de beaux jours et s'enivrèrent de caresses.[445]

Ousmane Socé commence, dans ce premier texte, à dessiner une évolution de la sexualité, oscillant entre deux civilisations : la tradition africaine et la modernité européenne. Cet entremêlement de l'*Ici* et de l'*Ailleurs* engendre, à travers le phénomène d'acculturation, une sexualité qui se veut déjà innovante[446], *récréative*, osée, et qui ne sera abordée en profondeur que bien plus tard, sous le prisme de l'acte sexuel ou des plaisirs de la chair. L'autre conflit qui traverse ce récit, celui des religions, renforce la tension entre ces civilisations. Marie Ndiaye est catholique, Karim musulman. Lorsqu'à l'issue de leurs multiples rapports sexuels elle tombe enceinte, pour éviter un scandale au retour de son fiancé, Karim manifeste la volonté de l'épouser, mais le fossé créé par leur religion est tel qu'une union est tout simplement impossible. Ils choisiront l'avortement.

Le climat prévalant dans l'ouvrage n'est finalement qu'un prétexte pour soulever des questions qui se posent socialement avec acuité. On peut y lire une critique du clientélisme des mères à l'endroit des amoureux de leurs filles, thème qui sera considérablement développé par la suite dans les littératures africaines ; on présentera même le mariage traditionnel à travers la dot comme un commerce. On peut aussi relever le matérialisme de certaines jeunes filles, telle Aminata, qui divorcée, va d'un homme à un autre, vivant aux crochets de ces derniers. Par elle et Marie, le changement des mentalités et des mœurs s'avère irréversiblement influencé par l'Occident. Un chanteur évoque cette transformation devenue tangible :

> Oh ! le siècle d'aujourd'hui !
> Les jeunes femmes, quelles polissonnes !
> Avoir mari et enfants

[445] *Ibid*., p. 114-115.
[446] Pour précision, « innovante » selon l'exploitation qu'en fait Socé.

Avoir amant en cachette !...[447]

Ousmane Socé essaie de montrer qu'il est impossible dans les années 1930 déjà, eu égard aux réalités de l'époque, de rester tourné vers un passé dont les socles sont devenus obsolètes et inappropriés dans un monde inévitablement orienté vers l'avenir. Fondamentalement, ce texte, en s'appuyant sur les rapports entre les êtres, souligne ces tensions entre tradition et modernité. Un schéma que l'on retrouve dans son second roman.

Dans cette nouvelle fiction, Ousmane Socé délocalise le cadre d'expression du récit : il se déroule désormais en France, mais toujours dans la même période des années 30. Il met en scène, pour la première fois dans cette littérature embryonnaire, une liaison entre un sujet noir et une femme blanche, avec toutes les difficultés qui en découlent. Le protagoniste central se nomme cette fois Fara, un jeune Sénégalais scolarisé qui se rend à Paris pour l'exposition coloniale. D'une taille élancée et mince, d'apparence physique agréable, caractéristique supposément typique des Peulhs, il est de plus très éloquent. Dans les galeries de l'exposition, il approche trois jeunes filles dont une l'intéresse particulièrement. Elle se nomme Jacqueline. Elle est d'une rare beauté. Après lui avoir fait patiemment la cour, il parvient à l'inviter dans un bar. Au moment de la séparation, il entreprend de lui arracher un baiser, auquel elle résiste avant de finalement céder à ses avances :

> Le sang de Fara charriait du feu. Il chercha les lèvres de la jeune fille ; elle se débattit, esquivant le baiser, tournant la tête dans tous les sens ; plus elle se débattait, plus l'étreinte se resserrait sur elle ; ils étaient visage contre visage, haleines confondues. Fara cherchait à s'emparer des lèvres de Jacqueline, au vol, comme un habile chasseur saisit, de sa balle, une tourterelle dans les airs. Elle suffoquait ; elle n'avait plus la force de se débattre ; le corps de Fara, brûlant vêtement, se rivait au sien, épousait ses moindres formes. – Vous faites mal ! haleta-t-elle, dans un souffle ; laissez-moi !... Les seins se durcirent, sa résistance s'amollit et, tout d'un coup, elle renversa la tête, les yeux fermés,

[447] *Ibid*., p. p. 123.

> accepta le baiser, une longue communion de leur chair et de leur âme, rythmée par leurs respirations courtes et tumultueuses.[448]

Dans un style qui use des clichés sur la langueur et la séduction, cette première étreinte scelle une relation qui, bien qu'éphémère, va prendre forme. Et ce malgré les regards méprisants à l'endroit de ce « nègre qui jouait "au bourgeois" avec une compagne blanche » dans les rues de Paris. Une jalousie instinctive s'empare de certains Blancs et les conduit à manifester des réactions hostiles. Leurs comportements malveillants ne sont rien, comparés à l'attitude des parents de la jeune fille, notamment de son père, face à sa décision d'épouser ce Noir de qui elle est tombée amoureuse, et avec qui elle désire passer le reste de ses jours. Lui préfère ceux qu'il lui avait proposés et qu'elle a poliment éconduits.

M. Bourciez, père de Jacqueline, est un homme mesuré. Il a eu l'occasion de rencontrer Fara. Dans leurs échanges, il a été fortement marqué par l'intelligence du jeune Africain. Il ne sait pas alors pas que sa fille l'aime, que cela est réciproque et qu'elle viendrait lui demander la possibilité que leur union soit effective. Lorsqu'elle trouve le courage de le lui annoncer, croyant en la grandeur d'âme de cet homme qui a toujours été noble, il change de point de vue sur Fara, et s'y oppose ouvertement. Car il ne peut accepter un homme noir. Tout comme l'ex-courtisan de Jacqueline qui, ayant appris qu'il a été repoussé à la faveur d'un Noir, tente de provoquer Jacqueline par des propos racistes : « Tu cours un grand danger, Jacqueline, déclare-t-il ; un monsieur qui a été au pays des nègres m'a dit qu'ils sont tous malades ; et tu vas te contaminer ». […] « Toi si belle, te promener avec un nègre noir et qui sent mauvais !... »,[449] Mais ces affrontements ne l'influencent pas. Elle décide de renoncer à ses avantages, à l'environnement familial, pour le suivre.

Les deux jeunes prennent alors un appartement et tentent de vivre une vie paisible. Ce

[448] Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, *op. cit*., 86.
[449] *Ibid*., p. 92-93.

qui leur réussit durant un moment : Fara exerce des activités temporaires tandis que Jaqueline s'occupe du foyer. Parce qu'« Il n'aimait pas descendre la boite à ordures, aider Jacqueline à laver la vaisselle, aller faire des courses au marché ; il avait de la femme, la notion de la tribu : l'homme maître et seigneur. »[450] Toutefois, il fait preuve d'amour et leur bonheur se manifeste au quotidien :

> Jacqueline dormait. […] Il [Fara] se pencha, lentement, pour ne pas faire entendre un froissement des draps sur lesquels il appuyait sa main. Les ressorts du lit se détendirent, en cambrant le corps de la jeune femme. Fara eut un point d'appui fixe ; son verre d'eau à la main, il visa bien droit le conduit de l'oreille et, avec une infinie souplesse de poignet, il détacha de l'eau un mince filet qui marqua un temps d'arrêt, sur le bord du verre, puis s'égoutta. Jacqueline se réveilla, vivement, en poussant un cri de frayeur. Fara s'était enfui et riait aux larmes dans son lit ; Jacqueline, après avoir projeté traversins et oreillers dans la direction de Fara, s'employa elle-même pour administrer des claques de la nature de celles qui finissent par une étreinte… Les premiers temps ils vécurent entre les griseries de la possession et les jeux.[451]

Mais cette idylle fond malheureuse comme du beurre sous le soleil de manière inattendue. Jacqueline tombe enceinte. Pendant l'accouchement, en donnant la vie elle perd la sienne. Inconsolable, Fara remet l'enfant à la famille de Jacqueline avant d'effectuer le chemin du retour vers sa terre natale. Bien entendu, le propos du texte est ailleurs, il ne relève pas tant de cette belle relation amoureuse, mais plutôt des éléments qui, finalement, causent son impossibilité. Cheikh Thiam[452] en analysant cette œuvre montre que les questions que soulèvent O. Socé s'inscrivent dans les travaux de W. E. B. Du Bois, notamment ceux de son texte intitulé *Âmes noires* (1903).

> […] voir à la manière des penseurs impérialistes, c'est s'inscrire dans une dimension de définition des similitudes et des ressemblances entre ce que l'on voit et ce que l'on connaît, c'est-à-dire entre l'objet dans sa vérité intrinsèque et l'objet tel qu'il est perçu par rapport à un ordre culturel bien déterminé. Ce regard, qui constitue l'un des fondements

[450] *Ibid*., p. 133.
[451] *Ibid*., p. 131-132.
[452] Cheikh Thiam, « Mirage de Paris : de la critique des théories essentialistes à l'éloge du pluralisme », *Ethiopiques*, n° 82, 1er semestre 2009, http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1624.

> de la pensée racialiste, tombe dans l'impossibilité de penser le différent et de valoriser le pluralisme.[453]

Dans cette histoire tragique, l'auteur pourfend une certaine perception inscrite dans l'imaginaire du Blanc de cette période, et incarnée ici par le père de Jacqueline ; il met en évidence les questions liées au métissage, à l'intégration sociale, au regard de l'Autre, au poids des préjugés dans les relations mixtes... À travers les thématiques de la beauté, de l'attirance et de l'amour, qui sont tangibles dans le livre de Socé, la sexualité est utilisée pour la première fois comme instrument d'analyse des représentations sociales. Le désir de Fara de posséder cette blanche qui le fascine, la volonté de répondre à la profondeur de leurs sentiments réciproques les conduisent à se heurter à une société parisienne où le discours colonial est encore bien vivant et où les idées reçues imprègnent les mentalités.

II-2. La Négritude et la perception de la femme

La Négritude est un mouvement poétique de revalorisation de l'ontologie nègre. De grandes figures restent attachées à ce courant : Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire, Léon-Gontran Damas, auxquels on peut ajouter David Mandessi Diop, Tchicaya U Tam'si et bien d'autres écrivains. Forgé et défini par Césaire comme « […]*la simple reconnaissance du fait d'être noir, et l'acceptation de ce fait, de notre destin de noir, de notre histoire et de notre culture* »[454], le mot « négritude » a été modulé, théorisé et doté d'une charge plus dynamique par Senghor, qui en a fait une manière singulière d'« assumer les valeurs de civilisation du monde noir, (de) les actualiser et féconder, au besoin avec les apports étrangers »[455]. Ailleurs, il donne, ce qui est devenu la définition classique de la notion :

---

[453] *Ibid*.
[454] Léopold Sédar Senghor, *Liberté 3. Négritude et Civilisation de l'Universel*, Paris, Seuil, 1977, p. 270. Cité à partir de Lilyan Kesteloot, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, *op. cit.*, p. 80.
[455] Cité par Jacques Chevrier, *Anthologie africaine II. Poésie*, [Paris, Hatier, 1988] Hatier International, coll. « Monde Noir Poche », 2002, p. 16.

« La Négritude est l'ensemble des valeurs culturelles du monde noir, telles qu'elles s'expriment dans la vie et les œuvres des Noirs »[456]. La problématique identitaire au cœur de ce mouvement a voulu se construire autour des questions existentielles qui touchent celui qui est désigné comme le Noir dans une perspective humaniste qui interroge l'universalité. Pour ce faire, la Négritude a donc prôné l'exhumation et l'inventaire des richesses culturelles propres à l'Afrique, dans lesquelles l'intelligentsia africaine perçoit « à la fois un héritage permanent et le plus sûr rempart contre le déracinement et l'aliénation. »[457] La négritude entendait ainsi sortir le Noir « de l'oubli, du mépris » et « lui restituer sa dignité »[458] perdue pour reprendre les mots de Kesteloot. Parmi les motifs qu'ils développent, certains poètes dénombrent la « femme noire, femme africaine ». Selon le professeur Tié Emmanuel Toh Bi Tie [459] :

> La problématique identitaire posée par la Négritude a voulu se bâtir autour de la destinée du noir, de sa mise en question existentielle au sein de l'humanité. Ce faisant, elle entendait sublimer, dans un élan d'introspection, ses valeurs propres, de sorte à afficher au regard de l'autre, une image qui soit, non de risée, mais plutôt de dignité. Entre autres motifs de fierté, la femme noire est apparue, aux yeux des Négritudiens, comme un fleuron culturel certain impulsant, de façon féconde, l'introspection poétique.[460]

Pour cette raison, la sexualité dans la littérature de la Négritude accorde une place fondamentale et incontestable à la poétique de la femme. Dans *Chants d'ombre*, le célèbre poète sénégalais ne cache pas sa fragilité et son attirance pour le sexe féminin. Il écrit ceci : « Mon empire est celui d'Amour, et j'ai faiblesse pour toi femme »[461]. Ce propos est révélateur du rapport de la Négritude à la femme, et les images poétiques qui la représentent sont souvent des allégories de la terre mère, l'Afrique.

---

[456] Kahiudi Claver Mabana, « Léopold Sédar Senghor et la civilisation de l'universelle », *in* « Africana. Une philosophie de l'africanité », *Diogène*, n° 235-236, p. 4. Voir aussi Léopold Sédar Senghor, *Liberté 3. Négritude et Civilisation de l'Universel*, *op. cit.*, p. 90.
[457] Jacques Chevrier, *Anthologie africaine II. Poésie*, *op. cit.*, p. 47.
[458] Lilyan Kesteloot, « Observations sur la Nouvelle génération d'écrivains africains », *Ethiopiques*, n° 78, 1er semestre 2007.
[459] Emmanuel Tié Toh Bi, « Poétique et poétisation de la femme noire par la négritude et la post-négritude », *Revue Africaine*, n°5, octobre 2011, p. 7-21.
[460] *Ibid*., p. 7.
[461] Léopold Sédar Senghor, *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1945, p. 105.

Y est fréquemment peinte, la femme liée à la procréation : matrice, nourrice, éducatrice assumant toutes les difficultés associées à cette fonction. De nombreux poètes ont chanté le courage de celle qui a négligé de prendre soin de son corps, au profit de la protection du foyer. Camara Laye l'a fait dans un poème devenu célèbre, « A ma mère » :

> *Femme noire, femme africaine,*
> *Ô toi ma mère, je pense à toi...*
> *Ô Daman, ô ma Mère,*
> *Toi qui me portas sur le dos,*
> *Toi qui m'allaitas, toi qui gouvernas mes premiers pas,*
> *Toi qui la première m'ouvris les yeux aux prodiges de la terre,*
> *Je pense à toi...*[462]

Dans de nombreux poèmes, Senghor souligne cette dimension maternelle : « J'ai grandi à ton ombre ; la douceur de tes mains bandait mes yeux. »[463] David Mandessi Diop, dans son poème « *Fête des Mères* », se souvient de sa force de caractère et de son abnégation dans le travail, elle qui a élevé cinq enfants. Une myriade de vertus, qui sensibilisent les poètes, lui est attribuée, valorisant sa grandeur. Elle porte en elle la tradition, qu'elle transmet, le soir venu, en contant, autour du feu, des histoires qui remontent à des temps immémoriaux. À l'image du griot, elle est une archive vivante, à la différence près qu'elle inculque à ses enfants des valeurs utiles à la société, et qui feront d'eux les adultes de demain : « Afrique mon Afrique/Afrique des fiers guerriers des savanes ancestrales/Afrique que chante ma grand-mère/Au bord de son fleuve lointain… »[464] Toutes ces vertus : le don de la vie, le don de soi, l'entretien du peuple, l'éducation et l'instruction de la progéniture… conduisent le poète, dans des élans lyriques ou épiques, non seulement à la manifestation d'un amour sincère, mais aussi à la divinisation de la femme noire : source de quiétude, d'harmonie, de symbiose avec le

[462] Extrait de poème provenant du site : https://afriquereveil.com/poeme-de-guinee-a-ma-mere-de-camara-laye.
[463] Léopold Sédar Senghor, « Femme noire », *in* Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, [1964] 1990, p. 16.
[464] David Diop, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, [1956] 1973, p. 23.

cosmos. Dans *La Prophétie de Joal*, Eno Belinga fait d'elle une divinité dont Senghor par exemple a été l'un des prophètes :

> *À notre Dame de la Négritude*
> *Femme nue, femme noire*
> *Mère éternelle*
> *Révélée par le prophète de Joal*[465]

En raison de cette dimension sociale assignée à la femme africaine, bien manifeste au sein de la production de la Négritude, cette poésie a quelquefois été critiquée par certaines féministes, notamment, qui la considéraient comme trop sexiste. Dans cette vision, la sexualité de la femme, dans les textes de la Négritude, est réduite à un espace social, dans lequel l'image de la mère prédomine. Toutefois, la sexualité sous sa forme érotique y est également présente. Beyala, tout en fustigeant la dimension phallocrate de cette écriture, reconnait, particulièrement dans l'œuvre de Senghor, une forte inclination sexuelle. Elle déclare dans un propos recueilli par le professeur Tirthankar Chanda :

> Senghor est très érotique dans ce poème [« Femme noire »], très sensuel, tout en laissant paraître entre les lignes une certaine pudibonderie, une espèce de rigueur moraliste. En fait, la femme est omniprésente dans la poésie de la négritude. Les écrivains appartenant à ce mouvement ont exalté la femme noire, sa beauté, sa sensualité, sa générosité, pour vanter à travers elle le passé, et la grandeur de la civilisation négro-africaine, mais sans jamais vraiment accepter les femmes comme leurs égales.[466]

Les poètes célèbrent sa beauté. Senghor la projette dans l'infini du temps : « Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans l'Éternel »[467]. La femme prend alors la figure de l'amante. Sa beauté extérieure devient un objet de trouble : l'élasticité de ses membres, les mensurations de son corps… tout devient finesse, délicatesse et désir :

---

[465] Samuel-Martin Eno Belinga, *La Prophétie de Joal*, Yaoundé, Clé, 1975, p. 5. Cité à partir de Emmanuel Toh Bi Tié, « Poétique et poétisation de la femme noire par la négritude et la post-négritude », *op. cit.*, p. 12.
[466] Tirthankar Chanda, « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 40.
[467] Léopold Sédar Senghor, « Femme noire », *in* Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 17.

> […] *O Beauté classique qui n'est point angle, mais ligne élastique élégante élancée !*
> *O visage classique ! Depuis le front bombé sous la forêt de senteurs et les yeux larges obliques jusqu'à la baie gracieuse du menton et*
> *L'élan fougueux des collines jumelles ! O courbes de douceur visage*
>
> *mélodique !*[468]

Dans le poème « Rama Kam », David Diop la compare à un fruit, à un mets puissant :

> Me plaît ton regard fauve
> Et ta bouche à la saveur de mangue
> Rama Kam
> Ton corps est le piment noir
> Qui fait chanter le désir
> Rama Kam.[469]

Cette poésie magnifie l'intégralité du corps de la femme, jusqu'au noir couleur de sa peau. Couleur qui, à l'époque coloniale, est caractéristique de la damnation, de la malédiction. Les Africains subsahariens sont, selon une interprétation biblique, les descendants maudits de Cham. Lui qui sera chassé par son père Noé pour ne pas avoir couvert la nudité de ce dernier. Voici ce qu'écrivent les auteurs de « Sexe, race et colonies ». :

> Même si Saint Augustin plaçait les Éthiopiens dans une « *fraternité chrétienne* », les Africains subsahariens sont, selon une interprétation biblique, les descendants maudits de Cham. Déjà, le corps s'articule comme objet de plaisir et de drame. Cham voulant aider son père appela à la rescousse ses frères aînés, mais ceux-ci, contrairement à lui, se précipitèrent pour couvrir la nudité de leur père. Noé, réveillé de son ivresse, maudit son plus jeune fils pour son insolence : *« Maudit soit Canaan* [fils de Cham] *! Qu'il soit pour ses frères le dernier des esclaves ! »* Cette malédiction divine, inscrite sur la peau par un stigmate, corrèle la noirceur du corps à celle de l'âme, en lien étroit avec la nudité. Sur elle repose un des fondements de la théologie chrétienne pour laquelle la couleur noire est directement associée à l'Afrique, à l'obscurité et à la féminité, comme le montre Jan Harmensz Muller avec *The Separation of Light and Darkness* (1589) qui associe le jeune corps masculin blanc à la lumière et le corps féminin noir à l'obscurité. Dès lors, les

[468] Léopold Sédar Senghor*, Chants d'ombre, op. cit*., p. 37. Cité à partir de Emmanuel Toh Bi Tié, « Poétique et poétisation de la femme noire par la négritude et la post-négritude », *op. cit*., p. 9.
[469] David Diop, *Coups de pilon, op. cit*., p. 27.

> habitants du continent africain sont représentés comme des êtres moralement pervertis, « mahométans » ou idolâtres.[470]

Avec la Négritude, la couleur noire n'est plus injure, mais est sublimée. Emmanuel Toh Bi Tie écrit à ce titre, « la particularité de la beauté de la femme noire, c'est justement sa couleur noire. Si bien qu'elle est plus belle quand elle est nue »[471] Dans *Ethiopiques*, Senghor joue avec ce noir-lumière :

> *O ma nuit ! Ô ma Blonde ! Ma lumineuse sur les collines.*
> *Mon humide au lit de rubis, ma Noire au secret de diamant.*
> *Chair noire de lumière, corps transparent comme au matin du jour premier* [472]

Et dans « Femme noire », il parle de la « couleur qui est vie »[473]. Cette couleur ajoute à la splendeur de la femme africaine quelque chose de singulier, faisant écho à la reine de Saba dans Séba dans le *Cantique des cantiques* :: *Nigra sum sed formosa*[474], « Je suis noire, mais je suis belle »[475]. Sa noirceur ébène l'auréole si bien qu'elle est encore plus agréable à voir lorsqu'elle est nue. Sa beauté ne laisse aucun poète indifférent, comme en témoigne Senghor qui note : Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle. »[476]

La femme africaine a donc une dimension sexuelle bien réelle dans la littérature de la Négritude. Son attirance, sa sensualité, son rythme… sont des éléments érogènes :

> Rama Kam
> Quand tu passes la plus belle est jalouse
> Du rythme chaleureux de ta hanche
> Rama Kam

---

[470] Pascal Blanchard et *al.*, « Sexe, race et colonies », *op. cit*., p. 48.
[471] Emmanuel Toh Bi Tié, « Poétique et poétisation de la femme noire par la négritude et la post-négritude », *op. cit*., p. 12.
[472] Léopold Sédar Senghor, *Ethiopiques*, Paris, Seuil, 1948, p. 63. Cité à partir de Emmanuel Toh Bi Tié, « Poétique et poétisation de la femme noire par la négritude et la post-négritude », *op. cit*., p. 10.
[473] Léopold Sédar Senghor, « Femme noire », *in* Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 25.
[474] Emmanuel Toh Bi Tié, « Poétique et poétisation de la femme noire par la négritude et la post-négritude », *op. cit*., p. 11.
[475] « Cantique des cantiques », ch. 1.5, *in La Sainte Bible*, *op. cit.*, p. 675.
[476] Léopold Sédar Senghor, « Femme noire », *in* Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, *op. cit.*, p. 16.

Quand tu danses
Le tam-tam Rama Kam
Le tam-tam tendu comme un sexe de victoire
Halète sous les doigts bondissants du griot[477]

Ce « Fruit mûr à la chair ferme, sombre extase du vin noir », cette « Savane aux horizons purs », cette « savane qui frémit aux caresses ferventes du Vent d'Est », cette « Gazelle aux attaches célestes », est dotée d'une beauté de séduction véritable, qui est explicitement célébrée dans la poésie de la Négritude. Pour Tié Emmanuel Toh Bi Tie, « toutes ces qualités physiques mentionnées à son actif s'accompagnent d'un corolaire presque évident : celui de déchainer les passions fortes, d'éveiller les désirs sexuels »[478]. Le seul bémol dans les représentations sexuelles de cette femme est la volonté de chercher par son canal à retrouver les traits caractéristiques d'une société traditionnelle lointaine. C'est aussi d'avoir érigé une sexualité modulant un rapport au genre homme/femme, où le dernier est inférieur à l'autre. C'est enfin d'avoir cherché seulement à faire de la femme une sorte de vitrine de l'Afrique. Puisqu'ordinairement, toutes ces valeurs servaient à mettre en évidence certaines caractéristiques de l'Afrique, ses potentialités et le rapport de l'homme noir à sa terre natale. Elle est donc très souvent, outre sa dimension sociale, maternelle, l'allégorie de l'Afrique dont les poètes de la négritude ont crié les meurtrissures et les souffrances, vanté les mérites, le caractère, et chanté inlassablement la beauté et la sensualité.

II-3. La sexualité dans le roman des années 1950 à 1968 : vers une décolonisation sexuelle

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, la flambée lyrique de la Négritude perd progressivement son ardeur, au point où, durant le début de la décennie 50, des

[477] David Diop, *Coups de pilon, op. cit.*, p. 27.
[478] Emmanuel Toh Bi Tié, « Poétique et poétisation de la femme noire par la négritude et la post-négritude », *op. cit.*, p. 11.

romanciers non moins talentueux et désormais célèbres émergent et donnent le ton d'une littérature nouvelle. Il s'agit dans le désordre de Camara Laye, Seydou Badian, Bernard Dadié, Mongo Beti, Sembène Ousmane, Cheikh Hamidou Kane, etc. Après la Négritude poétique – car en tant que revalorisation de l'ontologie nègre le mouvement a vu son prolongement dans le texte romanesque, sous la forme de réflexions sur les questions identitaires et sociales, l'engagement pour l'émancipation du Nègre du joug colonial, la réhabilitation d'un patrimoine historique et culturel, etc. –, les problématiques liées à la sexualité se sont certes progressivement développées au sein des littératures africaines subsahariennes, mais par le canal de très peu d'auteurs.

Il faut dire que la situation sociale de l'époque, comme au temps de la poésie de la Négritude, ne permet peut-être pas que l'esprit des auteurs aille s'aventurer dans les terres d'Éros. Les écrivains, qui pour la majorité estiment, à l'instar de Stendhal, que le roman est le miroir de la société, s'engagent à dénoncer la situation de l'Afrique. En 1956 par exemple, le premier congrès des écrivains et artistes, qui réunit la diaspora noire à Paris, confie une mission explicite aux intellectuels noirs, celle d'écrire pour libérer l'Afrique du système colonial.

De manière générale, les représentations de la sexualité dans le roman de cette période sont restées relativement rares et suspendues à une société traditionnelle en transition. Elles gravitent entre autres autour de la procréation, des problèmes entre homme/femme, le désir, les mœurs sexuelles africaines enkystées entre tradition et modernité… Mais, par ailleurs, elles mettent la femme et sa sexualité au premier plan, et ce quelquefois dans des situations sociales bien inédites.

En 1953 et 54, l'écrivain sénégalais Abdoulaye Sadji publie deux textes mettant en scène deux personnages féminins, respectivement Maïmouna pour *Maïmouna* et Nini pour *Nini, Mulâtresse du Sénégal*. À l'image d'Ousmane Socé qui a été le premier à utiliser un couple comme stéthoscope social, le natif de Latmingué semble avoir été le

premier à mettre la femme au centre d'un récit romanesque, faisant d'elle son personnage principal.

Maïmouna est une jolie fille paysanne, séduite puis finalement déçue et meurtrie par la ville. Elle représente cette figure de la femme naïve et belle, qui voit désespérément sa réussite dans l'Ailleurs. Une aventure avec Doudou Diouf, un jeune citadin, accompagnée d'une grossesse non désirée, la ramène vite à la triste réalité de l'existence. L'auteur donne ainsi à voir le sexe dans sa dimension négative, destructeur. Cette relation aura ici anéanti les rêves de la jeune fille de Louga. Si Maïmouna vit effectivement une aventure amoureuse en ville avec Doudou, rien de particulier n'auréole cette relation. Le discours mobilisé par l'auteur reste aussi réservé que celui de Cheikh Hamidou Kane[479], qui ne veut pas montrer concrètement que Samba Diallo développe des sentiments autres que de l'admiration à l'endroit de Lucienne sa camarade de classe, et d'Adèle, petite fille du vieil immigré Pierre-Louis.

L'autre personnage féminin de Sadji est aussi rêveur que Maïmouna. Nini, de son véritable nom Virginie Maerle, répond à la description de la femme noire ou métisse telle que décrite par Fanon deux années plus tôt, dans *Peau noire, masques blancs* (1952). Jeune fille de 22 ans, son portrait physique lui est favorable : c'est une « blonde avec des yeux bleus » ; de sa « race » elle tient un « petit nez écrasé aux narines largement ouvertes », des « lèvres fortes et gourmandes » et une « démarche féline »[480]. Cette description, loin d'être objective, reprend les canons de la beauté féminine africaine vantée en période coloniale. Mais Nini est une femme très différente des personnages féminins dépeints dans le roman africain jusqu'à présent, elle a effectivement une tendresse pour les livres sulfureux.

[479] Cheikh Hamidou Kane, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
[480] Abdoulaye Sadji, *Nini, Mulâtresse du Sénégal*, *op. cit*., p. 41..

> Près d'elle se trouvent des volumes aux titres incendiaires et significatifs, entre autres : *Deux nuits de volupté*, *L'Amant d'une nuit* et *La Muse gauloise* où Marot, Ronsard, Verlaine et tant d'autres rivalisent de débauche et de cynisme.[481]

Ces lectures lui permettent de passer des moments agréables, seule avec ses phantasmes, ainsi que le souligne Sadji :

> Une tendresse infinie baigne alors tout son être. Elle devient amoureuse et lascive. Hélas ! elle n'a aucun partenaire pour répondre à ses élans généreux. Autour d'elle tout est poésie et mouvement : la chambre, le divan, les tableaux tournent comme en rêve. Doucement elle s'étend sur le divan, ferme les yeux, lâche le livre et fait revivre, en imagination, des scènes d'amour passées où elle avait joui au maximum.[482]

Nini n'a toutefois qu'une obsession, celle d'être épousée par un homme blanc. Elle rejette avec la plus grande fermeté les avances d'un Noir respectable (Ndiaye Matar). Car, pour elle, il est inconcevable qu'elle ait une liaison avec un Nègre. Sa vie elle ne la conçoit qu'avec la main d'un bras blanc autour de la taille. Et ce fantasme elle y croit dur comme fer, notamment lorsqu'elle vit une relation amoureuse avec son collègue blanc, Jean Martineau. Elle parle bien de mariage, mais pas d'amour, à moins que celui-ci ne soit que simple formalité. Le narrateur révèle que « L'amour, pour elle, reste un simple sport. »[483] Rien de bien sérieux par conséquent. Il s'agit donc, dans cette œuvre, de révéler la psychologie de la mulâtresse, entachée de racisme anti-Noir. Sa dimension sexuelle, pas plus que sa beauté, même si elles sont évoquées.

Les Bouts de bois de Dieu (1960) est probablement la première œuvre africaine où la femme joue un rôle social remarquable, autre que celui de femme au foyer. Si Maïmouna et Nini sont des personnages centraux des récits de Sadji, il n'empêche que leur position sociale reste très largement tributaire de la société traditionnelle. Surtout pour Maïmouna, étant entendu que Nini travaille dans un bureau en tant que secrétaire. Ce qui est une avancée significative : son éducation semble en outre avoir

[481] *Ibid*., p. 33.
[482] *Ibid*., p. 35.
[483] *Ibid*., p. 176.

été influencée par la civilisation occidentale. Ici cependant, le rôle de la femme est des plus surprenants, et la vision de sa sexualité, étonnante. En fait, le roman de l'époque renvoie aux mutations sociales, telles que la marche vers la libération de la femme et de sa sexualité. Sur le plan stylistique, en revanche, l'écriture demeure réservée, même si c'est dans une moindre mesure par rapport à celle de Sadji et Kane.

Le texte de Sembène Ousmane retrace l'histoire basée sur des faits vrais d'une grève de cheminots relativement longue, qui s'est déroulée du 10 octobre 1947 au 19 mars 1948 sur la ligne de chemin de fer allant de Dakar au Niger. L'histoire nous porte de Thiès à Dakar et Bamako, lieux où des personnages aussi attachants les uns que les autres bataillent contre les dirigeants blancs et leurs suppôts noirs. La femme y arbore une image qui s'éloigne largement des canons classiques de la société et de la littérature africaine. Elle est vaillante, *leader*, capable de mener des actions souvent réservées aux hommes, quelques-unes venant même siéger avec les hommes lors des assemblées :

> Soudain, une voix féminine s'éleva :
> _ Je voudrais…
> Il y eut quelques « chut ! » impérieux.
> _ Qui a parlé là au fond ? demanda Konaté.
> _ C'est une de ces écervelées de femmes ! dit quelqu'un. […]
> On vit s'avancer une femme au visage couturé de cicatrices, aux lèvres tatouées. Elle avait cru bon de mettre ses plus beaux habits pour la circonstance. Tiémoko lui fit place à côté de lui sur le banc.[484]

La figure de la femme douce, soumise, vouée aux désirs des hommes et incarnée par Assitan est alors mise à mal. Dans le même temps, Sembène Ousmane égratigne certaines mœurs sexuelles, telle que la polygamie. À la différence de *Batouala* où celle-ci est valorisée, presque vantée, elle est fustigée par de nombreux personnages de Sembène. Certaines traditions commencent à être critiquées, et la définition de ce qui est bien ou mal se transforme. Le personnage N'Deye Touti par exemple, écrivaine

[484] Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, *op. cit.*, p. 150.

publique fortement imprégnée de la civilisation occidentale, exècre la polygamie et le mode de vie africain. Le narrateur déclare à son sujet :

> Les gens parmi lesquels elle vivait étaient polygames et N'Deye n'avait pas tardé à comprendre que ce genre d'union exclut l'amour, du moins l'amour tel qu'elle le concevait. Et cela lui avait permis de mesurer ce qu'elle appelait leur « absence de civilisation ». Dans les livres qu'elle avait lus, l'amour s'accompagnait de fêtes, de bals, de week-ends, de promenades en voiture, de somptueux cadeaux d'anniversaire, de vacances sur des yachts, de présentations de couturiers ; là était la vraie vie et non dans ce quartier pouilleux, où à chaque pas, on rencontrait un lépreux, un éclopé, un avorton.[485]

N'Deye Touti tout comme Nini, représentent donc ces femmes africaines qui au contact de la civilisation occidentale, entre autres par les livres, adoptent un comportement, un regard différent vis-à-vis du sexe, de l'homme et de la société africaine en général. N'Deye une fois de plus, dans une société où le soutien-gorge n'était pas encore bien vu, le portait en secret, « elle mesurait du doigt la croissance de ses seins et se torturait à la pensée qu'un jour ils tomberaient comme ceux des autres femmes dont elle regardait à la dérobée les poitrines plates ballotter sous les pagnes. »[486]

Au nombre de ces femmes importantes, Penda, la prostituée, l'incarnation même de la femme libre de mœurs. Elle est l'expression de la liberté, l'ancêtre des personnages comme Irène.[487] Elle représente le *leadership* et fait montre d'audace comme cet épisode où :

> […] Lahbib se félicita souvent d'avoir embauché Penda. Elle tenait tête aux femmes et se faisait respecter des hommes. Un jour qu'au syndicat où elle venait assez souvent et se rendait utile, un ouvrier lui avait maladroitement touché les fesses, elle le gifla publiquement ce qui ne s'était jamais vu dans le pays.[488]

Cette œuvre est à notre humble avis, le premier texte africain dans lequel le personnage

[485] *Ibid*., p. 100.
[486] *Ibid*., p. 101.
[487] Personnage central de Calixthe Beyala dans *Femme nue femme noire, op. cit*.
[488] Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu, op. cit.*, p. 224.

de la femme prostituée est véritablement mis en scène. On n'oublie pas toutefois que Mongo Beti présente lapidairement la première fiancée de Banda, son personnage principal dans *Ville cruelle* (1954) comme une prostituée. La prostitution est alors dégradante ; cette fille qui n'est point nommée essuie pour cela les railleries de la société. Dans le cas *Des Bouts de bois de Dieu*, celle qui est maître dans l'art de faire vivre la petite mort est possiblement le symbole de la récupération de la parole par « les bijoux indiscrets » ; Sembène serait alors l'anneau magique donné au sultan Mangogul du Congo par le génie Cucufa. Cette innovation thématique est à un niveau moins important visible dans le texte de Seydou Badian intitulé *Sous l'orage* (1963). Dans ce roman qui parait trois années après *Les Bouts de bois de Dieu*, Seydou passe par l'amour sentimental pour dessiner une société qui s'émancipe, dans laquelle l'impensable devient possible, où les minorités peuvent acquérir une visibilité. Le texte est en effet le triomphe de « l'amour » *made in* Occident dans une société où les mœurs en matière de relations amoureuses sont conditionnées, et où la volonté de la famille, du groupe, l'emporte sur les sentiments personnels.

Seydou Badian met en scène un couple de jeunes gens appelés Kany et Samou, dont l'amour mutuel est contrarié par les desseins cupides de Benfa, père de Kany. Ce dernier entend, conformément à la coutume, lui faire épouser un riche, mais vieux marchand. Suite à l'hésitation de Kany, Benfa l'envoie en exil dans le village de son ainé Djigui ; Kany en profite pour plaider sa cause auprès de son oncle qui, curieusement, se rallie à elle et décide d'intervenir en sa faveur. L'amour de Kany et Samou triomphe ainsi du respect des traditions. Sur le plan littéraire en revanche, le puritanisme scriptural demeure.

Bien que développant un sujet réunissant amour et jeunesse, ingrédients propices à l'expression libre d'une écriture débridée, Badian demeure très prudent quant à l'évocation de la concupiscence. Le thème qui domine est celui de la rupture avec les

obligations imposées. Il s'inscrit dans la droite ligne de la subversion comme *Les Bouts de bois de Dieu*. La tradition est clairement malmenée pour mieux insister sur la liberté – de la femme, des sentiments, du sexe. Les jalons sont ainsi peu à peu posés.

Un autre palier est franchi quatre années plus tôt, avec l'écrivain camerounais Mongo Beti[489], quand il explore les sens. Dans son anthologie Gérard Clavreuil confie qu'à sa connaissance le mot « jouir » est utilisé pour la première fois par Mongo Beti[490]. En fait, en 1953 déjà, Abdoulaye Sadji, parlant des évasions des sens de Nini, l'emploie. Mais le contexte n'est assurément pas le même, car il s'agit alors des rêveries érotiques de la petite mulâtresse, tandis qu'avec Beti, le terme correspond véritablement à l'accomplissement d'un acte sexuel. Toujours est-il qu'il s'agit dans les deux cas de l'usage du terme. À notre connaissance, il serait le premier, dans les littératures francophones subsahariennes, à évoquer le plaisir du sexe et à décrire de façon précise la scène sexuelle qui conduit à la jouissance.

Dans son quatrième texte, *Mission terminée* (1957), l'auteur relate en effet l'histoire de Jean Marie Medza, jeune lycéen rentrant durant les vacances au village afin de rendre visite à ses parents. Aussitôt arrivé, une mission lui est assignée : aller récupérer dans un village voisin, l'épouse de son cousin Niam ayant quitté le lit conjugal. Une fois au village concerné, il rencontre Zambo, son cousin. C'est un personnage plein de vigueur, qui prend plaisir à boire du vin de palme et à se livrer à la débauche. Le cousin lui arrange une rencontre avec Edima, une jolie villageoise. Au travers de cette rencontre qui aboutit presque à un acte sexuel, Beti explore sur environ trois pages, le sens du plaisir du sexe et du désir.

> Il disparut ; elle resta devant moi : nous étions seuls. Ma gorge s'était desséchée comme si je m'étais trouvé dans un four. Je me la mouillai en avalant ma salive. Je m'approchai d'elle, elle ne disait rien et ne me regardait pas. Elle grelottait aussi ou faisait semblant. Je

[489] Mongo Beti, *Mission terminée, op. cit.*
[490] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.*, p. 38.

> lui pris la main et elle vint tout près de moi comme si elle n'avait attendu que ce geste. Je pensai : « Les filles attendent toujours. » Maintenant, je sentais son haleine me caresser le menton. Je l'embrassai longuement sur la bouche, puis elle se dégagea nerveusement, comme si elle n'avait pas beaucoup apprécié le goût de mes lèvres ou de mon haleine. […] Puis, elle se trouva tout contre moi, je ne sais plus comment : je la serrai, la pressai contre ma poitrine dans un geste impuissant et sans issue. Elle se laissait faire, ce qui m'enhardit. Elle aussi ne portait qu'un pagne et, au toucher, je percevais avec précision tous les reliefs de son corps musclé de paysanne très jeune. N'y tenant plus, j'écartai son pagne dans un geste maladroit, excessif, hors de proportion avec l'acte à accomplir, et je découvris ses seins, son ventre, ses cuisses. […] Je la touchais sur tout le corps et de préférence entre les cuisses, où il faisait à peu près aussi chaud qu'une casserole en ébullition. […] C'était la première fois que je me trouvais en contact aussi étroit avec une femme. […] Fatiguée probablement par mon manège, ou plus vraisemblablement encore, ne tenant pas à se donner dans des conditions aussi inconfortables, et ne voulant connaître l'homme que peu à peu, comme font les jeunes filles, et non d'un seul coup et d'une façon brusque, elle se dégagea vigoureusement, me laissant pantelant d'un plaisir à peine entamé.[491]

La suspension du désir, la frénésie de la chair mâle au contact de la chair du sexe opposé émeuvent le personnage-narrateur. Par son canal, l'écrivain décrit progressivement la scène, faisant abstraction des procédés de voilement, qui trahissait la réserve des auteurs devant le sexe. La recherche du plaisir est clairement exprimée : « comme si elle n'avait pas apprécié le goût de mes lèvres » ; « N'y tenant plus, j'écartai son pagne ».

Medza, qui, dans l'ouvrage, représente l'intellectuel, et qui était en outre étranger à ce genre de pratiques, semble préfigurer ici l'écrivain africain autrefois très mesuré, prospectant un domaine jusqu'alors méconnu. Cette scène sexuelle qui n'ira pas à son terme est représentative de cette époque allant des années 50 à 68, durant laquelle l'évolution de l'écriture sur la sexualité s'est effectuée à tâtons : chaque auteur innovant à sa manière. Dans son écriture, Mongo Beti pose ainsi la sexualité dans son rapport au plaisir de façon flagrante. Par extension, cette attitude pourra concerner toute la littéraire de l'Afrique subsaharienne.

[491] Mongo Beti, *Mission terminée, op. cit.*, p. 134-135. Cité à partir de l'anthologie de Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.*, p. 85-87.

Examinant certaines œuvres produites durant cette période, on observe très explicitement la délocalisation des ambitions des auteurs vers des questions plus en lien avec les libertés des individus. À ce titre, la romancière ivoirienne, Véronique Tadjo, déclare que « Nous avons passé le temps des littératures de l'affirmation de l'identité pour arriver à une véritable découverte de la personnalité, non plus par opposition aux autres, mais tout simplement en tant qu'êtres humains. »[492] Il n'est donc pas étonnant que la génération qui suit celle-ci, tout comme Socrate ramenant les préoccupations de son temps à l'homme, sonde l'homme africain pour trouver dans son comportement corporel des éléments d'analyse et de compréhension de sa personnalité.

[492] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, ibid*., p. 50.

Chapitre III : Sexe et littératures subsahariennes : une ère nouvelle

> Cependant, mon travail d'écrivain consiste toujours à tenter de proposer ma voie/voix. Je me désolidarise momentanément de la fraternité naturelle de couleur, je me désolidarise des « Ici, tu es chez toi » « Nous sommes tous frères », tant d'autres expressions de ce genre qui sont aussi une limitation imposée à celui qu'on incorpore, puisque cette « fraternité » allant de soi implique que je fasse taire mes différences en tant qu'individu pour correspondre à l'image du Noir idéal.
> Sami Tchak[493]

> Chaque nouvelle génération doit apprendre et assumer son destin sexuel, chaque personne doit être encodée selon le statut approprié à l'intérieur du système.
> Gayle Rubin[494]

La fin de la décennie 60 introduit une ère nouvelle dans l'expression du sexe et ses manifestations. La marche vers la décolonisation de l'expression de la sexualité entamée par la génération antérieure trouve son aboutissement. Une génération d'écrivain.es en effet, s'affirme sur la plateforme littéraire avec une écriture accordant davantage de place aux espaces autrefois implicitement interdits. La transgression des codes devient, entre autres, une caractéristique de cette génération pas comme les autres. Non seulement elle sort le sexe du silence, mais lui accorde davantage d'espace dans la fiction, au point d'en faire, comme Ousmane Socé autrefois, un instrument littéraire. Il est ici question d'appréhender la mise en discours du sexe dans son rapport au plaisir et son évolution au sein des littératures francophones subsahariennes.

[493] Sami Tchak, *La Couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante, coll. « Harlem Renaissance », 2014, p. 12.
[494] Gayle Rubin, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », 1975, [tr. Nicole-Claude Mathieu], *in Cahiers du CEDREF*, n° 7, 1998, p. 37. Cité par Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualité*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », [2008] 2014, p. 55.

III-1. *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem

La fin de la décennie soixante est une période charnière pour les littératures africaines, notamment dans le cadre des écrits sur la sexualité et ses manifestations directes comme le sexe et le plaisir. Elle donne véritablement le ton d'une nouvelle ère littéraire. Cet espace temporel est d'abord marqué 1968 par l'écrivain malien Yambo Ouologuem et la publication de son ouvrage intitulé *Le Devoir de violence*. Ainsi que le dit Désiré Nyela, « Jamais roman n'aura connu, dans la littérature africaine, de destin aussi singulier »[495]. En effet, d'abord consacré par le prix Renaudot peu après son édition, puis soustrait brutalement de la vente en raison d'accusations de plagiat. En dépit de ces péripéties, le texte est considéré comme un ouvrage important dans l'histoire des littératures subsahariennes. L'universitaire anglais Christopher Wise le signifie d'ailleurs dans sa préface à l'édition de 2003 (Le Serpent à Plumes) :

> […] la réception critique du devoir de violence constitue l'un des chapitres les plus intéressants de la littérature africaine. D'aucuns considèrent que Ouologuem a asséné un coup de grâce à la négritude senghorienne, ouvrant ainsi la voie à une littérature plus authentique, débarrassée de ce besoin maladif d'édifier, en Afrique, un passé falsifié. Pour d'autres, le portrait « inopportun » de l'histoire africaine que dessine Ouologuem a dévoilé au grand jour des horreurs que beaucoup auraient préféré oublier.[496]

Ce roman est particulièrement bouleversant pour deux raisons, qui influenceront, semble-t-il, la génération suivante : il opère d'une part une rupture esthétique et développe de l'autre un discours sur l'Afrique aux antipodes de l'image souvent servie par les écrivains africains. L'auteur malien peint effectivement un sombre tableau d'une Afrique, coupable de ses propres turpitudes, dirigée par des hommes véreux. Il dessine une Afrique passée maître dans le commerce des esclaves et l'esclavage, dans l'usage de la tyrannie, et les tractations politiques qui l'engourdissent. Saïf et son entourage

[495] Désiré Nyela, « Subversion épique, verve romanesque dans *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem », *in* Justin Bisanswa (dir.), « Traversées de l'écriture dans le roman francophone », *in Revue de l'Université de Mocton,* n° 1, vol. 37, 2006, p. 147-161.

[496] Christopher Wise, Préface, *Le Devoir de violence*, (de Yambo Ouologuem), Paris, [Seuil, 1968] Le Serpent à Plumes, 2003, p. 7. Nous rappelons que l'édition qui sera exploitée dans le cadre de cette étude est celle de 1968.

portent cette image avec maestria, rivalisant d'ingéniosité à des fins cyniques. Selon ce prince africain, l'homme est un animal politique ; et la force, mais surtout la ruse conditionnent la longévité et le succès dans le règne animal. Il fait ainsi de la ruse l'« art de dialoguer avec la vie »[497], et le moyen de rallier cette dernière à sa cause. Par là, Ouologuem prend à rebours le discours d'une Afrique victimaire, innocente, souvent naïvement décrite par ses homologues. C'est sans doute pour cela qu'il a été défendu par les milieux littéraires parisiens.

En ce qui concerne la rupture esthétique, Ouologuem réinvente l'écriture sur la sexualité. La teneur de l'assertion de Cathérine Breillat, « Écrire, c'est sodomiser le lecteur »[498], acquiert toute sa portée en le lisant. On voit naître une écriture scabreuse, morbide, où le sexe est banalisé, évoqué sans aucune gêne, éjaculé au gré de la pensée de l'écrivain. Tout lui semble permis comme on peut le voir dans l'extrait mettant en scène Kassoumi et celle qui deviendra son épouse, Tambira.

> Le bras de Kassoumi fit le tour de la taille de Tambira, l'enserrant d'une pression douce. Elle prit, sans colère, cette main, l'éloignait sans cesse à mesure qu'il la rapprochait, n'éprouvant du reste aucun embarras de cette caresse, comme si c'eût été une chose naturelle qu'elle repoussait aussi naturellement. […] La femme se taisait, pénétrée de sensations très douces. La tête de Kassoumi reposait sur son épaule ; brusquement il lui baisa les lèvres. Elle eut une révolte furieuse, et, pour l'éviter, se jeta sur le dos. Il la culbuta. Mais elle rabattit vite son habit sur sa cuisse, voulut fuir. Il s'affala sur elle, la couvrant de tout son corps, griffé, tambouriné, harcelé par le cuir des seins et la poitrine orageuse de la femme. Il poursuivit longtemps cette bouche qui le fuyait, puis, la joignant, y noua la sienne. Alors, affolée, elle le caressa, lui rendit, lui labourant les reins, son baiser ; et, flancs gonflés, tout envahie d'un délicieux sentiment de défaite, sa résistance, elle la sentit, comme écrasée par un poids trop lourd, tomber… […] La femme portait l'homme comme la mer un navire, d'un mouvement lent de bercement, avec des montées et descentes, suggérant à peine la violence sous-jacente. Ils murmuraient, sanglotaient au cours de ce voyage, et leurs mouvements, avec insistance, s'accélérèrent au point de devenir d'une puissance insoutenable, et qui fusait d'eux. L'homme poussa un grognement, laissant son arme aller plus vite, plus loin, plus fort entre les cuisses de la femme. Le venin jaillit ; et soudain ils sentirent qu'ils manquaient

[497] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, *op. cit.*, p. 203.
[498] Cité par Olivier Bessard-Banquy, *Sexe et littérature aujourd'hui*, Paris, La Musardine, 2010, p. 89.

> d'air, qu'ils allaient exploser ou mourir ! […] Ils s'en éveillèrent, vibrants, fous, muets ; las ; vidés ; oreilles bourdonnantes. Comblés, obsédés, tant ils se sentaient toujours possédés l'un l'autre.[499]

D'évidence, à la différence de *Mission terminée* par exemple, où l'acte sexuel ne va pas à son terme, ou d'autres textes où il est passé sous silence, Yambo Ouloguem décrit intégralement le jeu des corps. Certes, le vocabulaire est parfois imagé, mais l'accouplement et la jouissance sont explicites – dont certains diront qu'ils relèvent de l'animalité, de l'obscène ou du licencieux. Ainsi, dans cet autre extrait :

> « Comment va ma petite négresse ? interrogea-t-il, engourdi comme une perdrix dans la bruyère. As-tu *joui* un peu ?
> – Oh ! jamais je n'avais encore vu ça », *gémit* Awa qu'une *claque* de Chevalier [l'administrateur blanc] fit *aboyer*, et elle se lova de plaisir, haletant sous la cruelle caresse, le *branlant* comme une reine ou une *savante putain*. Sa bouche semblait toujours affamée du mollusque rose et dodu de l'homme, et sa langue dans sa bouche la démangeait de suçoter la perle d'un orient somptueux, qui s'écoulait, écumante comme à regret, de la tige… […] – Awa – une table plantureuse ! Ève aux reins frénétiques, elle cajola l'homme, l'embrassa, le mordit, le gratta, le fouetta, lui *suça* nez oreilles gorge, aisselles nombril et sexe si voluptueusement, que l'administrateur, découvrant l'ardant pays de ce royaume féminin, la garda pour de bon, vécut une passion fanatique, effrénée, haletante, l'âme en extase.[500]

Le niveau de cette représentation est donc tout à fait singulier. Daniel Delas présentera ce texte en ces termes :

> Histoire de sang, l'histoire africaine est aussi une histoire de sexe. Si les meurtres sont nombreux, les scènes de possession sexuelle le sont aussi : scène d'amour « normal » entre Kassoumi et Tambira, scène bestiale entre l'administrateur, ses chiens et une jeune espionne noire, scène de sexe entre le noir Madoubo et la jeune Allemande Sonia, observée par un tiers, lequel est à son tour surpris par sa fiancée qu'il va tuer, scène de viol d'une mère de famille par le féticheur.[501]

Il faut dire que cette présentation est très partielle. On y ajoutera volontiers – le droit de cuissage exercé par Saïf sur Kassoumi, le voyeurisme et la masturbation de Sankolo,

[499] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, *op. cit.*, p. 55-56.
[500] *Ibid*., p. 71. Les italiques sont de nous.
[501] Daniel Delas, « Décrire la relation : de l'implicite au cru », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*., p. 13.

les orgies de Wampoulo et Kratonga sur Tambira, celle de Raymond Spartacus Kassoumi et de ses amis dans un lupanar parisien, son inceste avec sa cadette Kadidia, ses relations homosexuelles avec le français Lambert –, etc. L'œuvre de Ouologuem met ainsi un terme au règne de la pudeur scripturale pour annoncer « un ton nouveau de la littérature africaine : moins pudibonde, moins afrocentriste, moins nègre. »[502] Autrement dit, ce livre introduit une forme nouvelle d'expression du sexe et de son plaisir. À l'inverse du style pudique, qui propose une forme de visibilité du sexuel – faite de détours, de suggestion, présents entre les lignes, proposant un sexe discret –, Ouologuem oppose et impose un sexe *surbrillant*. De par ces pratiques et le lexique mobilisé pour lui donner forme.

Ouologuem pose là les bases d'une écriture sur le sexe dénuée de toute entrave. Ce texte lui vaut des heurts avec certains écrivains africains ; d'aucuns, à l'image de Valentin Yves Mudimbe, le considérant comme « un Africain infecté par la pornographie occidentale »[503]. Son second texte, *Les Mille et une bibles du sexe*[504] a justement toutes les allures d'un texte dit pornographique. Ce « roman-document »[505] parait en 1969 sous le nom d'emprunt d'Utto Rodolph.

C'est un texte qui se résume en trois mots : sexe, sexe et sexe. Dans son « Avertissement », l'écrivain nous laisse entendre qu'il s'agira d'une exploration du sexe dans tous ses états. Yambo Ouologuem partage ainsi l'assertion d'Épicure qu'il met du reste en épigraphe et qui veut qu'« *Aucun plaisir n'est en soi un mal.* »[506]

> *C'est le destin du sexe de paraître moins romantique que le désir. De là sans doute le classicisme vivant de sa pratique. L'amour y mérite sa place au même titre que la perversion. Le culte de la complicité y est*

[502] *Ibid., loc. cit.*
[503] *Ibid., loc. cit.*
[504] Yambo Ouologuem, *Les Mille et une bibles du sexe*, Paris, éditions du Dauphin, 1969.
[505] *Ibid*., p. 13.
[506] *Ibid*., p. 19.

> *l'évangile où l'acte noie les tragédies individuelles. Et les mondes divers de l'orgasme et de la jouissance y deviennent des venins rares : entretenus par le génie de l'érotisme.*[507]

Yambo Ouologuem essaie peut-être dans cette œuvre, soit de rendre banale la sexualité dans son rapport au désir et au plaisir, soit, bien au contraire, d'en révéler la complexité, notamment lorsqu'il s'agit d'un Africain mettant en écriture le sexe-plaisir. On peut au moins s'accorder sur sa volonté de la *dé-tabouiser*, la *dé-scandaliser* – rompant avec tous les nostalgiques de l'invulnérable pudeur verbale. Dans sa « Note au lecteur », il écrit en effet :

> *Ce livre étonnera sans doute le lecteur ; mais si je prends sur moi de présenter ce livre, c'est aussi pour lui demander assez d'indulgence pour ne pas crier au scandale. Que le lecteur pense seulement que quiconque fait l'amour, ne pense plus à penser. Il en arrive au point où il ne pense plus à rien. Il vit. Il se veut vrai, et il existe. Qu'on le veuille ou non, tout couple sain est érotique, chacun selon sa propre formule.*[508]

Dans cet ouvrage, l'auteur de la *Lettre à la France nègre* relate des morceaux de vies intimes, présentés comme vrais, de divers couples, entremêlés entre eux quelquefois dans des « confessions-poker » ; jeu qu'il décrit comme suit :

> *Les parieurs de ce jeu de « confession-poker » sont par excellence amateurs de « parties » diverses : allant de réunions d'amis (trois à six couples) au gigantisme (trois cents couples) en passant par les messes noires, les ballets roses ou bleus, les scènes de pendaison, les inventions insolites en Ardèche, dans un village abandonné, et au dilettantisme encore plus savant que la capitale discrète mais raffinée des excursions sexuelles : Troyes. Les « confessions-poker », donc, c'est l'apogée de la faculté érotique. Elles révèlent, extraites de leur gangue d'impuretés verbales, toute l'originalité de l'érotisme le plus neuf, le plus troublant. Les parieurs, en effet, ont choisi de conter l'aventure érotique la plus fabuleuse que l'expérience leur ait donné de vivre.*[509]

Le passage résume très précisément ce autour de quoi gravite le texte. Au-delà de la volonté de désacraliser, on retrouve celle de l'auteur qui consiste à appréhender l'érotisme par les mots, d'où l'invite au lecteur de ne point condamner ce qu'il va lire, mais d'entreprendre avec lui cette démarche de compréhension. Le refus d'assujettissement de Ouologuem à la vision idéologique de la Négritude, ainsi que

[507] *Ibid*., p. 12.
[508] *Ibid*., p. 6.
[509] *Ibid*., p. 14.

l'ouverture d'un style audacieux sont peut-être l'héritage qu'il laisse à la génération d'écrivains qui lui succède. Au demeurant, *Le Devoir de violence* et *Les Mille et une bibles du sexe* vont permettre ostensiblement non seulement la naissance d'un style nouveau dont *Le Devoir de violence* passe pour l'acte de naissance, mais également des auteurs émules d'une écriture libérée, ou plutôt inscrits dans un processus de libération.

III-2. Un héritage en partage

Dans les années 70 et 80 émerge une génération d'écrivains faisant suite à Yambo Ouologuem, qui semble tacitement tutoyer la sexualité. Les scènes de sexe sont désormais, non seulement, plus présentes dans les œuvres africaines, mais aussi avec une multiplicité de pratiques souvent accompagnée d'un lexique éloigné de la frilosité d'antan. En 1979, Sony Labou Tansi, de son vrai nom Marcel Ntsoni, écrivain des deux Congo, fait une entrée remarquée sur la scène littéraire africaine avec un texte devenu mythique, *La Vie et demie*[510]. Ce dernier place quasiment la sexualité, dans son rapport au pouvoir, au cœur de son écriture. Dans le texte précité, il représente sur un ton carnavalesque une société imaginaire (la Katamalasie), dirigée par un autocrate cruel qui se fait appelé le « Guide providentiel ». L'héroïne de l'histoire, Chaïdana, qui n'a d'autres armes que ses atouts naturels, tente de débarrasser le pays à la fois des vermines politiques, et du dictateur impitoyable, qui a par surcroit assassiné son père et d'autres membres de sa famille. De ce scénario naissent des événements aussi rocambolesques les uns que les autres. En témoigne une scène mémorable faisant état d'une copulation boulimique du guide avec 50 vierges.

> On fit entrer cinquante vierges choisies parmi les plus belles du pays, fraîchement baignées, massées, parfumées ; elles avaient toutes un teint de métal chauffé à blanc, le ventre moite, les hanches bien équipées, abondantes de corps et de gestes, farouches depuis les cheveux jusqu'à la pointe des orteils. Toutes étaient de ces corps qui ventent

[510] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979,

> dans la mémoire des mâles. La scène fut radiodiffusée et télévisée malgré l'intervention du pape, de l'ONU et d'un bon nombre de pays amis du Kawangotara […] On déshabilla les vierges, on les coucha sur le lit dont le numéro correspondait à celui écrit sur le ventre juste au-dessus du nombril. Le guide portait le numéro 1, les vierges étaient numérotées de 2 à 51. Jean-Cœur-de-Pierre but une sève que son père lui aurait recommandée et commença sa retraite. Il accomplit son premier tour de lit en trois heures vingt-six minutes et douze secondes. Et l'émission « Le guide et la production » eut la même durée pendant tout le règne de Jean-Cœur-de-Pierre.[511]

Le corps sexualisé de la femme dans l'imaginaire de Sony Labou Tansi prend la forme d'une arme redoutable. La débauche de Chaïdana, faisant une trentaine de morts du côté des hauts dignitaires du pouvoir en deux années seulement, suscite la colère de son père dont le fantôme vient la battre sauvagement et la violer, « sans doute pour lui donner une gifle intérieure », selon l'expression du narrateur. Si la sexualité est omniprésente dans le premier texte de Sony Labou Tansi, elle se confond dans le second, *L'État honteux*, avec le pouvoir pour devenir selon Boniface Mongo-Mboussa, le thème central[512]. Le sexe, le gouvernement et même le territoire y sont désignés par le mot « hernie », pour sous-entendre selon Valeria Sperti[513], que la convoitise du monarque Martillimi Lopez n'a d'égale que son appétit des ébats sexuels. Pour Mongo-Mboussa, « En mettant en scène un chef d'État dont la luxure est l'activité principale, Sony Labou Tansi lui dénie son statut de gardien de la cité. Par là même, il procède à un acte de rabaissement carnavalesque qui le réduit au rang d'un simple citoyen. »[514]

Sony Labou Tansi présente même, dans l'une de ses œuvres, une grève du vagin. En effet, le personnage principal des *Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Estina Bronzario, pour protester contre le phallocentrisme des hommes de Valencia, lance une grève érotique illimitée sur toute la ville. Elle le fait sans doute parce qu'elle considère que « […] le

[511] *Ibid*., p. 147-148.
[512] Boniface Mongo-Mboussa, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*., p. 71.
[513] Valeria Sperti, « L'Etat honteux entre parodie et palilalie : Martillimi Lopez, un personnage-symbole du roman des Post-Indépendances » *in* Alain Kounzilat et Ange-Sévérin Malanda (dir.), Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba, Corbeil-Essonnes, ICES, 1996.
[514] Boniface Mongo-Mboussa, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*., p. 72.

vagin n'est pas une boîte de Coca-Cola ni un morceau de viande hachée : c'est le chemin de la liberté des peuples, dans l'honneur et la dignité. »[515]

Comme Sony Labou Tansi, toute une génération évoquant le sexe librement, ou l'utilisant comme stratégie d'écriture nait. En 1982 par exemple, Henri Lopes publie *Le Pleurer-rire*, roman qui a failli faire les frais de la censure. On peut lire dans la deuxième édition, notamment dans le mot de la secrétaire générale chargée des œuvres écrites de l'Association interafricaine des Censeurs francophones, dont le titre est explicite, « Sérieux avertissement » :

> *Dans un premier élan, nous avons songé à interdire ces pages, à les condamner à être lacérées et brûlées au pied du grand escalier du Palais par l'exécuteur de la Haute Justice, comme contenant des expressions et imputations téméraires, scandaleuses et injurieuses à la Haute Magistrature en général, à l'africaine en particulier.*[516]

Ce « sérieux avertissement » résulte d'une atmosphère sexuelle palpable dans le roman. Lopes utilise un maître d'hôtel comme personnage central pour dévoiler l'état de déliquescence morale de la société congolaise, aussi bien des dirigeants, des intellectuels que des classes moyennes et traditionnelles. Dans la société décrite par Henri Lopes, la sexualité est un espace de compétition, car il faut conquérir de façon effrénée le « trou » de la femme. Par tradition les hommes sont lancés à l'assaut « du sexe d'en face ». Les mamans, dépositaires des coutumes, n'enseignent-elles pas « qu'une épouse qui veut garder un homme pour soi seule est une égoïste »[517] ? Et les vieillards, autres garants des valeurs séculaires, ne déclarent-ils pas qu'« une femme seulement c'est une seule corde à sa kora »[518] ? Quelle poésie entrainante pourrait en effet engendrer un griot avec une kora à liane unique ? Telle est la philosophie qui sous-tend le dévergondage sexuel et textuel dans *Le Pleurer-rire*.

---

[515] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, *op. cit*., p. 68. Le propos est par contre d'un personnage nommé Sarngata Nola. Ce dernier a épousé les cinquante-neuf filles travaillant au sein de sa troupe théâtrale.
[516] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, *op. cit*., p. 9.
[517] *Ibid*., p. 22.
[518] *Ibid*., p. 21.

Les auteurs comme Alain Mabanckou ou Fatou Diome ne résistent pas non plus à la tentation sexuelle. *Black bazar* regorge d'expressions jugées obscènes. *Verre cassé*[519] publié en 2005 encore plus. Le narrateur utilise un registre qualifié de cru, à l'image de la scène décrivant le concours d'urines opposant Casimir à Robinette, une femme, qui arrive à se mettre nue devant un auditoire composé uniquement d'hommes, exposant ses attributs sans honte :

> *Robinette a d'abord ôté sa chemisette en pagne,* […] *elle a ensuite soulevé son pagne jusqu'à la naissance de ses reins, et on a vu son derrière de mammifère périssodactyle, ses grosses cuisses potelées de personnage féminin de peinture naïve haïtienne, on a vu ses mollets de bouteille de bière Primus, elle ne portait pas de slip* […]*, et puis on a vu son sexe lorsqu'elle a écarté les tours jumelles qui lui servent de fesses, tout le monde applaudit, et curieusement j'ai même bandé à mort comme les autres témoins.*[520]

Il en est de même chez Fatou Diome. Dans *Le Ventre de l'Atlantique* par exemple, Salie, la narratrice relate un épisode où Gnarelle, aidée par Dame Coumba, sa mère, fait venir un marabout dans le but de garder son richissime époux en lui faisant un enfant. Le marabout s'avère beaucoup plus intéressé par la satisfaction de ses pulsions sexuelles que la résolution du problème de Gnarelle :

> *Le rite du marabout peul exigeait une jeune fille pure, une vierge qui devait tenir le sexe maraboutal, en faisant aller sa main de la terre vers le ciel et du ciel vers la terre.* […] *Gnarelle, quant à elle, avait pour instruction de s'allonger sur le dos, pieds et bras écartés, dès que le membre maraboutal serait pointé vers le ciel.* […] *La tête de la bête désignait le toit de la petite pièce, ma main semblait avoir essoré du gombo. Le Peul se retourna, récita une prière et, tout en psalmodiant d'autres choses sibyllines, enfourcha Gnarelle qui se raidit sur la natte.*[521]

La nouvelle génération à laquelle nous faisons allusion, et dont l'écriture est dans une certaine mesure proche de celle de Yambo Ouologuem n'est pas strictement celle présentée par Papa Samba Diop, bien qu'on puisse aisément les rapprocher. De prime

[519] Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.
[520] Alain Mabanckou, *Verre cassé*, *op. cit.*, p. 99-100. Cité à partir de Ibrahima Seydi Ba, « Des romanciers de la "Migritude" », *in Éthiopiques*, n° 99, *op. cit.*
[521] Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, *op. cit.*, p. 179-180. Cité à partir de Ibrahima Seydi Ba, « Des romanciers de la "Migritude" », *in Éthiopiques*, n° 99, *op. cit.*

abord, dans le n° 146 de la revue *Notre Librairie*[522], P. S. Diop proposait une liste de dix auteurs qui feraient la « Nouvelle génération » d'écrivains francophones subsahariens. Une liste depuis enrichie. Il donne une batterie de critères caractérisant cette génération dont la période de naissance : « Écrivains nés autour des années 1960, cette génération – de la veille ou de la période immédiatement post-indépendances – »[523]. Exemple, Djungu Simba (1953), Caya Makhélé (1954), Tanella Boni (1954), Koffi Kwahulé (1956), Sami Tchak (1960), Calixthe Beyala (1961), Kossi Efoui (1962), Florent Couao-Zotti (1964), Gaston-Paul Effa (1965), Kangni Alem (1966), Abdourahman A. Waberi (1965), Alain Mabanckou (1966), etc. Ce critère temporel ne nous conviendrait vraiment pas, car de nombreux écrivains nés un peu plus tôt, font, de notre point de vue, partie de cette génération nouvelle d'auteurs africains. En guise d'exemple nous citerons Yambo Ouloguem (1940), Williams Sassine (1944), Sony Labou Tansi (1947), ou cet écrivain congolais bien plus âgé encore, Henri Lopes, correspondant de par son œuvre à l'archétype de l'auteur, pouvant être rangé, aussi bien dans la génération passée avec sa nouvelle *Tribaliques* (1971), ou les deux romans qui ont succédé cette première publication, *Nouvelle romance* (1976) et *Sans tam-tam* (1977), que dans la nouvelle génération par le biais de son texte hypotypose *Le Pleurer-rire* (1982).

Le moins qu'on puisse dire est que ces auteurs partagent une parenté : ils rivalisent tous de dextérité et d'inventivité dans la production d'une graphie exemptée de la sujétion idéologique qui enfermerait l'écriture romanesque « dans la référence-révérence à l'endroit d'une Afrique parfois mythique »[524] ; en même temps qu'ils s'attèlent à la fabrique d'un style riche et nouveau, souvent distant d'une œuvre à une autre, allant parfois de ce que nous appelons l'esthétique du sexe (Y. Ouologuem), *Les*

[522] *Notre Librairie,* n° 146, octobre-décembre 2001.
[523] Papa Samba Diop, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la poste-indépendance », *op. cit.*, p. 10.
[524] *Ibid., loc. cit.*

Mille et une bibles du sexe (1969), C. Beyala, *Femme nue femme noire* (2003), à une écriture de la « migritude » (Jean-Roger Essomba), *Le Paradis du Nord* (1996), *Une Blanche dans le noir* (2001), Daniel Biyaoula, *L'Impasse* (1996), Alain Mabanckou, *Bleu Blanc Rouge* (1999), Nathalie Etoke, *Un Amour sans papiers* (1999), en passant par une écriture faisant appel au mythe Bessora, *Petroleum*, (2004), Edem Awumey, *Port-Mélo* (2006), pour adopter une écriture scandant la crise sociale et les turpitudes politiques, sans concession (Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, *Fam* [2003], Koffi Kwahulé, *Babyface* [2006], Isaac Bazié, *La Traversée nocturne* [2004]). La transgression et la recherche de la nouveauté font en définitive de ces écrivains de nationalité, d'âge et d'idées quelquefois différents, des frères d'écriture, des frères de la post-indépendance.

En s'appuyant notamment sur l'évolution des littératures subsahariennes, aux préoccupations littéraires propres à chaque époque, il semble indéniable qu'elle conduisait inexorablement, du fait de sa trop proche connivence avec la littérature européenne et la modernité occidentale, à une prise de distance des formes conventionnelles d'écriture. En d'autres termes, la scission était inévitable. Dans son *Anthologie africaine. Le roman et la nouvelle*, J. Chevrier écrit sur le sujet :

> Consciemment ou non, les écrivains appartenant à la nouvelle génération entendent en effet échapper au déterminisme qui pesait sur leurs aînés, condamnés soit au roman social, soit au reportage ethnographique, et ils estiment à juste titre avoir acquis le droit à la plus totale liberté d'expression.[525]

Depuis l'année 1968, la littérature d'Afrique noire n'a donc plus été la même quant à la mise en scène des actes sexuels. Une pléiade d'ouvrages désacralisant le sexe naît. Les prosateurs comme Sony Labou Tansi, Williams Sassine, Henri Lopes, Sami Tchak, Calixthe Beyala, Ken Bugul, Florent Couao-Zotti, Bessora, Emmanuel Dongala, Véronique Tadjo, Tanella Boni, Koffi Kwahulé, Kossi Efoui, José Pliya et bien d'autres, rompent les amarres avec l'ancien style, pour désormais faire appel au sexe

[525] Jacques Chevrier, *Anthologie africaine. Le roman et la nouvelle*, *op. cit.,* p. 13.

sans rougir. D'autres parmi eux font mieux, ou pire, en abordant la sexualité avec crudité, un débridement des sens, avec une frivolité verbale peu commune. Le sexe sort ainsi de l'enfermement pour accéder au grand jour et la transgression devient une norme. Chaque pratique sexuelle est exprimée au plus près de la réalité, le désir est sondé, puis chanté, la philosophie qui l'enveloppe et lui donne droit de cité est déployée. La femme, l'homme, leur corps, leur sexualité sont ainsi explorés dans tous leurs états. Ils deviennent un paradigme foisonnant, une source intarissable d'inspiration. La médiatisation de la sexualité dans le texte africain de la post-indépendance est telle que Chevrier écrit qu'« il est clair que la sexualité constitue aujourd'hui l'un des thèmes dominants de la plupart des textes majeurs de ces dernières années »[526]. Aussi incroyable que cela puisse paraître, on est aujourd'hui bien contraint d'admettre avec Chevrier que les œuvres les plus fabuleuses de ces dernières décennies sont environnées par cette esthétique du sexe. Au su de cela, pourrions-nous dire comme Blanchot : « Que le livre le plus incongru soit finalement le plus beau livre, et peut-être le plus tendre, cela est alors tout à fait scandaleux. »[527]

III-3. Les années 80 : sexe et plaisir au féminin

La femme africaine se lance dans l'écriture tardivement (comparativement à l'homme naturellement). Depuis la date de naissance de la littérature africaine d'expression française dans les années 1920[528], jusqu'aux Indépendances africaines, l'écriture féminine est absente sinon pas du tout médiatisée. Situation que déplore Arlette Chemain-Degrange dans un essai traitant dans le menu de la condition des femmes

[526] Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *in Notre librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 88.
[527] Georges Bataille, *Madame Edwarda-Le mort-Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « 10/18 », 1979, p. 9.
[528] Les littératures francophones d'Afrique subsaharienne débuteraient dans les années 1920, avec la publication de ce que Béatrice Rangira Gallimore appelle « la plaquette » intitulée *Les Trois volontés de Malic,* d'Amadou Mapaté Diagne. (Voir Béatrice Rangira Gallimore, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1997, p. 11).

africaines au sein de la production des romanciers d'Afrique noire francophone. Pour elle, « Il n'existe pas de femme, à l'heure actuelle, qui ait pensé sa propre condition et donné à sa réflexion la forme d'une fiction romanesque. »[529] En 1978, dans *La Parole aux négresses*, l'écrivaine sénégalaise Awa Thiam qui constate pareillement l'absence et le silence de la femme sur la scène littéraire, encourage ses sœurs à prendre la parole et à rompre ce silence :

> Longtemps les Négresses se sont tues. N'est-il pas temps qu'elles (re)découvrent leurs voix, qu'elles prennent ou reprennent la parole, ne serait-ce que pour dire qu'elles existent, qu'elles sont des êtres humains…. *(sic)* Les Négresses ont-elles déjà pris la parole ? Se sont-elles déjà fait entendre ? Oui, quelquefois mais toujours avec la bénédiction des mâles. Leur parole n'avait alors rien d'une parole de femme. Elle ne DISAIT pas la femme.[530]

Selon Rangira Béatrice Gallimore, la première œuvre féminine est publiée par la Camerounaise Marie-Claire Matip en 1958 : il s'agit de *Ngonda*[531]. Onze années plus tard, en 1969, paraît *Rencontres essentielles* d'une autre camerounaise nommée Thérèse Kuoh-Moukoury. En 1975 la Malienne Aoua Kéita publie *Femme d'Afrique*, qui narre « son expérience de militante dans le Mali des années soixante »[532]. Pour la décennie 70, on peut citer les Ivoiriennes Fatou Bolli et Simone Kaya, respectivement auteures de *Djigbô* (1977) et *Les Danseuses d'impé-ya* (1976). En 1978 parait l'ouvrage d'Awa Thiam, *La Parole aux Négresses*, dont l'appel semble avoir été entendu. Selon Chevrier, cette oeuvre a joué le rôle d'un détonateur.

> De cette enquête menée parmi ses consœurs, Awa Thiam tire un certain nombre de conclusions en forme de condamnations à l'égard des pratiques abusives (excision,

[529] Arlette Chemain-Degrange, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980, p. 23.
[530] Awa Thiam, *La Parole aux négresses*, Paris, Denoël, 1978, p. 17. Cité à partir de Jean-Marie Volet, *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1993, p. 13.
[531] Marie-Claire Matip, *Ngonda*, Douala-Yaoundé, Librairie du Messager, 1958.
[532] Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, *op. cit.*, p. 153.

> mariage forcé, polygamie…) qui font de la femme africaine une mineure à vie et, en quelque sorte, une colonisée au second degré.[533]

Dans le texte également publié par une femme l'année qui suit, *Une si longue lettre* (1979), Mariama Bâ s'en prend encore à des pratiques comme la polygamie. L'écrivaine sénégalaise raconte en effet les vies croisées de deux femmes, amies depuis la prime enfance, face à cette dramatique question. Selon une présentation de Chevrier :

> Après avoir été délaissées, l'une comme l'autre, au profit de toutes jeunes filles, chacune d'entre elles va réagir à sa manière à cette situation. Plus forte, ou davantage libérée à l'égard d'une tradition abusive, Aïssatou choisira le divorce et assumera le rôle d'une femme libre et financièrement indépendante. Ramatoulaye, pour sa part, accuse durement le coup dont elle est victime et la « si longue lettre » qu'elle adresse à son amie d'enfance constitue à la fois un poignant cri de douleur et un sévère réquisitoire contre la condition de la femme africaine en pays musulman, et plus spécialement de la femme sénégalaise.[534]

Même sa compatriote Aminata Sow Fall qui publie *Le Revenant* (1976), *La Grève des Bàttu* (1979) et *L'Appel des arènes* (1982), reste éloignée du sexe et de son plaisir. Dans la troisième œuvre, elle analyse le fonctionnement de la société contemporaine ; dans la deuxième, elle fustige une certaine bourgeoisie africaine qui en vient à mépriser, à marginaliser et à rejeter dans la mendicité les populations pauvres, par amour de l'argent et un cynisme quasi naturel ; dans le premier texte enfin, Fall s'en prend à la mentalité phallocrate de la société africaine.

D'autres textes de femmes, publiés alors, n'évoquent presque jamais la femme dans son rapport au plaisir sexuel. Nafissatou Diallo, auteure d'un récit autobiographique *Tilène au plateau* (1976) – dans lequel elle dénonce les parasites qui viennent faire semblant de partager la douleur dans les maisons endeuillées, pour se bourrer la panse –, et d'un roman historique, intitulé *Le Fort maudit* (1980), texte qui présente, comme le signifie Chevrier, « […] l'originalité de jouer du registre épique au féminin, puisque

[533] *Ibid.*, p. 152.
[534] *Ibid., loc. cit.*

Thiane, l'héroïne de ce beau texte, bénéficie de tous les traits – beauté, force, courage, volonté indomptable, sens aigu de sa dignité – qui caractérisent d'ordinaire les protagonistes mâles des récits héroïques. »[535] Selon Odile Cazenave, cette production correspond à la première phase de l'écriture féminine, dominée quelque peu par la volonté de retranscrire le quotidien de la femme africaine.

> En l'espace de dix ans à peine, la voix des écrivains femmes s'est affermie, montrant un engagement plus franc et une rébellion ouverte, dans sa thématique comme dans son expression. Jusque-là, les œuvres mettaient en scène une protagoniste dans l'acte de prise de parole sous forme auto- ou semi-autobiographique : elle témoignait de ses peines, notamment de sa souffrance en regard de problèmes de couple, de vie en structure polygamique, également de stérilité. La transcription du monde féminin au quotidien a permis aux écrivains femmes de mettre le doigt sur les divers mécanismes d'oppression qui régissent le statut des femmes. Dès lors, ce qui était considéré jusqu'alors du domaine privé est passé dans la sphère publique.[536]

Il est à noter que les premières créations féminines ne jouissaient pas d'une grande médiatisation, d'où leur relative méconnaissance par le grand public. Les œuvres parues entre 1958 et 1977 sont, en effet, peu connues, peut-être parce que souvent publiées par des éditions locales. Ce sont véritablement les années 80 qui marquent le début de la production d'écrivains femmes. Et cela peut s'entendre, car c'est une période où non seulement les maisons d'édition très connues se mettent à éditer les livres des Africaines, mais parce que la critique littéraire commence à porter son regard sur elles. Dans *La Parole aux Africaines* comme pour faire écho à *La Parole Négresses*, Jean-Marie Volet affirme que :

> Si les années 1980 doivent figurer au palmarès de l'histoire littéraire, ce sera sans doute parce que les grandes maisons d'édition se sont mises à publier les romancières africaines, un public intéressé s'est mis à les lire, des critiques littéraires chevronnés ont pris la peine de commenter leurs œuvres, des jurys se sont mis à leur décerner des Prix et

[535] *Ibid*., p. 153.
[536] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit.*, p. 13.

> surtout parce qu'un nombre croissant d'Africaines d'expression française se sont mises à écrire à ce moment-là.[537]

Cette phase de balbutiement de l'écriture féminine renvoie donc à une production rangée dans « la catégorie de témoignage ». Les auteures s'attèleront à transcrire le quotidien du monde féminin. Les écrivaines qui publient donc dans la période qui va de 1975 au début des années 80, s'intéressèrent généralement à la condition de la femme dans la société africaine, ainsi qu'on a pu le constater par l'évocation de quelques œuvres. Les voies pour le faire sont généralement multiples. Dans *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Odile Cazenave écrit :

> Jusqu'aux années 80, toute question de sexualité à proprement parler restait oblitérée dans le texte pour être abordée sous l'angle de la relation sentimentale entre deux jeunes gens de sexe différent (voire de culture et de race différentes). Ce qui était décrit était d'une part les difficultés possibles (en raison de l'opposition des parents ou/et de la communauté ou encore de leur statut marital), d'autre part l'attirance de l'un(e) envers l'autre, enfin l'évolution de cette relation (le scénario le plus fréquent étant une complication – suite à la stérilité de la femme ou du mari, ou à une fausse-couche de l'épouse – ou une détérioration de l'entente, le mari prenant une seconde épouse. Le regard de la femme écrivain notamment s'est porté au début des années 80 sur les frustrations encourues par la femme devant l'arrivée d'une co-épouse. Ce même fil thématique apparaît ainsi dans *Une si longue lettre* et *Un Chant écarlate* de Mariama Bâ, *La Voie du salut* et *Le Miroir de la vie* de Maïga Ka, *Juletane* et « Sidonie » (dans *Femmes échouées*) de Myriam Warner-Vieyra, pour ne citer que quelques-unes des œuvres.[538]

Néanmoins, durant cette décennie l'écriture de la femme dans son rapport au plaisir du sexe commence à se développer. Pour se déployer à n'en plus finir. L'année 1983 voit la publication de deux romans qui s'avèrent importants dans le processus d'émancipation de l'écriture féminine : *Le Baobab fou,* premier texte de l'écrivaine sénégalaise Ken Bugul, et *G'amàrakano*, deuxième de l'écrivaine gabonaise, Angèle Rawiri.

---

[537] Jean-Marie Volet*, La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne, op. cit.,* p. 13.
[538] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit.,* p. 196-197.

« Celle dont personne ne veut »[539] (elle a bien choisi son nom d'emprunt), et qui écrit « […] contre les clichés et les idées reçues que l'on a de la femme africaine »[540], figure justement parmi les écrivaines qui vont écrire l'histoire de l'écriture romanesque féminine au sein des littératures subsahariennes, en y introduisant un ton novateur – fait de force, de violence, de fulgurances et de liberté.

En effet, il est dans cette œuvre question de l'histoire pimentée de Ken Bugul, dernière enfant d'une famille dont le père est un vieillard aveugle. Petite, l'héroïne vit une relation fusionnelle avec sa mère. À sa mort, elle se recroqueville dans le pays de ses profondeurs, pour devenir simultanément une étrangère dans ses terres, une observatrice décontenancée par les traditions qui y sont pratiquées. Après de brillantes études dans son pays, fascinée au surplus « par ses ancêtres gaulois » dont elle s'évertue à imiter les mœurs, elle trouve l'opportunité de quitter l'Afrique pour la Belgique, où elle espère recouvrer son unité éclatée lors du voyage, pour des terres inconnues, de sa mère. Sur place, le désenchantement est amer, elle retrouve un pays bien loin de l'univers qu'elle s'était imaginé. Ayant gommé les valeurs de sa race en qui elle ne se reconnaissait plus, la fille du Ndoucoumane s'enlise dans les abîmes de la drogue et de la prostitution.

Cette autobiographie romancée est renversante pour deux raisons principales : d'une part parce que l'écrivaine décide d'adopter un ton libre sur la question de la sexualité féminine dans une société où la femme occupe encore le second rôle, de l'autre, parce qu'il ne s'agit pas d'une vie imaginaire, fruit de ses phantasmes qu'elle expose, qu'elle étale au grand jour d'une seule traite sur environ deux cents pages, mais bien de la sienne. L'auteure se met crûment à nu. Sa témérité est des plus insolites. À tel point que son éditeur, conscient du scandale susceptible de produire un tel ouragan verbal

[539] Il s'agit de la signification de « Ken Bugul » (le pseudonyme de Mariètou Mbaye) en wolof.
[540] Renée Mendy-Ongoundou, « Ken Bugul revient avec *Riwan.* Entretien avec Ken Bugul », *Amina,* n° 349, mai 1999. Informations provenant du site : http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINABugul99.html.

gorgé d'émotions vives, lui conseille de ne pas mentionner son nom en première de couverture. Ainsi nait « Ken Bugul ».

Dans sa volonté de reconstruction d'un soi dispersé, Bugul assène un coup rude à la société bien-pensante sénégalaise en fustigeant ses traditions, auxquelles elle tourne carrément le dos. Sa critique n'est enfermée dans aucun carcan, elle remet en cause jusqu'à la sexualité des étudiants noirs en Europe, et celle de certaines femmes blanches :

> D'après tout ce qu'elle m'en dit, je constatai que son étudiant rejoignait le clan de tous ces étudiants étrangers qui cherchaient à sortir avec une Blanche pour être peinards et aussi pour obéir au mythe de l'hypersexualité de l'homme noir. De plus, la femme blanche restait le fantasme refoulé du colonisé agressé par ses attitudes provocatrices. La femme toubab, habituée aux préludes interminables, trouve souvent dans le Noir un surexcité, un refoulé qui lui fait l'amour avec violence. Frustration sur culpabilité. […] Léonora refusait d'appartenir à cette catégorie de Blanches qui sortaient avec les étrangers pour l'originalité et le sexe, les « Blanches à Nègres ».[541]

D'un homme à un autre, Ken Bugul, l'étudiante africaine qui partage le plus clair de son temps avec les Blancs qu'elle comprend mieux, fait la rencontre d'un peintre belge nommé Jean Wermer. Avec lui, déclare-t-elle, elle devient « mondaine » et prend ses premiers cours de libéralisme sexuel :

> Il ne voulait pas que nous soyons un couple bourgeois ; que voulait-il dire ? Décidément, là-bas au pays, nous ne suivions pas bien nos « ancêtres » ! Je pris ma leçon de libéralisme pour être dans le coup. Jean parlait, riait avec d'autres femmes, sortait avec elles, passait une partie de la nuit avec elles.
> « Pourquoi n'en fais-tu pas autant ? » disait-il.
> J'étais choquée.[542]

Cette œuvre, avec son binôme de 83, *G'amàrakano*, marque l'éveil de la femme, laquelle décide de vivre et d'assumer sa sexualité. En guise de synopsis, Angèle Rawiri conte bellement l'histoire assez rocambolesque de Toula, une charmante jeune fille vivant

[541] Ken Bugul, *Le Baobab fou, op. cit.,* p. 78.
[542] *Ibid*., p. 84.

dans un quartier populaire. Elle nourrit l'ardente ambition de fuir sa modeste condition. Avec un emploi bien humble dans l'administration, Toula n'arrive pas à s'offrir le faste auquel elle aspire, et qu'elle voit chez une étudiante nommée Onanga. Comme cette dernière, elle se résout à vivre aux crochets des hommes pour satisfaire son goût de la bonne vie.

Toula qui déclare « Je veux connaître tous les plaisirs pour qu'ils me ramènent à moi » est dans une moindre mesure à l'image de ces écrivaines qui veulent explorer le plaisir féminin, le sexe dans ses plus sombres encoignures. On perçoit nettement une réelle volonté d'exploration des espaces sexuels autrefois impossible avec la réserve que s'imposaient les auteurs africains. L'écrivaine et son personnage introduisent la découverte du plaisir sexuel dans une scène érotique, où Toula s'accouple avec un jeune homme appelé Angwé.

> Son corps devenant tout mou, elle s'était abandonnée aux tendres et insistantes caresses du jeune homme. Elle gémissait, se cabrait, bondissait, frissonnait, criait, hurlait. Finalement, elle s'était raidie. Morte. Lorsque Angwé la reprit dans ses bras le matin, elle haletait du désir de retrouver un plaisir jamais connu jusque-là.[543]

À l'image de leur confrère masculin, les écrivaines deviennent volubiles lorsqu'elles décrivent des actes sexuels. Elles ne s'interdisent rien : l'évocation des effluves inondant l'espace scénique, les affects des personnages, les positions qu'ils adoptent, leurs discours durant les ébats et les ébats qui s'emparent de leur corps. Désormais, les auteures peuvent explorer le monde pluriel du désir : « désir du corps, désir de l'autre, mais aussi désir de soi », pour reprendre Cazenave[544].

À la différence de Ken Bugul et comme pour la compléter, Rawiri est un peu plus loquace sur les actes sexuels. Cette prolixité est accompagnée d'une gradation du rapport de la femme au sexe : de celle qui se contentait de subir la férocité sexuelle de

[543] Angèle Rawiri, *G'amàrakano, op. cit*., p. 142. Cité par Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin, op. cit*., p. 198.
[544] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit*., p. 199.

l'homme…

> Brusquement, Eléwagné s'abat de toute sa hauteur sur elle, l'écrasant de tout son poids. Il presse avec violence sa bouche contre la sienne. La respiration coupée, Toula desserre les dents et entrebâille les lèvres. Une langue chaude et nerveuse fouille sa bouche réticente. Ses jambes sont violemment écartées. Elle essaie de se débattre. Mais Eléwagné la maintient dans cette position, et non sans tâtonnements brutaux, introduit, à l'aide de sa main droite, son sexe en elle. Le corps et le cœur de Toula sont transpercés d'une douleur fulgurante… Celui-ci s'agite, s'emporte. Sa respiration s'accélère…[545]

…à la femme plus entreprenante :

> Les deux corps s'unissent dans un élan farouche. Déjà leurs bouches se cherchent. Les mains de Toula effleurent puis caressent franchement tout le corps de son ami. Elle lèche la sueur qui coule de son corps. Angwé se ramasse sur lui-même puis bondit. Tous ses muscles durcissent. Il lui écarte délicatement les jambes. Toula reste figée, mais son regard s'anime. Son corps ondule entraînant celui d'Angwé. Des gémissements étouffés accompagnent leurs mouvements rythmés. Tout à coup des cris s'élèvent dans la chambre, perçant la nuit. Ils se contemplent un long moment et éclatent de rire.[546]

Ainsi que le note Odile Cazenave, entre l'antépénultième et la dernière scène, l'évolution dans la pratique sexuelle de la femme, représentée ici par Toula, est clairement visible. De « passive, Toula devient active, plus sûre, plus audacieuse, prenant l'initiative »[547] elle assume désormais son plaisir. De la même façon, « À la suite de Rawiri, les descriptions sexuelles se font plus détaillées et deviennent partie intégrante des romans au féminin. »[548] On retrouvera ce style chez de nombreuses autres écrivaines dont Véronique Tadjo dans *À Vol d'oiseau* (1986) ou *Le Royaume aveugle* (1990), ou encore chez Tanella Boni dans *Une Vie de crabe* (1990), elle qui, bien plus tard, crée au sein de sa ligne éditoriale, « une collection de littérature à "l'eau de rose" dénommée Adoras »[549], dont la volonté est entre autres d'offrir au lecteur « une

[545] Angèle Rawiri, *G'amàrakano, op. cit*., p. 175. Cité à partir d'Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit*., p. 198.
[546] *Ibid*., p. 187.
[547] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit.*, p. 199.
[548] *Ibid., loc. cit.*
[549] Tanella Boni, « L'éducation sentimentale », *in Notre Librairie*, n° 151, *op.cit*., p. 26.

éducation sentimentale »[550]. On peut aussi citer Calixthe Beyala avec *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), texte dans lequel Ateba Léocadie est l'héroïne :

> Elle baisse le loquet, il bondit du lit, il est près d'elle et la prend dans ses bras.
> « Reste encore un peu, dit-il en lui imposant sa mine d'enfant qui vient de se gaver de bonbons. Je veux retrouver la chaleur de tes reins, je veux t'apprendre l'art de la jouissance. – Non ! » Il ne l'entend pas, il se laisse glisser le long de son corps, il s'accroupit entre ses jambes, il soulève sa robe et place sa tête au creux de ses cuisses, il fait aller sa langue. Elle ferme les yeux, elle l'empoigne par les cheveux, elle l'oblige à activer son mouvement, elle roule des hanches, elle se frotte sur son visage, elle veut que ça aille vite, qu'il se dépêche, qu'il aille tout au fond, qu'il lui fasse l'amour avec le sommet de son crâne, il ne veut pas, elle resserre les cuisses, elle le soumet, elle ne bouge plus. Il comprend qu'elle jouit.[551]

Ken Bugul et Angèle Rawiri n'ont pas fait qu'exprimer la sexualité de façon libre ; les transgressions qu'elles opèrent les ont amenées à aller bien plus loin, en exposant notamment des pratiques sexuelles diverses. Apparait, par exemple dans *Le Baobab fou,* un couple homosexuel formé de Jean Wermer et François[552] ; relation qui évolue vers la polyandrie puisqu'ils vivront avec Ken Bugul. Cette dernière s'en étonne d'ailleurs : « Vivre à trois n'était pas une nouveauté dans mon village. Un homme pouvait avoir trois, quatre femmes dans la même maison. Mais une femme avec deux hommes ! »[553] Le lesbianisme trouve sa place avec Ken et une jeune fille blanche ; il s'agit selon sa propre expression d'une « homosexualité feinte »[554]. Cette pratique, dans le troisième ouvrage de la romancière gabonaise, *Fureurs et cris de femmes,* est beaucoup plus avancée. Émilienne, l'héroïne goûte la plénitude de la relation lesbienne qu'elle partage avec Dominique, sa secrétaire.

> Émilienne s'épanouit au fil des jours. Dominique, dont les propos l'avaient secouée au cours de leur première rencontre dans les bois, paraît plus compréhensive et donne une importance particulière à leur relation. Pendant une semaine, Émilienne se laisse

[550] *Ibid., loc. cit.*
[551] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée, op. cit.,* p. 133-134.
[552] Ken Bugul, *Le Baobab fou, op. cit.,* p. 87.
[553] *Ibid.,* p. 89.
[554] *Ibid.,* p. 120.

> entraîner par ce cri nouveau de son corps qu'elle peut faire taire à volonté par les caresses qu'elle échange avec sa secrétaire dans son bureau.[555]

L'évolution de la femme dans ses rapports au sexe, tout comme dans l'écriture, s'est faite prodigieusement vite. Au point où nous sommes d'avis avec Odile Cazenave que l'imposition d'une langue verte, d'une sexualité plurielle, d'un regard profond sur la sexualité, a parait-il le souhait de montrer que « l'obscène, le vulgaire ne sont plus la prérogative de l'homme et que la sexualité s'écrit multiple sous la plume d'une femme. »[556]

De manière générale, l'évolution des représentations et des discours sur la sexualité au sein des littératures subsahariennes permet de percevoir des styles d'écriture dont l'analyse pourrait s'avérer intéressante à bien des égards.

[555] *Ibid*., p. 116.
[556] Odile Cazenave, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *in Notre Librairie*, n° 151, *op.cit*., p. 62.

DEUXIÈME PARTIE

De la poétique de la pudeur à la *sexualiture*. Pour une stylistique du sexe dans son rapport au plaisir

Introduction partielle

> La sexualisation de ces écritures dramatiques est une représentation profonde du rapport à la langue française qu'il s'agit de culbuter pour en faire jaillir une forme et une musicalité nouvelles.
> Sylvie Chalaye[557]

Depuis l'avènement de la littérature moderne africaine d'expression française dans les années 1920, l'Afrique et ses littératures ont été considérées comme des espaces très réservés. L'écrivain africain évite de présenter la sexualité librement. Il s'évertue à écrire dans le sens du politiquement correct, du conformisme socio-littéraire et linguistique. La littérature francophone d'Afrique est alors dominée par une poétique dite de la pudeur : occultations, suggestions, ellipses, usage d'anacoluthes, d'un lexique anesthésié ou des thématiques éloignées du corps sont autant de procédés stylistiques qui ont permis un relatif mutisme du sexe dans son rapport au plaisir, et ce, jusqu'aux années 1960.

À partir de cette période, et suite à l'avènement d'une nouvelle génération d'auteurs, une forme d'expression bien loin de la frilosité verbale d'antan intègre l'écriture romanesque francophone d'Afrique : il s'agit de « l'esthétique du sexe », – une manière spécifique ou singulière d'exprimer ou de représenter la sexualité. Il convient de signifier que l'expression n'est pas de nous. Nombreux sont les chercheurs, spécialistes des littératures francophones qui en ont fait usage antérieurement, dont Pierre N'Da, notamment dans un article paru au sein du numéro 86 de la revue *Éthiopique* et intitulé « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération »[558].

[557] Sylvie Chalaye, « Des dramaturgies qui ont du corps ou la musicale culbute de la langue », *in Notre Librairie,* n° 151, *op. cit.,* p. 54.
[558] Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », *Ethiopiques,* n° 86, 1e semestre 2011.

Cette écriture donne naissance à ce qu'il est possible d'appeler *sexualiture*, désignant ici, pour rappel, les ouvrages recourant à l'écriture du sexe. La *sexualiture* est l'ensemble des productions littéraires usant du sexe et de ses manifestations directes ou indirectes comme moteur de leur fiction, ou les peignant, assez fréquemment, sur un ton érotique ou pornographique, ou dans un dernier temps, en leur conférant une place significative dans l'espace textuel. Le terme *sexualiture* englobe donc les multiples représentations de la sexualité. Il est proche dans cette optique de la notion d'« érographie » formée par le professeur d'études francophones Gaëtan Brulotte, dans son livre *Œuvre de chair : Figures du discours érotique*[559]. Habité par une ambition fédératrice, le néologisme est employé pour désigner selon son créateur, « toutes les œuvres à contenu sexuel explicite et pour contourner la distinction subjective, souvent moralisante et très relative à travers l'histoire, entre l'érotique et le pornographique. »[560]

La *sexualiture* pourrait donc aujourd'hui prétendre être un type narratif à l'image du polar, du fantastique... L'écriture de la sexualité jouit en effet de toute une poétique pouvant la caractériser aujourd'hui. On tente d'ébaucher ici les grandes lignes de ses manifestations génériques.

Qu'il s'agisse des ouvrages comme *C'est le soleil qui m'a brûlée* ou *Femme nue femme noire* de C. Beyala, *Place des fêtes* ou *Hermina* de Sami Tchak, *La Vie et demie* ou *L'État honteux* de Sony Labou Tansi, *G'amàrakano* ou *Fureurs et cris de femmes* d'Angèle Rawiri… les textes faisant usage de l'esthétique du sexe, ou de la sexualité comme stratégie d'écriture sont désormais légion au sein des littératures francophones subsahariennes.

Si Pierre N'Da estime que :

---

http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1759.

[559] Gaëtan Brulotte, *Œuvre de chair : Figures du discours érotique*, Québec/Paris, Presses de l'Université Laval, 1998.

[560] Gaëtan Brulotte, Préface, « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », (dir.) Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu, *op. cit.*, p. 9.

> Le penchant exagéré des romanciers africains de la nouvelle génération pour l'écriture du sexe, pour l'érotique, le pornographique, le grossier et le grotesque, pour la crudité des mots indécents, l'étalage du vocabulaire scatologique, le dévergondage textuel et la débauche langagière inscrivent le roman du sexe dans le vulgaire[561]

L'objectif n'est pas ici de faire la sociologie de cette écriture, et moins encore d'en juger la valeur morale. L'ambition en revanche est d'en édifier une esthétique, de dessiner au mieux ses traits distinctifs et les mécanismes de fonctionnement qui la caractérisent ; car on ne le dit pas assez souvent : le *trash*, le vulgaire, l'érotisme et/ou le pornographique, le baroque, le carnavalesque, le lubrique peuvent s'écrire de façon tout à fait poétique ou esthétique.

Pour l'examen de ce type de productions, les éléments d'analyse de la stylistique seront convoqués. Cette discipline, qui au XXe siècle doit son émergence au déclin de la rhétorique – « déclarée pédante, élitiste et contraire à la créativité individuelle »[562] –, semble adéquate pour l'analyse du style. La critique s'accordant sur le fait que son propos est effectivement « l'analyse et l'interprétation des faits langagiers, essentiellement dans le texte littéraire »[563]. La finalité étant selon Georges Molinié de « scruter et isoler les diverses composantes verbales de la littérarité »[564]. Pour cela, elle fait appel à un outillage méthodologique éclectique, emprunté aussi bien à la linguistique et à la poétique qu'à la rhétorique et la sémiotique. La démarche stylistique est ainsi au cœur de l'analyse littéraire comme phénomène à la fois esthétique et social.

L'esthétique en littérature permet aussi de définir ce qu'est un style au sens large. Elle repose véritablement sur la notion de – choix – : du sujet, de la thématique, de l'interprétation de la réalité... ; choix de la langue, de son niveau, des liens entre les mots, de leur mise en valeur... ; choix du genre littéraire... Ces multiples choix

[561] Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », *op. cit*.
[562] Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2006, p. 5.
[563] Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan/Sejer, 2004, p. 5.
[564] Georges Molinié, *Élément de stylistique française*, Paris, PUF, 1986. Cité à partir de Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique*, *ibid., loc. cit.*

successifs se focalisent sur un effet à produire sur le lecteur, une vision du monde à lui fournir avec les moyens adéquats pour y parvenir. Ces éléments d'analyse, au besoin, seront convoqués. Ils permettront d'isoler les propriétés globales de la *sexualiture* et, spécifiquement, celles des modes de représentation qui la caractérise.

Une douzaine d'ouvrages, à peu près, seront exploités pour une mise en lumière probante des modalités et caractéristiques propres à la *sexualiture*. Trois textes de Sami Tchak, *Place des fêtes*, *Hermina* et *La Fête des masques*. Deux textes de Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence* et *Les Mille et une bibles du sexe*. Deux également de Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée* et *Femme nue femme noire*. Et les œuvres intitulées *Le Royaume aveugle* de Véronique Tadjo, *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, ainsi que *Le Baobab fou* et *Notre pain de chaque nuit*, respectivement de Ken Bugul et Florent Couao-Zotti. Ces œuvres, sans exception, appartiennent toutes à la *sexualiture*, car le sexe y occupe une place importante.

Dans la mesure où il est possible de subdiviser la *sexualiture* en deux modes de représentation distincts : l'érotisme et le débridement textuel, la partie sera composée de deux chapitres. Dans le premier, il s'agira d'abord de fixer le contenu sémantique de la notion « d'érotisme », puis de démontrer sa matérialité singulière, autrement dit ses multiples variations au sein de la *sexualiture*. On pourra ainsi apprécier ses modalités de fonctionnement. L'érotisme se révèle en effet comme une forme de dire « la chair sexuée »[565] de façon lyrique, et consiste dans la poétisation de la sexualité et ses manifestations.

Dans le deuxième chapitre, il est question du second mode de figuration du sexuel, le débridement, que l'on peut assimiler à la forme pornographique. Ce type se veut vrai, entend ne rien cacher, présente les choses au plus près de la réalité, virant parfois à

[565] Dominique Baqué, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2002. Cité à partir de Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 » 2007, p. 27.

l'« hyperréalisme ». Ce mode dé-voile les mots et les corps, se défait des suggestions, transgresse les codes, et offre à voir ce que Claude-Henry du Bord appelle « une sexualité pure »[566]. Ce chapitre permettra autant que le précédent, d'appréhender ce dispositif narratif d'une part, et lire de l'autre, ses formes de manifestation dans le texte francophone subsaharien.

[566] Claude-Henry du Bord, *La Littérature érotique. De François Villon à Jean Genet*, Paris, éditions Eyrolles, coll. « Les Plus Belles pages », 2012.

Chapitre IV : L'érotisme comme mode d'écriture de la sexualité

> L'érotisme s'inscrit dans le choix d'une évocation poétique des corps en mouvement et de l'intime, y compris dans ses liquides et ses odeurs.
> Odile Cazenave[567]

L'écriture du sexe dans la production littéraire d'Afrique subsaharienne peut prendre, entre autres formes, « l'érotisme ». Naturellement, souvent opposé à la représentation et au discours de type pornographique. Les différences entre les deux catégories discursives seraient essentiellement argumentatives[568]. Dans les études françaises, l'expression « littérature érotique » (nous aurons l'occasion d'y revenir de manière plus détaillée) désigne toute la production, allant de Sade à Bataille, dans laquelle le sexe se trouve manifestement représenté. Que cela soit sous une forme poétique, jouant avec les silences, l'érotisation de l'écriture, les ellipses, ou ouvertement. L'adjectif érotique est peut-être choisi dans l'expression, parce que plus en lien avec la notion de littérarité, comme le souligne Marie-Anne Paveau :

> En littérature, auteurs et éditeurs feront plutôt le choix de l'étiquette *érotisme*, bien mieux articulée avec l'esthétisme que la pornographie, même si, dans les contenus, la différence n'est pas directement perceptible, sauf sous l'œil du spécialiste, que nous suivrons dans le chapitre 3 : pornographie et érotisme, en littérature tout du moins, s'inscrivent dans des régimes de discours différents et ne suivent pas les mêmes schémas stylistiques.[569]

La littérature érotique dans cette étude renvoie à ce que nous nommons *sexualiture* : autrement dit les écritures sur le sexe. Dans ce cadre, l'érotisme apparait comme un style d'écriture du sexe et de ses manifestations. Nous voulons cerner ses mécanismes de fonctionnement.

---

[567] Odile Cazenave, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 59.
[568] Voir Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2014.
[569] *Ibid*., p. 41.

IV-1. De l'érotisme… à l'érotisme africain

En parcourant les ouvrages traitant de « l'érotisme » ou de « la littérature érotique » d'une manière ou d'une autre, on est frappé par l'absence fréquente d'une définition du terme ou de la lexie. Le cas d'« Un Voyage érotique. Invitation à l'amour dans la littérature du monde entier »[570], de la volumineuse *Anthologie historique des lectures érotiques* de Jean-Jacques Pauvert[571], ou encore de *La Littérature pornographique* de Maingueneau[572]… Dans *Le Phénomène érotique*[573] par exemple, Jean-Luc Marion aborde l'érotisme en l'assimilant à – l'amour –, en témoigne le titre de la partie faisant office de prolégomènes, « Le silence de l'amour »[574].

Lorsque la définition est présente, celle-ci est généralement sommaire. C'est une ébauche, une évocation de ce qui est censé être son contenu, de ce qui l'attache/le rattache ou l'éloigne d'autres notions. « Les Femmes, la pornographie, l'érotisme »[575], œuvre coécrite par Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, s'inscrit dans cette optique. Les auteurs semblent l'assimiler à la sexualité de façon globale, notamment dans son rapport à l'amour physique, et la nuance avec la notion de pornographie. Ce positionnement est probablement dû à leur choix méthodologique, marqué par le refus de « toute position de savoir »[576], et la nécessité de laisser parler les anonymes[577], d'une

[570] Collectif, « Un voyage érotique. Invitation à l'amour dans la littérature du monde entier », Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2012.
[571] Jean-Jacques Pauvert, *Anthologie historique des lectures érotiques. De Sade à Fallières (1789-1914),* Paris, éditions Garnier, 1982.
[572] Cette œuvre traite de « la littérature pornographique ». Toutefois, dans la deuxième partie de son travail (« Pornographie, érotique, grivois », p. 21-26), l'auteur examine le système pornographique en le comparant avec « l'érotisme », le but étant de présenter les ressemblances, dissemblances ou la ligne de démarcation. Ce remarquable travail de comparaison passe sous silence la définition de l'érotisme. Seules ses manifestations textuelles sont mises en exergue.
[573] Jean-Luc Marion, *Le Phénomène érotique*, Paris, éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 2003.
[574] *Ibid*., p. 9.
[575] Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, « Les Femmes, la pornographie, l'érotisme », Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1978.
[576] Les auteurs déclarent en effet : « Nous avons, quant à nous, refusé toute position de savoir, pour la raison simple que nous n'avions pas de savoir. Notre chance était de n'être ni psychologues, ni sexologues, ni psychanalystes, ni rien. À la rigueur journalistes, romanciers. » (*Ibid*., p. 13-14).

part, et les théoriciennes, ou tout au moins des femmes supposées posséder un savoir sur la question, d'autre part.

La formidable *Histoire de la littérature érotique*[578] de Sarane Alexandrian n'est pas loin de cette conception du mot « érotisme ». Appréhendé à travers Alexandrian[579], l'érotisme est en fait « l'expression totale de la sexualité »[580]. Il pourfend d'ailleurs la distinction qu'on établit entre érotisme et pornographie. Tout serait érotique ! Cette différenciation ne serait ainsi qu'une hypocrisie sociale :

> Aujourd'hui, en face des productions littéraires ou cinématographiques les plus débridées, au lieu d'invoquer la vertu comme naguère, on prétend distinguer entre l'érotique et le pornographique. La nouvelle forme de l'hypocrisie consiste à dire : si ce roman ou ce film était érotique, je m'inclinerais devant sa qualité; mais il est pornographique, aussi le repoussé-je avec indignation. Ce raisonnement est d'autant plus inepte que personne n'arrive à expliquer la différence qu'il y voit. Et pour cause : il n'y a pas de différence.[581]

Cela dit, la pornographie serait pour lui la description pure et simple des plaisirs sensuels, et l'érotisme, la même description, magnifiée comme chez J.-L Marion d'un sentiment, celui de l'amour. De fait, pour Alexandrian : « Tout ce qui est érotique est nécessairement pornographique, avec quelque chose en sus. »[582] Cette approche justifie la raison pour laquelle le livre érotique, en tant que genre ou type narratif, gravite généralement autour des problématiques de la sexualité et de ses manifestations aussi bien directes qu'indirectes, des représentations des signes du désir à l'acte sexuel brut, en passant par les symbolismes. Cette perception, bien que globale, est brumeuse.

Dans l'introduction à son *Érotisme*, Bataille déclare d'entrée de texte : « De l'érotisme, il

---

[577] Il s'agit d'une population de femmes de toutes les tranches d'âge, appartenant aux milieux les plus divers. Les auteurs interrogent les femmes sur leur réception du déferlement d'images relatives à leurs corps ou à « leurs extases amoureuses ».
[578] Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, éditions Seghers, 1989.
[579] L'auteur ne définit non plus ce qu'il entend par « érotisme ».
[580] *Ibid*., p. 7.
[581] *Ibid*., p. 8.
[582] *Ibid., loc. cit.*

est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. »[583] Loin d'être une définition, Bataille propose là une formule résumant sa conception de l'érotisme, qu'il met quelques lignes plus loin en rapport avec l'activité sexuelle. Précisant au passage que l'érotisme n'en est qu'« une forme particulière »[584].

Traiter donc de l'érotisme n'est pas aussi simple qu'il y parait, tant le contenu notionnel n'est pas toujours évident, se dérobant facilement[585]. Pierre-Marc de Biasi note qu'à l'image de l'art ou de l'humour, l'érotisme « ne se laisse emprisonner dans aucune définition »[586]. Et dans *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, tout conscient de la rudesse de la besogne, Jean Marie Goulemot pense qu'il faudrait « commencer par traiter de définitions, de mots employés hier et aujourd'hui, de différences, d'évolutions, de disparitions, de transformations d'un lexique. […] Car le vocabulaire de l'amour est par définition en perpétuelle expansion. »[587]

Cette complexité sémantique pourrait résider aussi bien dans les origines du terme que son caractère généralisant, ainsi que le souligne Robert Desnos dans un essai appelé *De l'érotisme* [588]:

> Le langage érotique, s'il est nombreux, est aussi le plus relatif. Les termes en sont rares, dont nous pouvons tenter de donner même une large et approximative définition. Les compartiments qu'ils déterminent ne sont pas étanches. L'ensemble seul peut espérer donner un aperçu de ce complexe domaine. Vouloir en définir davantage, vouloir définir tous les mots de ce langage incomparable se ramènerait à l'étude des milliers de formes

[583] Georges Bataille, *Érotisme, op. cit.*, p. 13.
[584] *Ibid., loc. cit.*
[585] Dans *Ces livres qu'on ne lit que d'une main* (Aix-en-Provence, ALINEA, coll. « De la Pensée », 1991), Jean Marie Goulemot relève le même souci s'agissant de l'adjectif « érotique ». Il note au sujet de cette ambiguïté : « A lire les textes du XVIIIe, on a l'impression que hors du contexte médical, on entend par érotique tout ce qui a trait aux choses de l'amour, ce qui prête au mot une extension majeure et une grande imprécision. » (*Ibid.*, p. 15).
[586] Pierre-Marc de Biasi, *Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2007, p. 14.
[587] Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, op. cit.,* p. 13.
[588] Robert Desnos, *De l'érotisme. Considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1978] 2013. Ce volume est précédé de *Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres* d'Annie Le Brun.

> du fétichisme intellectuel et matériel. Pareil labeur emploierait toute une vie sans l'amoindrir.[589]

En dépit de cette conscience de la difficulté définitionnelle du langage érotique et de son contenu, principalement due à son étendue, Desnos propose un échantillon de définitions de certains termes, dont « érotisme », « littérature érotique », « érotique »… :

> *Érotisme :* Tout ce qui se rapporte à l'amour pour l'évoquer, le provoquer, l'exprimer, le satisfaire, etc.
> *Littérature érotique :* Qui possède une ou plusieurs des attributions de l'érotisme – qui traite de l'amour.
> *Érotique* (Subst.) *:* Science de l'amour. (Pris au sens d'impulsion sexuelle sans distinction de forme : platonique, cérébrale, mystique, charnelle, etc.)[590]

La perception desnosienne de ces notions permet de comprendre simultanément la raison de l'orientation des travaux précités, particulièrement la présence de l'amour en tant que « sentiment d'attachement profond, à la fois affectif et sexuel, qu'une personne éprouve pour une autre »[591] comme épicentre ; mais surtout, la raison pour laquelle le mot érotisme est devenu si général : caractérisant ce qui se rapporte à l'amour, l'évoque, le provoque, l'exprime, le satisfait, le manifeste.

Cette tendance à user donc du vocable érotisme, ou de son adjectif érotique, en leur conférant la charge de désigner la sexualité dans son rapport à l'amour, au plaisir et au désir des sens est la plus courante en littérature française. Pour s'en convaincre, il suffit de consulter le contenu des grands ouvrages sur la littérature érotique : *Histoire de l'érotisme en Europe*[592], *Le Dictionnaire des œuvres érotiques*[593], *Anthologie historique des lectures érotiques*, *Histoire de la littérature érotique, L'Érotisme,* pour ne pas en citer plus. Ces œuvres n'analysent ni ne présentent autre chose que les textes peignant – le sexe et son plaisir,

[589] *Ibid*., p. 55.
[590] *Ibid*., p. 57.
[591] Philippe Auzou, *Dictionnaire Encyclopédique Auzou*, Paris, Auzou, 2008, p. 90.
[592] Jacques Gorvil, *Histoire de l'érotisme en Europe*, Paris, Les éditions internationales François Aldor, 1933.
[593] Pascal Pia et *al*. (dir.), *Le Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Mercure de France, 1971.

son rapport à d'autres notions à l'image de la folie, la mort ou l'amour... ; le désir et la tension qu'il provoque, la séduction et ses multiples ramifications, le corps dans tous ses états – à travers le temps, dans des sociétés aussi multiples que variées, et ce sous le prisme littéraire, socio-culturel ou historique.

L'immensité du domaine de « l'érotisme », et singulièrement de la littérature de ce nom est en outre attestée par Etiemble dans son « coup de gueule » contre la pornographie et ses marchands, qu'il tient pour de sûrs adversaires de l'amour. Dans l'essai qui accueille cette récrimination, *L'Érotisme et l'amour*[594], il amorce effectivement la section « Le propre de l'érotisme », par une accumulation d'adjectifs, par trop souvent usités pour traduire l'érotique.

> Cochon, croustilleux, cru, curieux, égrillard, émoustillant, galant, gaulois, graveleux, grivois, lascif, leste, libertin, libidineux, libre, licencieux, lubrique, luxurieux, obscène, paillard, polisson, pornographique, rare, salace, satyrique, scatologique, voilà quelques-uns des adjectifs dont nous désignons certaines œuvres littéraires que notre siècle habile à tout confondre langagièrement, à tout réduire au plus petit commun dénominateur, choisit d'appeler d'un seul mot : érotique.[595]

De cette observation émergent deux schémas : ou les auteurs ne s'y intéressent pas parce que le contenu de la notion est évident, connu ou admis de tous, ou il existerait une réelle difficulté à la circonvenir. L'absence d'une définition claire, dé-limitative de l'érotisme, nous impose donc de porter une réflexion sur le sujet, en vue d'en fixer le contenu sémantique, et particulièrement – l'acception qui nous intéressera – dans cette analyse. Car non seulement, écrit Boniface Mongo-Mboussa, « L'érotisme fait partie de ces notions souvent évoquées sans que l'on sache toujours bien de quoi l'on parle »[596], mais cette idée de l'érotisme a quelque chose de gênant : son caractère trop global.

---

[594] Etiemble, *L'Érotisme et l'amour*, Paris, Arléa, 1987.
[595] *Ibid*. p. 31.
[596] Boniface Mongo-Mboussa, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 66.

IV-1.1. « Érotisme », sens et variations

à la lumière des sources mythologiques grecques, on peut répertorier au moins trois sources au mot *Éros*, duquel dérivera la graphie *érotisme*. Dans un souci de brièveté, on occultera quelques détails afin de se rendre à l'essentiel.

La première source est de type cosmogonique, avec Éros protogène. En référence à Hésiode dans *Théogonie*[597], le monde aurait été créé à partir de quatre principes : « Khaos (la déchirure), Gaia (La Terre), Tartaros (Les Ténèbres) et, enfin, Eros. »[598] Selon Nowacki, seul ce dernier dispose d'une description succincte :

> Éros cosmogonique est tout beau, universel et tout-puissant (il contrôle le corps, la pensée et la volonté). Il apparait comme un intermédiaire entre la déchirure et la création, en agissant sur les divinités et les êtres humains. Il s'agit d'une force primaire, d'une source d'harmonie dynamique, ce qui ne détermine pas pour autant son caractère amoureux et son désir, qu'il soit positif ou négatif. Ce qui est souligné est son caractère à la fois dynamique et esthétique. Il n'est pas personnifié et n'a pas de filiation.[599]

La deuxième est une perception philosophique, une interprétation cosmogonique exaltant une certaine vision d'Éros, appréhendé alors comme une source de savoir[600]. Dans ce sillage, Éros est abordé comme une métaphore des multiples représentations « d'Erôs » (« sentiment amoureux »). Platon en fournit un exemple dans *Le Banquet*. Au moyen des discours de Pausanias et Socrate, on constate la présence d'« une vision dialectique d'erôs, selon laquelle il existe deux types d'Erôs, comme il y a deux types d'Aphrodite. L'Érôs céleste, qui symbolise l'amour entre les hommes et cherche un absolu, est pris comme modèle tandis que l'Érôs vulgaire, qui ne fait pas de distinction

[597] Œuvre du poète grec Hésiode (VIIIe siècle avant J.-C). Dans un travail de thèse fort détaillé dénommé « La dynamique de l'érotisme. Étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre De Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz » (thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction de Fabio Rodriguez Amaya et Anne Chamayou, Perpignan, Université de Perpignan Via Dominitia (Cotutelle Université des Etudes de Bergame), 2015, p. 552), l'auteur, Kacper Wiktor Nowacki, s'appuyant sur diverses sources, dresse une fresque historique minutieuse du mot Eros.
[598] *Ibid*., p. 60.
[599] *Ibid*., *loc. cit.*
[600] *Ibid*., p. 61.

entre les sexes, est condamné. »[601]

Le troisième Éros, le plus connu et le plus répandu, est le personnage mythologique. Le mythe d'Éros, fils d'Aphrodite et Arès, dieu de la guerre. Cet Éros jouit d'une présentation anthropomorphique : son corps est celui d'un jeune homme nu ayant des ailes, et ses attributs sont un arc et des flèches.

La première et la troisième conception d'Éros sont présentes dans la définition *Du Robert* de 1993. Au dossier « Éros », on peut en effet lire :

> Élément fondamental du cosmos dans les mythes cosmogoniques grecs. Engendré du chaos primitif, il représente la force attractive qui assure la cohésion de l'univers et la reproduction des espèces. Il passa plus tard pour la divinité de l'Amour, fils d'Aphrodite et d'Arès, et frère d'Antéros (l'amour réciproque), et fut généralement représenté comme un enfant ailé qui blesse les cœurs de ses flèches. La littérature et l'art ont repris souvent ses intrigues et son idylle avec Psyché.[602]

Durant l'époque hellénistique, les poètes et les artistes concourent à la diffusion des divinités des Amours, aussi appelées *Erotes*. L'univers artistique grec donne à voir des peintures représentant le cortège d'Aphrodite avec des petits personnages ailés masculins et/ou féminins, « chacun responsable d'un comportement amoureux : *Éros*, *Antéros* (amour réciproque), *Himéros* (désir sexuel), *Potos* (nostalgie, passion), *Hymen* (mariage), *Hedylogos* (discours amoureux, flatterie), *Péitho* (séduction) »[603].

En nous référant au *Dictionnaire historique de la langue française* d'Alain Rey[604], l'adjectif « érotique » apparait au milieu du XVIe siècle, bien avant le nom « érotisme ». Il n'est cependant pas présent dans certains dictionnaires parus à cette époque : l'exemple du

[601] *Ibid*., p. 61-62. Selon l'auteur, Socrate catégorise également les types « d'Érôs » : charnel, spirituel, esthétique et divin. L'ouvrage de Platon a influencé la postériorité occidentale.
[602] Cité à partir de Kacper Wiktor Nowacki, « La dynamique de l'érotisme. Étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre De Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », *op. cit*., p. 59-60.
[603] *Ibid*., p. 62.
[604] Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993. Dans l'œuvre, le mot « érotique » est « un emprunt savant au bas latin *eroticus*, hellénisme pris au grec *erôtikos* "qui concerne l'amour", dérivé de erôs, erôtos, "amour" et "désir sexuel". L'origine de erôs, aussi nom d'un dieu, n'est pas connue » (p. 716).

Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses (Pierre Richelet, 1680)[605], et dans le siècle suivant, le *Dictionnaire d'amour* (Jean François Dreux du Radier, 1741)[606]. Il apparait *a contrario* dans la première édition de l'*Encyclopédie* (1751) de Diderot[607]. Dans *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Jean-Marie Goulemot note que « le terme érotique est d'un emploi très large durant l'âge classique. »[608] Il renvoie sur le plan littéraire aux chansons d'amour, et dans le cadre médical, à la maladie d'amour, aussi appelée « la mélancolie érotique »[609]. Dans un autre texte encore, il est présenté comme une fête. Il s'agit du nouveau *Dictionnaire d'amour* de Sylvain Marechal :

> Érotiques : fêtes, chez les Grecs, de cinq ans en cinq ans, on célebroit la fête de l'Amour, qu'on appelloit érotin. Quelques auteurs croient que cette solemnité étoit commune aux Muses ; et quoi qu'en dise Meursius, cela devoit être ainsi. Il ne falloit point séparer ces divinités aimables, qui vont rarement l'une sans l'autre. […] Ces jours étoient surtout consacrés au raccommodement des époux brouillés ; et les virtuoses y faisoient entendre, à l'envie, des accords de harpe. Nous aurions grand besoin de pareilles fêtes aujourd'hui.[610]

On fera remarquer que dans son usage, ni la dimension de la sensualité, ni celle de la sexualité ne sont présentes dans son emploi premier[611]. Nowacki note qu'à cette

---

[605] Pierre Richelet, *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes. Avec les termes les plus connus des arts et des sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs*, Genève, Jean Hermann Widerhold, 1680.

[606] Jean François Dreux du Radier, *Dictionnaire d'amour*, La Haye, [éditeur inconnu] 1741.

[607] Denis Diderot et Jean d'Alembert (dir.), *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Briasson, vol. 5, 1751.

[608] Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, op. cit.*, p. 14.

[609] Paul Mengal, « Quand la maladie d'amour devient hystérie : le tournant de l'âge classique », *Revue de la littérature de l'Union Européenne*, nº 7, août 2007.
http://www.rilune.org/images/mono7/Mengal.pdf. Cité également par Kacper Wiktor Nowacki, « La dynamique de l'érotisme. Étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre De Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », *op. cit.*, p. 67.

[610] Sylvain Marechal, *Dictionnaire d'amour*, t. I, Paris, Briand, 1788, p. 74-75. Cité par Kacper Wiktor Nowacki, « La dynamique de l'érotisme. Étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre De Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », *ibid. loc. cit.*

[611] L'un des premiers textes à utiliser la forme adjectivée d'Eros, notamment dans le titre, est un ouvrage de Plutarque intitulé *Erotikos*, traduit par « De l'amour » (voir Michèle Biraud, « L'Eroticos de Plutarque et les romans d'amour : échos et écarts », *Rursus* nº 4, 2009). En nous appuyant sur les travaux de Nowacki, chez Plutarque, Eros désigne « l'amour mental » et Aphrodite « l'amour physique ». Après la civilisation grecque, la civilisation romaine adopte l'adjectif grec *erotikos*, qui donne en bas latin *eroticus*, comme on l'a vu avec Alain Rey, et « erotica » ou « eroticum ».

époque, « D'une manière globale, il concerne toute la littérature qui traite de l'amour, dans la poésie, les odes ou les hymnes érotiques. Par extension, le même terme peut être utilisé pour parler des arts, des artistes ou des genres. »[612]

Par ailleurs, cet adjectif surgit dans deux espaces principalement : celui de la littérature et de la médecine[613]. Dans le premier, on l'a dit, il reste très générique. Dans le deuxième en revanche, il revêt une dimension péjorative. On peut lui donner comme antonyme les mots abstinence, continence ou chasteté. En effet, dans l'ambition de protéger l'ordre social et conserver la rigueur dans l'univers des mœurs, le siècle de Molière, qui veut dompter les passions au moyen de la raison, oriente le discours médical.

> Le mouvement des populations en Europe a causé des épidémies qui ont provoqué des interprétations médicales et des recherches expérimentales sur les maladies d'amour. La conception péjorative des rapports sexuels a été influencée par les idées philosophiques et théologiques. En réinterprétant la conception platonicienne de l'amour, l'Église catholique prône la chasteté et condamne l'amour charnel. Aussi, l'ensemble des facteurs définissait-il une vision pathologique des contacts des corps humains. […] Si, au Moyen Âge, cette maladie touche plutôt les hommes, à partir de la Renaissance et ensuite à l'âge classique, la maladie d'amour ou maladie érotique est appelée hystérie et concerne surtout les femmes.[614]

Quant au mot « érotisme », il semble apparaitre pour la première fois dans *L'Anti-Justine ou les délices de l'amour* (1794), texte de Rétif de la Bretonne. Examinant le mot dans le contexte d'énonciation, il s'avère avoir en partage la conception médicale du

[612] Kacper Wiktor Nowacki, « La dynamique de l'érotisme. Étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre De Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », *op. cit.*, p. 64-65.
[613] Jean Marie Goulemot fournit plus de détails de la conception du mot « érotique » tel que défini par Diderot et d'Alembert : « L'*Encyclopédie* de Diderot et D'Alembert définit érotique comme qualifiant l'ode anacréontique (c'est-à-dire à la manière du poète Anacréon) "dont l'amour et la galanterie fournissent la matière". Il souligne son appartenance à la pathologie médicale : "tout ce qui a rapport à l'amour des sexes ; on l'employe *(sic)* particulièrement pour caractériser le délire qui est causé par le dérèglement, l'excès de l'appétit corporel à cet égard, qui fait regarder l'objet de cette passion comme le souverain bien, et fait souhaiter ardemment de s'unir à lui ; c'est une espèce d'affection mélancolique, une véritable maladie…" » (Jean Marie Goulemot*, Ces livres qu'on ne lit que d'une main, op. cit.*, p. 14-15).
[614] Kacper Wiktor Nowacki, « La dynamique de l'érotisme. Étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre De Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », *op. cit.*, p. 65.

mot « érotique ». L'érotisme est alors « entendu comme un état physique et psychique dans lequel l'on peut entrer comme s'il s'agissait d'une transe, nous dirions aujourd'hui une excitation sexuelle. »[615] Dans le texte *De l'érotisme,* en son chapitre premier (« Essai de définition »), Desnos accroche en épigraphe une définition du *Petit Larousse* reprenant cette idée de l'érotique. On y lit : « *Érotisme : Amour maladif.* »[616] La lexicalisation du terme est quant à elle manifeste au siècle suivant (le XIXe), notamment dans le *Grand dictionnaire* de Pierre Larousse ; en quelques mots : « érotisme : néol. : amour sensuel »[617]. Cette brève définition atteste la faible utilisation du terme à l'époque.

Aujourd'hui, il est possible de relever au moins deux acceptions du terme, sinon trois. *Le Petit Larousse illustré* (2017) le définit comme (1) le « Caractère érotique de qqch [quelque chose], de qqn [quelqu'un] ; évocation de l'amour physique » et (2) la « Recherche de l'excitation sexuelle. »[618] Dans le *Dictionnaire Auzou* (2008), on lit également en sens premier, « Caractère de ce qui est érotique » ; et le sens second, « Caractère de ce qui prend l'amour physique pour thème, notamment dans le domaine des arts et de la littérature. »[619] Citons en dernier le *Nouveau Petit Robert* (2009) : ce dernier propose trois définitions également : « goût marqué pour le plaisir sexuel, caractère ou tendance érotique, caractère de ce qui a l'amour physique pour thème ou mode de plaisir »[620].

On obtient (1) le caractère de ce qui est érotique ou l'évocation de l'amour charnel ; (2)

---

[615] *Ibid*., p. 69. Selon les travaux de Nowacki, en 1816, les termes « hystérisme » et « érotisme » apparaissent comme des pathologies chroniques. L'hystérisme, précisément, est dans cette optique une forme « d'érotisme morbide au féminin ».
[616] Robert Desnos, *De l'érotisme. Considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, *op. cit*., p. 53.
[617] Pierre Larousse, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. I, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870, p. 824.
[618] *Le Petit Larousse illustré*, Paris, éditions Larousse, 2017, p. 455.
[619] Philippe Auzou, *Dictionnaire Encyclopédique Auzou*, *op. cit.,* p. 727.
[620] « Érotisme » *in Le Nouveau Petit Robert de la Langue Française*, Paris, 2009.

le goût marqué pour le plaisir sexuel et (3) ; la recherche de l'excitation sexuelle[621]. Cette dernière acception nous intéresse toute particulièrement. En effet, elle pose l'érotisme d'une part, en tant qu'expérience, exploration, quête de… ; d'autre part, elle le met en étroit lien avec « érôs » en tant qu'il fait référence au « désir amoureux », et non pas à l'acte sexuel particulièrement, qui offrirait indéniablement une représentation organique. En ce sens, le vocable érotisme renverrait à l'ensemble des mécanismes ou phénomènes éveillant le désir sexuel et la myriade de figurations, tantôt culturelles, tantôt artistiques qui en découle, ayant pour finalité ou de susciter le trouble des sens, ou, du moins, de l'exprimer.

La notion d'érotisme caractérise de fait, ce qui, partant d'une figuration en lien avec la sexualité, déchaîne émotionnellement et/ou sensuellement les sens ; c'est en cela qu'il se différencie de la sexualité, en tant qu'« Ensemble des comportements liés à la satisfaction de l'instinct sexuel. »[622] Son rapport à l'acte sexuel est plus distant.

IV-1.2. Pour une histoire sémantique de l'érotisme

Rétrospectivement, on verra que cette dimension de l'érotisme a toujours été présente dans les représentations de la littérature érotique. À l'époque médiévale par exemple, se développe dans l'Europe chrétienne, sous l'influence de la poésie arabe d'Espagne notamment, une forme d'érotisme appelée *fin'amor*. Il s'agit d'une poésie célébrant « la pureté de l'amour-passion, tout en acceptant l'idée d'un certain plaisir charnel dans le cadre de relations extraconjugales où la femme tient le rôle prépondérant. »[623] Cet « amour courtois », pour reprendre l'expression de Pierre-Marc de Biasi, représente ordinairement une relation galante entre une « dame aimée (qui peut être mariée) » et

[621] Cela permet de comprendre pourquoi l'excitation sexuelle sera présentée comme le but de la littérature érotique.
[622] Philippe Auzou, *Dictionnaire Encyclopédique Auzou, op. cit.* p. 1989.
[623] Pierre-Marc de Biasi, *Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, *op. cit*. p. 44.

son « chevalier servant (qui peut être d'un rang inférieur à sa maîtresse) »[624]. La relation courtoise transpose ainsi le système féodal de l'époque, la dame étant la suzeraine, et l'amant, son vassal[625]. La particularité de cet érotisme est véritablement ses modalités de fonctionnement.

> Il doit tout faire pour lui plaire et la valoriser, n'aimer qu'elle et le lui prouver constamment en restant discret. En retour, elle doit lui témoigner en permanence son amour et lui rendre compte de sa conduite. L'échange amoureux s'accomplit dans le baiser, mais l'amant est aussi autorisé à contempler le corps nu de sa maîtresse, et à l'ultime degré (l'*asag* : l'épreuve, l'essai) tout est autorisé entre les deux amants, tout hormis l'accouplement.[626]

Cette forme d'érotisme élague donc la dimension typiquement sexuelle, puisque l'accouplement en est banni. L'érotisme subsiste ainsi à travers à la fois tout ce qui provoque le désir sexuel, le mode de fonctionnement caractérisant le *fin'amor*, et dans un dernier temps, par la kyrielle de projections mentales suscitées par le désir. Nous sommes ainsi en présence d'un érotisme cérébral, qui excommunie le sexe organique pour exalter le désir. Il est également très présent (comme catégorie ou genre) dans la peinture à la Renaissance, précisément par le biais de la représentation suggestive des corps nus. En effet, la révolution technique influence l'art, permettant à ce dernier, grâce à la peinture à huile par exemple, de « figurer l'éclat d'un regard, l'opalescence de la peau et la densité des chairs. »[627] Le dessin n'est pas en reste :

> Avec le papier, médium récent qui bouleverse l'art du dessin, l'artiste multiplie les croquis, et un imaginaire graphique, encore plus intrépide que celui de la peinture, profite de l'espace discret de l'atelier pour donner forme plastique à l'exaltation du corps et du désir, sans même chercher l'alibi du mythe : ce sont des jeunes filles lascives mais bien réelles que les artistes figurent nues dans des dessins comme *La Belle Proie* de Primatice, *Jeune fille* de Bartolomeo da Venezia, *La Jeteuse de pierres* d'Holbein, la *Fillette nue, assoupie* de

[624] *Ibid., loc. cit.*
[625] *Ibid., loc. cit.*
[626] *Ibid., loc. cit.*
[627] *Ibid.*, p. 53.

Goltzius ou *La Main impatiente* de Gian Francesco Penni.[628]

Si l'on affirme en outre que l'érotisme est « expérience », « exploration » ou « quête de » l'éveil d'un désir charnel, cela induit de facto le recours à autre notion, la séduction. C'est en cela que, dans une moindre mesure, Guy Scarpetta parle de l'inexistence de l'érotisme sans séduction[629] : « Au fond, il n'y a pas d'érotisme sans séduction – et la séduction n'existe qu'à condition d'accepter, et cela concerne autant les hommes quel *(sic)* les femmes, de jouer à être un objet pour l'autre. »[630]

Ainsi, l'érotisme fait aussi appel à un jeu de séduction, avec tout ce que cela peut évoquer, dont une part de mystère, de sensualisme et le charme de la parole, de la belle langue. Cet érotisme imprégné de délicatesse langagière se déploie également au Moyen-âge, spécialement dans la littérature dite courtoise, aux antipodes de – la tradition grivoise – laquelle chante « la gloire du foutre, des culs, des cons, des trous et des fentes. »[631] Dans ses travaux, Pierre-Marc de Biasi explique que les auteurs de l'époque « mettent en scène la langue même de l'érotisme »[632]. La fable intitulée *La demoiselle qui ne voulait pas entendre parler de foutre* donne à voir cette forme langagière. Il est question dans cette œuvre de l'aventure d'une jeune pucelle aux charmes délicats, férue de « poésie et de métaphores », fille d'un paysan richissime. La jeune fille entichée de valeurs, abhorre le langage cru des serviteurs de son paternel sur la sexualité.

> Séduite par un jeune homme de passage qui dit partager ses goûts, elle lui offre de partager son lit en tout bien tout honneur. Le garçon caresse le corps de la demoiselle et pose la main entre ses cuisses en l'interrogeant sur ce qu'il touche du bout des doigts. La pucelle lui dit qu'il s'agit de son pré qui n'a pas encore fleuri, et de sa fontaine dont l'eau n'a pas encore coulé. À son tour, la demoiselle tâte le corps du garçon et prend à pleine

[628] *Ibid*., p. 54.
[629] Voir « Questions à Guy Scarpetta », *in* « Érotisme et ordre moral » (dir.) Sébastien Hubier et Antonio Dominguez Leiva, *Revue d'Études Culturelles*, n° 1, printemps 2005, p. 15-36.
[630] *Ibid*., p. 20.
[631] Pierre-Marc de Biasi*, Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, *op. cit.*, p. 41.
[632] *Ibid., loc. cit.*

> main son sexe. Devant l'étonnement de la pucelle, le jeune homme lui répond qu'elle vient de saisir au collet son jeune poulain, un animal vigoureux et en pleine santé, mais qui n'a pas brouté de pré ni bu d'eau depuis deux jours, à la grande tristesse de ses deux palefreniers, qui ne le quittent en aucune occasion. Chaque question ayant reçu sa réponse, le garçon baise aussitôt la pucelle, qui s'en trouve parfaitement satisfaite et n'y trouve plus rien à redire, ni au sens propre, ni au sens figuré.[633]

À l'époque classique (XVIIe), cette dimension du langage érotique s'affirme davantage. Même si l'on sait que la société est encore engoncée dans un puritanisme qui ne dit pas son nom, les libertins (philosophes), face aux interdits multiplient les transgressions. Tandis qu'en 1662 Molière joue *L'École des femmes* par exemple, dans lequel il donne au personnage Agnès des aspirations érotiques avec retenue, circule sous le manteau depuis 1655, le « premier abrégé d'érotisme publié en français »[634] sur un ton direct, *L'École des filles*. L'œuvre est suivie d'autres du même genre dont les *Dialogues d'Aloysia Sigea* (1660), considérée comme un « véritable manuel d'initiation sexuelle avec exercices pratiques »[635] à l'appui. Cette forme d'écriture sera sauvagement réprimée par la police et les Jésuites[636], contraignant l'érotisme à prendre une forme moins provocatrice, plus suggestive, inspirée du *fin'amor* : « l'amour précieux ». Les femmes[637] effectivement, pour faire front au rigorisme social châtiant durement la femme convaincue d'égarement sexuel, lancent « la mode d'un nouvel art d'aimer mondain, où poésie, jeux d'esprit et prévenance se substituent aux tentations sexuelles »[638]. Cette forme d'érotisme, selon Pierre-Marc de Biasi,

---

[633] *Ibid*., p. 41-42.
[634] *Ibid*., p. 80.
[635] *Ibid*., p. 80-81.
[636] Selon Pierre-Marc de Biasi, plusieurs auteurs de textes présentant ouvertement le sexe, à cette époque, ont été poursuivis par l'institution religieuse ou judiciaire : « La police et les Jésuites pourchassent les fauteurs d'ouvrages sales et déshonnêtes ». Banni en 1619, condamné à se livrer pieds nus devant Notre-Dame de Paris pour y être brûlé vif en 1623, Théophile de Viau est incarcéré jusqu'en 1625 et meurt peu après sa libération ; en 1662 Claude Le Petit est exécuté pour la publication du *Bordel des muses* et, en 1665, l'*Histoire amoureuse des Gaulles* conduit Bussy-Rabutin sous les verrous. » (*Ibid*., p. 81).
[637] Madeleine de Scudery est restée dans les mémoires comme un porte-flambeaux de cette forme de sexualité. Son œuvre littéraire, traduite dans de nombreuses langues européennes, marque l'apogée du mouvement précieux.
[638] Pierre-Marc de Biasi, *Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, *op. cit.*, p. 82.

> […] porte dans l'Europe entière l'image d'une séduction « à la française » qui place très haut les ambitions civilisatrices d'un Éros sublimé : être une femme d'esprit et un homme galant, émouvoir par le charme de ses propos et de ses manières, savoir écrire une lettre d'amour, partager avec l'être aimé ce que l'art peut offrir de plus beau, pouvoir interpréter le moindre regard et le geste le plus retenu, voilà désormais les qualités des parfaits amants, bien loin des trivialités du sexe et la grivoiserie.[639]

Enfin, si la troisième définition atteste que l'érotisme conte « l'épopée du désir humain aux prises avec l'adversité »[640], on ne saurait en revanche le confiner à cette seule vision. La première acception, « Le caractère de ce qui est érotique ou *l'évocation de l'amour charnel* »[641], nous semble presque aussi importante que la précédente, en ce qu'elle fait du plaisir sexuel une dimension de l'érotisme. Le plaisir occupe infailliblement une place inestimable dans l'histoire de l'érotisme. Pierre-Marc de Biasi confie en effet : « Aussi inégalitaire qu'"inaliénable", le plaisir érotique a longtemps été le privilège des grands, mais il aura aussi représenté, en six mille ans d'histoire, le seul bien que les plus démunis ont eu à partager quand tout le reste leur était refusé. »[642]

La tendance érotique alliant représentation sexuelle, beauté, séduction et plaisir de la chair est par exemple représentative du personnage de Casanova. Il incarne en effet « la forme civilisée d'un nouveau culte du plaisir sexuel conçu comme un mode de pensée, art de vivre et vocation existentielle. »[643] Né en 1725, décédé en 1798, Giovanni Giacomo Girolamo Casanova est un aventurier italien qui a une faiblesse pour le beau sexe. Il avouera dans son autobiographie *Histoire de ma vie*[644] : « Rien de tout ce qui existe n'a jamais exercé sur moi un si fort pouvoir qu'une belle figure de femme ». Cet homme qui a eu une vie aussi riche qu'invraisemblable a été dans le désordre, voyageur, espion, ecclésiastique, prisonnier, violoniste, bibliothécaire, diplomate vénitien, joueur professionnel, écrivain, séducteur invétéré.... Il est

[639] *Ibid*., p. 82-83.
[640] *Ibid*., p. 16.
[641] L'italique est de nous.
[642] *Ibid., loc. cit.*
[643] *Ibid*., p. 94.
[644] Cité à partir Pierre-Marc de Biasi*, Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, *ibid., loc. cit.*

cependant resté célèbre en tant qu'écrivain, et « comme l'amant d'un nombre raisonnable de femmes et de jeunes filles en fleur, qui est parvenu à faire de son nom le symbole même de la séduction sexuelle »[645].

Sa conception de l'érotisme, se résumant en un art d'aimer, de séduire l'objet du désir, de prendre et de donner du plaisir est emblématique de notre perception, au final, de l'érotisme. D'évidence, à la différence d'un Don Juan passé maître dans la manipulation, Casanova séduit dans l'éclat du jour, recourant aussi bien au charme, à la générosité, qu'à la ruse et au boniment pour « faire succomber ses conquêtes les plus farouches ». Pierre-Marc de Biasi écrit ceci :

> […] si l'érotisme du premier [Don Juan] anticipe sur le code libertin le plus strict par son abstraction et son indifférence à l'égard de ses victimes, Casanova se préoccupe surtout de ne rater aucune occasion de plaisir et annonce la figure du *Latin lover*, fier de ses performances physiques, soucieux de connaître et de partager avec ses maîtresses ce que la vie a de plus surprenant et agréable à offrir.[646]

Ainsi, en terme de résumé, l'érotisme est pluriel et consistera dans cette analyse, d'une part, à éveiller le désir par des moyens comme « la tension entre le nu et le vêtu »[647], le sensualisme, la séduction, la satisfaction du désir par la contemplation, l'imagination, les attouchements ou les préliminaires. D'autre part, il intègre également l'acte sexuel en lui-même, et le plaisir qui en découle, évoqué d'une manière tout à fait esthétique.

Cette appréhension de la notion d'érotisme est toutefois bâtie sur la conception et l'histoire de l'érotisme français. Il nous parait nécessaire, pareillement, d'analyser la vision des auteurs africains sur la question de l'érotisme. On cherchera précisément à cerner la façon dont ils le conçoivent, ou, *à minima*, le définissent.

---

[645] *Ibid., loc. cit.*
[646] *Ibid*., p. 94-95.
[647] Dominique Folscheid, « Porno », *in Dictionnaire de la pornographie,* (dir.) Philippe Di Folco, Paris, PUF, 2005, p. 373.

IV-1.3. Sexe et érotisme : regards croisés d'auteurs africains

Pour appréhender la conception et la définition de l'érotisme à travers les auteurs africains, l'œuvre de Gérard Clavreuil, qui a eu l'idée d'interroger ceux qui étaient concernés sur la délicate problématique de la sexualité, sera indéniablement importante. Douze auteurs ont été questionnés, dont un haïtien[648] (n'appartenant pas au même espace géographique) ; République Démocratique du Congo : Buabua Mubadiaté, Valentin-Yves Mudimbe et Pius Ngangu Nkashama ; Côte d'Ivoire : Véronique Tadjo ; Cameroun : Thérèse Kuoh-Moukoury ; Mali : Massa Makan Diabaté ; République du Congo : Emmanuel Dongala, Sylvain Bemba ; Sénégal : Mame Seck Mbacké ; et Sony Labou Tansi : écrivain des deux Congo ; Madagascar : Michèle Rakotoson.

À travers cette analyse, on pourra également observer que la conception littéraire de cette notion est fortement similaire à la française. Le mot érotisme dans l'usage de certains écrivains et chercheurs africains prend le sens de sexualité : il a donc très vite un sens général, comme cela a été le cas au sein de la littérature française. Parler de l'érotisme africain équivaut alors à parler de la sexualité africaine. Cet érotisme est perceptible au moyen de la tradition africaine. Thérèse Kuoh-Moukoury différencie la sexualité africaine de celle de l'Occident.

Suivant son raisonnement, cette différence résiderait dans la manière de pratiquer l'érotisme, et non pas dans ses mécanismes de construction, faisant appel à l'esprit ; parce que l'érotisme, selon Kuoh-Moukoury, est une création « hautement intellectuelle, spirituelle même »[649]. Pour elle, à titre d'exemple, le temps de la sexualité africaine – traditionnel – est bref. Les préliminaires sont précaires, à la différence de l'Occident. Et ce, pour de multiples raisons. Entre autres, le caractère égoïste de la relation sexuelle africaine : « l'homme noir fait l'amour et on [la femme] l'aide à faire

[648] Il s'agit du poète et romancier Roger Dorsinville.
[649] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes et océan Indien, op. cit*., p. 18.

l'amour », tandis que le Blanc est conscient « parfois de faire l'amour à deux ». Conséquence évidente, pour le premier la femme est une « compagne », pour le second, « un partenaire »[650].

Parmi les dissemblances, elle relève aussi l'absence du sexe buccal et anal, l'absence de baiser et enfin, « la résistance aux manipulations digitales ». Ces pratiques érotiques ne seraient pas d'essence traditionnelle. Puisque, au sein de cet érotisme, tous les orifices que la femme partage avec l'homme sont éliminés du circuit sexuel : bouche et anus notamment. De la même manière, le cunnilingus/anulingus ou le baiser sur la bouche[651] sont rejetés de l'acte sexuel, vu que « la bouche de l'homme ne se pose nulle part sur la femme, excepté sur la pointe des seins qu'il suce ou mordille pour éveiller davantage sa partenaire au plaisir »[652]. Le texte de Sami Tchak expose également ces dissemblances, particulièrement en s'appuyant sur la philosophie habitant les pratiques sexuelles (la conception de la polygamie, le nu, le prêt de la femme, etc.)

L'écrivaine sénégalaise Mame Seck Mbacké fait observer que l'érotisme, cette fois en tant qu'éveil du désir, est apparent en Afrique dans de nombreux domaines liés à l'habillement. En exemple, le *bétio*. Ce petit « pagne brodé » est illustratif de cet érotisme vestimentaire. Utilisé comme dessous de pagne et couvrant partiellement le postérieur et l'avant en position debout, il laisse « entrevoir au moindre mouvement le mont de Vénus »[653]. La célèbre ceinture de perles arc-en-ciel participe, de même, de cet érotisme culturel. Elle est (peu) souvent parfumée et produit un cliquetis fort excitant au déplacement des femmes. Ajouté à cela, il existe des éléments comme le *gongo* – composé de quelques produits d'encens mélangés à des extraits de parfum – noué sous

[650] *Ibid., loc. cit.*
[651] Selon T. Kuoh-Moukoury, pour l'homme africain traditionnel, le terme « embrasser » devrait être pris dans son étymologie. Il n'a de sens que lorsqu'il renvoie à envelopper et serrer de ses bras. Comme elle l'écrit : « On serre sa femme très fort contre sa poitrine et on se frotte contre ses seins » (Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes et océan Indien, ibid*., p. 14).
[652] *Ibid*., p. 13.
[653] *Ibid*., p. 17-18.

les mamelons, ou poudré à l'aine et sous l'oreille de la femme. Cet érotisme s'exprime jusque sur le plan morphologique, avec la forme des lèvres, la puissance et le volume de la croupe, l'érection des seins, la luminosité du teint, « la démarche de la femme battue par la pluie, ses habits collés à son corps, moulant ses formes, faisant ressortir ses charmes. »[654]

Cette conception s'accorde avec la vision de Véronique Tadjo et Michèle Rakotoson, qui voient en l'érotisme ou en la sexualité une manière d'être et de vivre. La dernière citée, comme chez Jean-Luc Marion et bien d'autres auteurs français, pense que l'érotisme est indivisible de l'amour. La première pour sa part introduit l'idée de l'indissociabilité de l'érotisme et du désir. « […] l'érotisme est étroitement lié au désir. En fin de compte, je n'arrive pas à les séparer. L'érotisme, et lui seul, provoque mon désir. C'est la survie au temps, c'est un regard, un geste, une odeur. »[655] Cette tendance consistant dans l'emploi du terme « érotisme », pour parler de la sexualité, africaine en l'occurrence, est aussi visible chez Pius Ngandu Nkashama, pour qui « le fait de la collectivisation projette l'érotisme dans un élargissement de l'équilibre entre passion et morale, entre psychologie et histoire. »[656] L'érotisme africain dans son examen a été somme toute :

> […] une esthétique de l'identité, et la sublimation du corps, telle qu'elle apparaît dans un grand nombre de textes de l'oralité, reste une force spirituelle évidente. La polygamie, comme les rituels sexuels (l'inceste royal ou le coït mortuaire), est à relier ici à l'existence même du monde. Lui-même produit de la copulation du dieu du ciel avec la terre, du soleil avec la nuit, du feu avec l'eau amniotique.[657]

Chez la Sénégalaise Mame Seck Mbacké, la conception du mot érotisme se rapproche de celle de Casanova, en ce qu'il renvoie à l'art de séduire un partenaire pour se procurer réciproquement du plaisir. À titre définitionnel, elle déclare :

---

[654] *Ibid*., p. 18.
[655] *Ibid*., p. 20.
[656] *Ibid*., p. 33.
[657] *Ibid*., p. 34.

> À mon sens, l'érotisme est cette disposition à sentir, à attirer le partenaire ou à agir de concert avec lui de façon à se procurer mutuellement du plaisir à partir d'une situation, d'une attitude en vis-à-vis par le regard, le geste, le mouvement, quelquefois par les caresses superficielles jusqu'aux plus intimes, et les sensations et positions avant, pendant ou après les rapports sexuels.[658]

Ce discours donnant à voir un érotisme polymorphe est corroboré par Pius Ngandu Nkashama, qui voit par exemple en « l'érotisme verbal et gestuel » un prolongement de « l'érotisme sexuel ». Selon Nkashama, il n'existerait pas une infinité de définitions au mot érotisme :

> […] sinon lorsque celui-ci est impliqué dans une connotation morale, qui donne valeur à la jouissance et à la passion du plaisir. "Plaisir du plaisir", ou "expression imagée" des spasmes du corps sexuel, l'érotisme est, de toutes les cultures et de toutes les littératures, la formes la mieux élaborée de l'imaginaire. Le corps écrivant ses propres méandres dans la pulsation de la chair et les convulsions des organes.[659]

On retrouve dans cette conception, comme dans la représentation française de l'érotisme, quelque chose relevant de l'art. Si la jouissance de la chair et la fête du plaisir sont manifestes, celles-ci sont tout de même emmaillées dans une « morale » qui engendre elle-même l'implication de l'image dans la figuration ou le discours. L'érotisme est alors suggestion, métaphore, ellipse. Dans *Sade Fourier Loyola,* Roland Barthes le relève déjà :

> Mais qu'est-ce que l'érotisme ? Ce n'est jamais qu'une parole, puisque les pratiques ne peuvent en être codées que si elles sont connues, c'est-à-dire parlées ; or notre société n'énonce jamais aucune pratique érotique, seulement des désirs, des préambules, des contextes, des suggestions, des sublimations ambiguës, en sorte que pour nous l'érotisme ne peut être défini que par une parole perpétuellement allusive.[660]

Cet art acquiert une dimension sacrée chez Sylvain Bemba, qui y voit aussi bien le socle de toute « culture non mutilante » pour l'homme, car il se fonde sur les « célébrations jumelées du corps et de l'âme », qu'une expression divine « de notre

[658] *Ibid*., p. 17.
[659] *Ibid*., p. 18.
[660] Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola,* Paris, Seuil, 1971, p. 31-32.

longue marche vers l'hominisation. »[661] L'érotisme constituerait, d'une certaine manière, « l'un des derniers vestiges de l'édifice du paradis perdu »[662]. Sony Labou Tansi pour sa part, définit l'érotisme comme l'art de faire perdurer le plaisir sexuel : « L'érotisme pourrait être un art de bien cuisiner ses amours. » La maîtrise de la pratique sexuelle est ainsi au centre de sa vision de l'érotisme. Vision qui, en outre, trouve en Afrique un sens. Il existe véritablement dans de nombreux groupes ethnolinguistiques africains, un univers de savoirs octroyant à la femme une multitude de connaissances portant sur le *Comment cuisiner son mari à l'africaine*[663], et inversement :

> En Afrique, existe tout un univers de sorcellerie érotique, existent des mythes et des légendes. Toutes les femmes recherchent l'homme qui sait « être senti », tandis que les hommes, tous (sauf moi) recherchent la femme qui sait cuisiner ses hommes avec un art d'enfer. Il n'y a pas d'amour durable sans érotisme. C'est ainsi que les hommes qui jouissent trop tôt sont surnommés « les poulets », et que les femmes qui ne savent pas tenir un lit sont assimilées au « bois blanc ». L'érotisme, c'est l'art de faire durer le plaisir. Nos jeunes filles Kongo restent des heures et des heures avec un morceau de tubercule pour apprendre à porter un homme.[664]

Emmanuel Dongala conçoit l'érotisme différemment. Il se situerait à deux niveaux : l'imagination et le moment qui se situe avant l'acte sexuel. Le premier consiste, à partir d'un désir (susciter par l'érotisme vestimentaire, gestuel ou verbal…), à se représenter mentalement l'objet du désir dans certaines situations, le contempler, le désirer, le posséder. L'érotisme est alors :

> [Ce] froissement du tissu, cette petite déchirure à travers laquelle on croit deviner la couleur de la peau, ces formes qu'on devine ou plutôt qu'on imagine derrière le vêtement, c'est quand l'imagination joue, caresse, titille le corps ! Bref, l'érotisme c'est quand l'imagination fait l'amour avec le corps ![665]

Le deuxième renvoie à l'ensemble des phénomènes permettant l'éveil du désir de la

[661] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes et océan Indien, op. cit*., p. 19.
[662] *Ibid., loc. cit.*
[663] Calixthe Beyala, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, Albin Michel, 2000.
[664] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes et océan Indien, op. cit*., p. 22.
[665] *Ibid*., p. 21.

chair lors d'un acte sexuel, mais avant cet acte. Autrement dit les préliminaires. Cette dimension est suspendue au temps, à travers l'attente, l'ajournement de l'acte charnel. Ainsi, l'érotisme est pour Dongala :

> Un fruit que l'on sait être à vous, qu'on va croquer, goûter, savourer, mais dont on retarde délibérément le moment de l'acte pour encore une fois en contempler la couleur, en humer la fragrance, pour le toucher, le caresser. Le moment érotique est ce moment juste avant la possession, avant l'accomplissement.[666]

Une fois que l'attente est morte, le désir assouvi, pour Emmanuel Dongala le temps érotique chute, remplacé par celui de « l'amour ». Cette considération du romancier congolais est proche du *fin'amor*, mouvement reposant sur la quête du désir et l'absence de copulation ; un amour cérébral, éloigné du corps.

La vision de l'érotisme de l'écrivain malien Massa Makan Diabaté est quant à elle proche de celle de Bataille. Il conçoit l'érotisme comme un phénomène humain distinguant l'homme de l'animal. Pour l'un, la sexualité est vécue sur un mode instinctif, simpliste, dépouillé de toute élaboration, de toute construction intellectuelle ou spirituelle. Or, chez l'autre, le sexe participe de la conscience de l'être, lui permet de se mettre en question[667]. Aussi, Massa Makan Diabaté pense-t-il que « L'érotisme c'est l'acte sexuel réfléchi. »[668] En 1957, Georges Bataille déclare en effet :

> Quoi qu'il en soit, si l'érotisme est l'activité sexuelle de l'homme, c'est dans la mesure où celle-ci diffère de celle des animaux. L'activité sexuelle des hommes n'est pas nécessairement érotique. Elle l'est chaque fois qu'elle n'est pas rudimentaire, qu'elle n'est pas simplement animale.[669]

Une remarque importante, les écrivains africains, pour l'immense majorité, valorisent l'érotisme, qu'ils tiennent pour « art », pour « beau », pour « sain », « pour réfléchi » et dévalorisent la pornographie, qu'ils tiennent pour déchéance, ersatz, succédané,

---

[666] *Ibid., loc. cit.*
[667] Georges Bataille, *Érotisme, op. cit.,* p. 33.
[668] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes et océan Indien, op. cit.,* p. 21.
[669] *Ibid., loc. cit.*

artefact, pâle reproduction de l'érotisme. La position de Tchicaya U Tam'si est symptomatique de cette conception : « […] il n'y a pas de perversion dans l'érotisme. Il y a de la sublimation dans l'érotisme, car le corps est, dans ce cas, quasi un sanctuaire, religieusement vénéré, habité sans intention de profanation. »[670] En tant que genre ou mode de représentation, l'érotisme se manifeste dans la *sexualiture* au moyen d'un ensemble d'éléments, dont la poétisation du discours sur la sexualité.

IV-2. Le sexe dans la musicalité des silences

IV-2.1. Une poétisation discursive du sexe

La poétisation est l'acte de poétiser, de susciter une émotion de nature poétique, de donner une dimension, une valeur ou un caractère poétique à quelque chose, pour le cas présent, à la description des scènes de sexe, ou à l'évocation du désir, de l'amour... L'une des propriétés de l'écriture érotique est en effet sa propension à rendre poétique le jumelage de la parole et de la description des corps, du sexe, des désirs… au sein des scènes d'amour ; scènes qui sont par ailleurs le lieu nodal permettant la distinction des modes d'écriture. Cet espace scénique, Jean Marie Goulemot le nomme « le tableau érotique »[671] et en fait une « notion clé » de la catégorie érotique. Il serait peut-être judicieux d'en faire « une notion clé » pour les écritures de la sexualité tout court. Puisque la scène, – lieu d'inscription et de description des corps en mouvement, d'épanchement et d'échappement des fluides et des effluves, est le principal espace d'expression du désir et du plaisir – se retrouve à la fois dans les registres érotique et pornographique. Goulemot définit le tableau comme suit :

> Il y a tableau, semble-t-il, essentiellement parce qu'il y a mise en scène, c'est-à-dire inscription des corps dans un espace qu'ils saturent. Le tableau n'existe que par cette occupation de l'espace de la narration, les éclairages qui soulignent chacun des éléments,

[670] *Ibid.,* p. 26.
[671] Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, *op. cit*., p. 142.

> le grossissement des attitudes, les traits en surcharge qui exagèrent un sexe, un soupir, une pâmoison au point d'être les seuls à exister dans l'instant narratif. La mise en tableau de l'étreinte amoureuse joue de l'image fixe, on aimerait dire hallucinée, et du mouvement du rituel amoureux. Pour y parvenir, elle utilise, conjointement, la description, par ces délégations du regard déjà évoquées, et les jeux de la parole pour rendre présente la course effrénée des corps en quête de leur jouissance. Car la parole ici sert à donner une profondeur et une dynamique à l'espace.[672]

Dans l'article « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », Odile Cazenave laisse apparaître deux modes de représentation des « écritures des sexualités » : la première émanation, nous l'appellerons écriture « sexuelle »[673], la deuxième, elle le nomme « érotisme ». Pour la critique, les textes comme *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Tu t'appelleras Tanga*[674], *Seul le diable le savait*[675] intègrent la première catégorie, et les ouvrages à l'image de *Riwan ou le chemin de sable de sable*[676], *Un Chant écarlate*[677] ou *Champs de Bataille et d'amour*[678], la seconde.

La typographie érotique, dans les réflexions de Cazenave, s'inscrit effectivement « dans le choix d'une évocation poétique des corps en mouvement et de l'intime »[679]. L'érotisme est avant tout : « poésie qui s'élève, où les mots couchés sur la page font l'amour et invitent les lecteurs à suivre à leur tour la montée de ce désir. »[680] La dimension esthétique de l'érotisme est ainsi nettement mise en évidence, aussi bien chez Cazenave, que chez Dominique Maingueneau par exemple, pour qui le mode

---

[672] *Ibid*., p. 142-143.
[673] Si elle ne le nomme pas explicitement ainsi, une lecture fine permet d'observer que la critique oppose un discours franc, dans lequel la sexualité se décline « sous le signe de la guerre des sexes, avec une image de l'homme animalisé, brutal, repoussant, et l'absence pour la femme de tout désir », d'un discours érotique, habité par une esthétique du dire.
[674] Calixthe Beyala, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988.
[675] Calixthe Beyala, *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990.
[676] Ken Bugul, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1999.
[677] Mariama Bâ, *Un Chant écarlate*, Dakar, NEAS, 1980.
[678] Véronique Tadjo, *Champs de Bataille et d'amour*, Présence Africaine/NEI, 1999.
[679] Odile Cazenave, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*., p. 59.
[680] *Ibid*., p. 60.

érotique « a partie liée avec l'esthétique, le double sens, l'indirection, etc. »[681]

Dans la mesure où l'énoncé littéraire n'a d'existence que s'il suscite « une émotion de type esthétique »[682] auprès du lecteur, la fonction poétique va y occuper une place influente, notamment au moyen de la notion de « littérarité »[683]. Il ne s'agit pas de suggérer que le régime pornographique n'aurait rien de littéraire, mais que l'approche littéraire est très importante dans le fonctionnement du dispositif érotique. L'écriture y est souvent plus recherchée. À ce sujet, la sémiostylistique démontre en effet que la littérarité d'une œuvre est graduelle ; par voie de conséquence, tous les ouvrages n'ont pas le même « régime de littérarité »[684]. Cela justifie, au demeurant, les considérations environnant les deux régimes : l'un qui exalterait la sexualité et l'autre qui la dégraderait, « l'un implicite, voilé et l'autre explicite, brutal ; l'un subtil et complexe et l'autre simpliste et vulgaire ; l'un chic et l'autre prolétaire ; l'un doux et l'autre violent ; l'un poétique et l'autre cru ; l'un esthétique et l'autre industriel et commercial ; l'un acceptable, l'autre répugnant »[685].

La manifestation de cette forme d'écriture est par exemple repérable dans *Le Royaume aveugle* de Véronique Tadjo. Les descriptions de la beauté ou des charmes de l'héroïne Akissi et de son amoureux Karim, sont toujours expressifs d'un certain éclat, d'une certaine élégance, d'une singulière profondeur… mais surtout d'une certaine esthétique du dire qui prend forme grâce à une grande diversité d'images.

> Il avait le corps lisse comme une lagune au soleil, et elle avait des formes rondes, un peu comme ces rochers qui bordent le littoral des mers. Sa peau s'étirait à l'infini avec partout des grains de sable, une mosaïque fine et douce sur laquelle la main se promenait, remontait, caressait, effleurait.

---

[681] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 28.
[682] Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, *op. cit.*, p. 65.
[683] Selon Roman Jacobson, la littérarité est « ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire » (*Questions de Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973).
[684] Claire Stolz, *Initiation à la stylistique*, *op. cit.*, p. 66.
[685] Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, « Introduction à la pornographie. Panorama critique », Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2001, p. 33.

> Elle était faite d'arabesques et de chairs en volume, fragile, la poitrine se balançant légèrement, son ventre prêt à accueillir la vie.
> Ils étaient là, côte à côte, lui, enfermé dans sa passion, drapé dans son incroyable arrogance, elle, les sens aux aguets et le cœur très fier. On pouvait voir sur son visage que c'était un homme qui connaissait des souffrances et qui descendait parfois tout au fond de la terre, à l'endroit où rien ne s'entendait plus que la respiration du sol. […]
> Il avait le corps comme une chanson des savanes que le vent transporte en balayant la chevelure des champs. Poussière qui s'envole. Il était comme un refrain, une de ces voix qui percent la lumière de midi et rafraîchissent la torpeur des jours.
> Elle, était un chant qui commence, mais ne finit pas, une musique obsédante qui s'infiltre dans le sommeil, les rêves, l'espérance.
> Ils étaient tout cela et en même temps pas grand-chose : deux êtres côte à côte.[686]

La valeur poétique de ce passage repose notamment sur le plan rhétorique. Les figures de style – héritage de l'art du discours – sont en effet « la partie de la rhétorique qui concerne le plus directement l'analyse stylistique »[687]. Définies comme des procédés d'expression s'écartant de l'usage ordinaire de langue, les figures de style sont pour Brigitte Buffard-Moret, « le principal instrument de "l'art de bien dire" »[688] ; elles étalent au surplus la dimension poétique d'une œuvre.

Dans l'extrait, les comparaisons, les métaphores, l'accumulation ou l'hendiadys permettent de rendre compte poétiquement de la gracilité des personnages. La « lagune au soleil » par exemple, souligne l'éclat et le caractère immaculé du « corps » de Karim. Chez Akissi, l'expression (« ces rochers qui bordent le littoral des mers ») met en relief à la fois la puissance des formes de la jeune et unique fille de Sa Majesté Ato IV, et surtout leur diversité, à l'image de celle des matières minérales présentes près de l'étendue marine. Akissi un kaléidoscope de reflets, de contours dessinés.

Son épiderme par le biais d'une métaphore filée (« Sa peau s'étirait à l'infini avec partout des grains de sable », « Elle était faite d'arabesque… ») est assimilé à un vêtement de sable aux multiples coloris scintillant de mille feux sous la lueur du jour.

[686] Véronique Tadjo, *Le Royaume aveugle, op. cit.,* p. 49-50.
[687] Brigitte Buffard-Moret, *Introduction à la stylistique, op. cit.,* p. 94.
[688] *Ibid., loc. cit.*

Elle donne à voir pareillement une carnation sublimée, dont l'effet saisissant est rendu par l'accumulation des gestes effectués : « […] la main se promenait, remontait, caressait, effleurait. »

En outre, cet effet de répétitions reprend les ornements inspirés de l'art arabe, où les lettres, les lignes, les végétaux stylisés sont repris, pour insister, ici, sur la beauté de la silhouette d'Akissi, cet entrelacement produit un enchainement plaisant à la vue. L'attrait de la jeune fille trouve ainsi son pendant dans l'élégance des fioritures de l'arabesque islamique.

La description des charmes de la princesse s'emplit d'une musicalité pour devenir un symbole ; le rythme cadencé imprègne le texte, et les formules (« Il avait… », « Elle était… », « Ils étaient… ») deviennent les refrains d'un hymne à la volupté et à la pureté de l'amour. Non seulement résonne le *Il était une fois* introduisant l'univers merveilleux et, rappelant une certaine poétique du conte, mais leur disposition même révèle une esthétique, une symétrie particulière. Elle se présente en effet sous la forme d'une anaphore infidèle[689] de type ABC/ABC : « Il avait le corps lisse… », « Elle était faite… », « Ils étaient là » / « Il avait le corps… », « Elle, était un chant… », « Ils étaient tout cela… ».

Cette poétisation de la langue va au-delà de l'évocation de la grâce des corps en jeunesse. Dans *Le Royaume aveugle*, elle distille dans les moindres replis du texte, l'évocation d'un désir, « Il y avait une tempête dans l'esprit d'Akissi. Son imagination tourbillonnait et elle inventait des mots, des phrases, des images qui dansaient autour de Karim. Cela lui donnait une force inconnue, un courage qu'elle croyait n'avoir jamais possédé »[690] ; ou dans l'appel du plaisir charnel, qui se fait écho mutuel :

[689] Selon Brigitte Buffard-Moret, « l'anaphore est dite fidèle quand c'est le même substantif qui est repris ; elle est dite infidèle quand la reprise s'accompagne de changements lexicaux » (*Introduction à la stylistique*, *op. cit.*, p. 62).
[690] Véronique Tadjo, *Le Royaume aveugle*, *op. cit.*, p. 36.

> L'homme parle :
> « Donne-moi tes cuisses et faisons l'amour à cheval. Ton corps est une tempête, un raz de marée dans lequel je me noie pour mourir et renaître autant que tu voudras. Je creuse au fond de toi un tunnel fertile où ma semence germera. Et je vis et revis dans ta moiteur obscure mes rêves les plus fous ; quand je ne veux que toi et tu ne veux que moi, quand ma rage n'est que de vouloir percer les secrets de ton corps qui m'aspire et me happe et m'entraîne au large.
> Donne-moi ton sexe et qu'il rejoigne le mien, qu'ils luttent et culbutent et s'enlacent et s'épuisent.
> Fais-moi encore le don de ta fente profonde. »
> La femme parle :
> « Viens je veux t'aimer à la face du ciel. Ma peau tremble quand tu la touches. Mes nerfs s'éparpillent. Mon souffle s'emballe.
> Viens, vogue aussi loin que tu veux sur les flots de mon désir qui n'a pas de nom et qui coule en moi comme un fleuve puissant.
> Viens, pour oublier que demain peut-être nous serons séparés.
> Viens, pour oublier que ta force a pénétré mon âme.
> Viens, je me donne à toi telle que je suis. Et je t'appelle et je t'appelle… »[691]

La pluralité des figures rhétoriques rend compte de cette volonté de s'écarter du langage ordinaire : métaphore filée (« Ton corps est une tempête, un raz de marée… »), assonance (« Et je vis et revis… »), anaphore (« Donne-moi... », « Viens »), homéotéleute (« qu'ils luttent et culbutent et s'enlacent et s'épuisent »), périphrase (« ta fente profonde »), etc. À travers ces éléments, Véronique Tadjo exprime la demande de coït adressée par Karim à Akissi, et la réponse de cette dernière de façon éminemment poétique.

La métaphore filée et l'assonance formulent à la fois la demande du secrétaire du roi, et les folles sensations qu'éveille en lui la magnificence du corps de la princesse. Ces déclarations, chargées de désir, emportent Akissi. Ce changement de rythme est visible au travers de l'anaphore, laquelle sature la force du transport d'Akissi. Sa réponse, favorable à la demande, est tout autant renforcée par la même figure, en même tant qu'elle suggère, dans un dernier temps, une urgence : celle du contact des chairs, du

[691] *Ibid*., p. 51-52.

froissement des corps dans un échange de fluides étourdissant. L'organisation textuelle participe, tout comme dans l'extrait premier, à l'expression du désir de la fille du roi, notamment en dévoilant aussi le changement rythmique.

En effet, la segmentation du propos engendrée par la très faible densité des paragraphes (« Viens, pour oublier que demain peut-être nous serons séparés. » ; « Viens, pour oublier que ta force a pénétré mon âme. » ; « Viens, je me donne à toi telle que je suis. Et je t'appelle et je t'appelle… »), solennise, d'une part, l'offrande du corps d'Akissi, et d'autre part, le blanc qu'instaure l'alinéa peut correspondre à des ellipses narratives, exploitées par l'auteur pour désigner la montée du désir causée principalement par les paroles de son amant. Ce qui serait en cohérence avec la brièveté des paragraphes, qui traduit également, à en croire Marcel Proust, « un extraordinaire changement de vitesse »[692] dans un récit. La sélection de la disposition des paragraphes, fait ainsi sens avec la diégèse : pour traduire l'escalade de l'envie que ressentent les protagonistes.

L'aspect poétique de cette écriture, la délicatesse de son expression sont aussi, dans une moindre mesure, des moyens de masquer, de soustraire à la vue. Des éléments, désorganisateurs de sens, tendent à estomper l'énonciation, et à cacher ainsi légèrement le sexe, ou tout au moins à dédoubler le récit. Dans le deuxième extrait, lequel accueille le vœu de Karim d'assouvir sa passion, la construction poétique introduit une distanciation. Même si la demande est clairement prononcée, le recours aux allusions par le jeu des catachrèses – telles que : « Et je vis et revis dans ta moiteur obscure mes rêves les plus fous », ou encore « Je creuse au fond de toi un tunnel fertile… » – correspond à une stratégie d'écriture qui permet de parler de sexualité avec l'ambition de s'éloigner des normes tout en maintenant un voile pudique. Ce qui rappelle les propos de Bataille, faisant du pudique un élément constitutif de l'érotisme.

[692] Marcel Proust, « A propos du "style" de Flaubert », *in La Nouvelle Revue Française*, t. XIV, Paris, 1920, p. 72-90.

À ce sujet, Sarane Alexandrian pense que « L'impudeur n'a de vertu excitante que si la pudeur reste la loi sexuelle primordiale. Telle est l'éthique de Bataille »[693]. Dans la description de la scène sexuelle véritable entre Karim et Akissi, cette poétique de l'image, du non-dit, de l'elliptique et la volonté de faire du beau avec les mots sont toujours présents :

> Elle faisait l'amour les yeux fermés, prisonnière de son infirmité, prisonnière de son corps qui ne lui montrait rien ni du ciel ni de la terre. Alors, elle se donnait tout entière, attirée par une force cent fois plus forte qu'elle et qui l'emportait, au fond, dans un enclos étrange où tout n'était qu'odeurs, murmures et sons, où les peaux étaient vivantes et chaudes, traversées par des caresses frissonnantes et piquantes, où les liquides se mêlaient aux liquides, la salive à la sueur et où la bouche était pleine de saveur, pleine d'envie, pleine de désir. Et elle se laissait emporter par ce corps qu'elle découvrait à chaque mouvement lent et profond et de plus en plus, elle perdait pied et elle n'était plus qu'une créature qui s'accrochait à l'amour et qui se laissait vivre du dedans. À chaque mouvement, comme par une houle de fond, comme par une mer en furie, elle se laissait emporter. Elle allait à la dérive comme un radeau en perdition. Et les mains de Karim touchaient sa peau et la modelaient, et dans le noir de son corps, elle prenait toutes les formes : femme-sirène, femme-déesse, ange du démon ou enfanteresse, et elle criait dans son âme : « Karim, es-tu montagne ou lion, conquérant ou destructeur ? » […] Elle s'agrippait à lui en le serrant fort, très fort, et leurs peaux se confondaient et l'odeur de leurs corps les inondait de plaisir et d'amour. Et ce fut un cri intérieur qu'elle poussa, alors que tout en elle se dissolvait et qu'elle se laissait prendre par la mer.[694]

À l'exception de la proposition indépendante « Elle faisait l'amour les yeux fermés », laquelle place le cadre ou la scène : présence d'un acte sexuel ; toutes les descriptions qui suivent évoquent métaphoriquement les sensations qui envahissent Akissi, des ondulations des chairs à l'aboutissement de la jouissance. Le trouble qui accapare la jeune fille est introduit par une anaphore rhétorique (« prisonnière de son infirmité, prisonnière… »). « Les yeux fermés » dans une divine noirceur, elle est emportée dans un univers qu'elle découvre, d'où ce caractère « étrange » donné à cet « enclos ». La poésie devient lyrique : « les murmures » chassent les râles de plaisir ; les baisers, les contorsions corporelles donnent lieu à des métamorphoses variées symbolisant

[693] Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, *op. cit.*, p. 357.
[694] Véronique Tadjo, *Le Royaume aveugle*, *op. cit.*, p. 53-54.

l'ambivalence puisque le céleste et le diabolique se côtoient. De même, l'entremêlement des fluides et la douceur apparente « mouvement lent et profond » contrastent avec la fureur marine. La sexualité chez Véronique Tadjo relève de la variation, de la transmutation et des contraires, et si la violence est tangible, elle reste intimement liée à l'abandon volontaire, dans la maîtrise, par les mots, du territoire de la décence.

À un degré bien moindre, se retrouve à certains moments cette forme de représentation au sein de l'œuvre d'Henri Lopes. En effet, lorsque le narrateur *Du Pleurer-rire* relate les ébats du principal personnage avec son amante Soukali, bien que le registre linguistique soit courant, simple, – la tonalité ironique de cette fable sociale n'y étant certainement pas étrangère – on perçoit nettement, la volonté de fuir parfois la trivialité, la vulgarité, mais beaucoup plus, sans doute, par crainte de la censure que par choix esthétique[695].

> Déséquilibrés, nous tombions sur le lit. Quand je m'en redressais pour retirer ma dernière chaussette, elle se levait et mettait en ordre certains détails : éteindre le plafonnier, poser un journal sur la lampe de chevet, tourner contre le mur la photo de monsieur l'Inspecteur, sortir une serviette de l'armoire… Soukali yé ! Soukali, ballet de flammes secouées par le tam-tam en rut. Un courant du ventre nous inspirait comme deux chanteurs et nous bredouillions du début à la fin des choses folles que nous ne comprenions pas. Indiscret, je lui demandais si elle aimait. Les yeux fermés, le visage concentré, elle l'avouait, laissant deviner par un léger mouvement du gosier qu'elle savourait un lait invisible. C'était sa manière de communiquer : mouvements, caresses, attouchements, soupirs, cris, yeux révulsés, jamais ces longues phrases qui jettent hors du rêve bleu où l'eau devient la plus forte des boissons. L'amour lui redonnait la santé. Ses derniers soupirs me le confiaient. Moi, élément de vie. […] Bien bon, bien bon, vraiment. Baignés par l'odeur indescriptible de nos intimités, bercés par le ronronnement du climatiseur de monsieur l'Inspecteur, venait le moment où le sommeil nous surprenait

[695] En rédigeant son texte, l'auteur procédait à des aménagements afin d'éviter une collusion avec les Censeurs. Il déclare par exemple avoir supprimé une scène pour les raisons qui suivent : « *À ce stade du récit devait venir une scène de rencontre avec Ma Mireille, grâce à la complicité de Cécile, sa dame de compagnie. Je l'ai effectivement écrite, mais, en la relisant, j'ai moi-même frémi, non pas, je le précise, en raison des talents d'imagination de l'auteur de ces pages, mais bien à cause de la richesse créatrice dont Ma Mireille fait preuve entre les doigts de son amant. Ainsi, toutes choses bien considérées, ai-je préféré éviter un affrontement inégal avec la censure.* » (Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, *op. cit.*, p. 205).

> les bras et les pieds entrelacés, aussi banalement que dans les romans policiers de l'autre-là.[696]

Le principe est presque analogue à celui utilisé dans l'extrait précédent. La modalité assertive (« Déséquilibrés, nous tombions sur le lit. ») introduit la scène érotique. Comme l'autre, l'énoncé qui suit cette assertion, hormis le rituel et l'environnement immédiat de Soukali rappelant sa situation matrimoniale, est très imagé. L'exclamation « Soukali yé ! » marque le début véritable de l'acte sexuel ; et l'anaphore (« Soukali yé ! Soukali… ») qui libère les ébats, ainsi que la métaphore (« Soukali, ballet de flammes secouées ») donnent vie aux mouvements, chargés de sens, de la femme de monsieur l'Inspecteur. La puissance du transport, l'intensité de la jouissance sont traduites par le syntagme « lait invisible » : autrement dit, Soukali se délectait d'une coulée de plaisir. L'expression anaphorique « Bien bon, bien bon » clôt la scène, le rideau tombe sur le sommeil, bras et pieds entrelacés des amants. On lit aussi cette quête de raffinement de l'écriture dans la scène de sexe (c'est le cas dans de nombreuses scènes charnelles de cette œuvre) entre le maître d'hôtel et madame Berger.

> *Il n'y eut ni geste maladroit, ni grossièreté, ni comédie habituelle. Un dialogue silencieux, propre et naturel. Elle avait des seins du tonnerre de Dieu. Et quelle liberté ! Moi, au début, je me suis observé. Pensez donc. Mais elle m'a vite rendu mon naturel. Sa danse avait la courbe de ses seins. Elle m'a englouti dans son eau fraîche. Nous nous sommes essuyés les peaux l'une contre l'autre dans la plus chaude des frictions. Quand sa gorge surprise a lancé des notes de délivrance proche d'une plainte grave, je n'ai pu retenir un cri d'enfant fâché au bord des larmes. Elle m'a serré maternellement dans ses bras au goût de vanille.*[697]

L'acte de copulation est tout aussi poétique dans cet extrait. La pénétration de l'organe sexuel de l'homme dans celui de la femme est métaphorique : « Elle m'a englouti dans son eau fraîche ». L'euphémisme « Nous nous sommes essuyé les peaux l'une contre l'autre » atténue la violence des contacts des corps, sans réduire cependant la force du plaisir qui a présidé à l'acte. La personnification de la « gorge » ensuite (« Quand sa

[696] *Ibid*., p. 24-25.
[697] *Ibid*., p. 316.

gorge surprise a lancé des notes de délivrance… ») rend compte du moment de l'orgasme de madame Berger. L'évocation de la tendresse maternelle enfin, permet au lecteur de comprendre que l'acte sexuel a pris fin.

La fonction poétique dans certains textes érotiques est largement sollicitée, un peu moins dans d'autres. Quelques textes, à l'instar du *Royaume aveugle*, plusieurs de la collection Adoras, *Amour vif*, *Chorégraphie d'amour,* etc. utilisent unilatéralement les procédés d'esthétisation langagière pour donner un ton érotique à l'œuvre. Maingueneau écrit en effet :

> La littérature, en particulier, entretient une relation privilégiée avec l'érotisme, qui, comme elle, joue du déplacement et de l'ornement pour séduire un spectateur ou un lecteur. Le texte érotique est toujours pris dans la tentation de l'esthétisme, tenté de convertir la suggestion sexuelle en contemplation de pures formes.[698]

Cette suggestion est d'importance, et peut également caractériser le mode érotique.

IV-2.2 Suggestion narrative

Étymologiquement, le terme suggestion puise sa matière dans le mot latin *suggerere*, « porter sous ». Il désigne le fait de suggérer une idée, de porter quelque chose à la réflexion d'une personne. La psychologie en fait une « Technique psychique qui repose sur l'hypothèse que qqn [quelqu'un] peut influencer par la parole un état affectif ou un comportement chez qqn d'autre. »[699] Chez Philippe Auzou, toujours en psychologie, le mot est un peu plus clair, c'est l'« Ensemble des comportements inconscients inspirés à un sujet par qqn. »[700]

Le psychanalyste franco-russe Charles Baudouin définissait la notion de suggestion au sens large et au sens spécifique à sa discipline dans l'ouvrage appelé *Qu'est-ce que la*

[698] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit.,* p. 28.
[699] *Le Petit Larousse illustré, op. cit.,* p. 1108
[700] Philippe Auzou, *Dictionnaire Encyclopédique Auzou, op. cit.,* p. 2061.

suggestion ?[701] :

> Tout d'abord, nous ne mentionnerons ici que pour mémoire la suggestion comprise au sens large du langage courant : Quand un banquier suggère à son client une valeur à acheter ou à vendre, cela exprime simplement qu'il lui propose cet achat ou cette vente avec une nuance de conseil à la fois discret et persuasif ; quand une lecture, un spectacle de la rue me suggère une pensée, un souvenir, c'est simplement à dire que cette lecture, ce spectacle m'évoquent cette pensée ou ce souvenir, que je n'ai ni cherché ni prévu. […] On veut dire seulement, dans de pareils cas, qu'une idée se glisse, – ou est glissée – discrètement, voire subrepticement, dans notre esprit, qui, soit de bon gré, soit par inadvertance, risque d'être assez disposé à l'accepter.[702]

En tant que technique psychologique, la suggestion jouit de toute une historicité ; et son développement s'est fait à la faveur de la polémique opposant l'École de Nancy (aussi appelée École de la suggestion) à l'École de la Salpêtrière.

L'importance des définitions du mot suggestion est finalement la constance de l'insinuation, l'induction, et peut-être l'imposition subtile d'une idée par quelqu'un, à quelqu'un. La suggestion prend alors les allures d'un art, une façon intelligente, habile, non manipulatrice ou pas, permettant la suscitation d'une action quelconque sur l'autre ; l'influence pouvant porter sur les idées, la pensée, la mémoire, le comportement, la perception ou le jugement.

Cet art occupe une place non moins négligeable dans le discours littéraire. Son usage, habilement, est le gage d'un impact, d'un effet sur le lecteur ; sa présence donne une dimension littéraire au texte, en jouant notamment sur la fonction poétique de l'énoncé littéraire. La littérature érotique en use considérablement. Puisqu'elle suggère généralement la lente montée de l'ébullition qui conduit à l'effleurement des corps. Par des mots voilés – de douces suggestions, des ellipses, des symbolismes, composantes de cet art –, l'auteur laisse ainsi libre cours à l'imagination. C'est un peu, semble-t-il, la conception gracquienne de l'érotisme, qui conçoit sa présence dans son absence.

---

[701] Charles Baudouin, *Qu'est-ce que la suggestion* ? Neuchâtel/Paris, éditions Delachaux & Niestlé S. A., 1924.
[702] *Ibid*., p. 9-10.

> Livres érotiques. Ils pleuvent de toutes parts par le temps qui court. Aucun de leurs auteurs ne semble s'aviser une seconde de la règle d'or de son art, qui est qu'en une telle matière, poétiquement, il n'y a que le premier pas qui compte, et même pas le premier pas : le premier geste, le premier regard, transgresseur. Passé la sensation du feu glacé sur la peau, du vent froid et brûlant, pareil à celui qui court au ras du sol devant un tremblement de terre, du seuil franchi dans l'étranglement de gorge, il n'y a plus rien – plus rien dont la plume puisse faire usage. Mais où es le souffleur bénéfique que ces auteurs devraient payer pour leur répéter sans cesse à l'oreille :
> …Enough, – no more
> T'is not so sweet now as it was before?[703]

Dans la mesure où le sexe ne peut trouver place au sein du texte que par quelque artifice le couvrant et le découvrant concomitamment, la signature du sexe dans le texte se masque, prenant des formes diverses, dont les figures de rhétorique. L'art de la suggestion littéraire repose ainsi globalement sur les figures portant sur la composante référentielle du discours : la litote, consistant à dire moins pour suggérer plus ; l'euphémisme, désignant une réalité dérangeante par un mot neutre ou positif ; la tapinose, renvoyant à une forme d'exagération qui procède par dégradation burlesque ; l'allusion est un « jeu verbal », bâtit sur l'évocation sans dénomination licite de personnes, de choses, etc.

Dans *La Fête des masques*, l'écrivain togolais Sami Tchak en use régulièrement, particulièrement au moyen de l'ellipse en tant que procédé stylistique consistant à omettre d'un ou plusieurs éléments en principe nécessaires à la compréhension du texte, dans le but de produire un effet de raccourci. En tant que tel, il oblige le récepteur à établir ou rétablir mentalement ce que l'auteur passe sous silence. Ce procédé est proche de l'érotisme surréalisme, qui dès sa naissance « s'est opposé avec un souverain mépris à l'obscène, au scatologique, au grivois »[704], leur préférant « l'érotisme-voilé » :

[703] Cité à partir de Christelle Defaye, « Julien Gracq, texte et sexe : lecture d'une aporie érotique », Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction d'Eric Benoit, Paris, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 2016, p. 14.
[704] Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, *op. cit.*, p. 344.

> Ainsi, la métaphore qui laisse à deviner sert mieux l'amour/la poésie que l'expression qui dit tout. L'érotique-voilé est en même temps l'érotique-dévoilé : c'est la lueur dévoilant le côté troublant de la chair dans un contexte où on ne l'attend pas. L'érotique-voilé comporte donc un dosage subtil de choses mises à nu, de choses suggérées et de choses tues. Son pouvoir excitant dépend de ce que l'on cache, de la façon dont on le cache et de l'ouverture faite dans ce caché pour le rendre perceptible.[705]

Le contexte d'évocation de la scène. Carlos, protagoniste central de *La Fête des masques*, dont l'onomastique évoque force et virilité, est paradoxalement un personnage efféminé et bisexuel. Pour son deuxième rendez-vous au domicile d'Alberta, femme en mal d'amour, l'atmosphère de chaleur et le corps capiteux de la mère d'Antonio finissent de retenir les personnages :

> Quelle était l'épaisseur de son masque, à elle ? Masque d'acier ? Masque de papier ? « Il fait très chaud », fit-il pour dire quelque chose. Elle lui sourit. « Oui, oui, le feu des tropiques, oui ! » Il crut alors lire dans ses yeux ce message écrit en grosses lettres roses. « Tu peux t'allonger ici, tu sais ? » dit-il. Elle sourit encore, baissa les yeux, puis, après une petite hésitation, s'allongea à côté de lui dans le lit.
> *Babylone, c'est la fête du château*
> *On va enfin changer de peau*
> *Les masques sont de trop*
> *Ils n'auront pas le dernier mot.*
> Après l'apaisement des désirs, l'imagination s'en était allée pour abandonner le corps à sa navrante banalité. Cette femme, qui l'avait conduit dans les sublimes contrées de l'irréel, lui inspirait maintenant du dégoût.[706]

Dans ce tableau, les éléments de suggestion investissent le récit. Carlos suggère en effet son état d'éréthisme en peu de mots : « Il fait très chaud ». Il ne s'agit pas ici de l'élévation de l'énergie d'agitation des particules élémentaires présentes dans la chambre à coucher, mais bien d'un éveil sensuel. Et Alberta, qui esquisse un sourire, l'a vite compris. Carlos cherche alors dans le regard d'Alberta, comme un boxeur fixant les yeux de son adversaire afin d'y dénicher une faiblesse, la réponse à sa suggestion. Saisie, s'en suit l'invitation à partager « le lit », timidement consentie par Alberta. Le

[705] *Ibid*., p. 345.
[706] Sami Tchak, *La Fête des masques*, *op. cit*., p. 25-26.

« sentiment de vide narratif » qui s'en suit, pour reprendre Roland Barthes[707], est obturé par le refrain de la chanson *Babylone* de Catherine Lara, qui joue alors le rôle d'intermède : sort le lecteur momentanément de la scène. À son retour, il constatera que la description de l'acte sexuel est passée sous silence. Ce sont les éléments de discours en fin de scène, qui lui permettent de comprendre qu'il y a apparemment eu acte sexuel : « Après l'apaisement des désirs, l'imagination s'en était allée pour abandonner le corps à sa navrante banalité ». Dans la scène de nécrophilie qui fait suite à celle-ci, l'acte sexuel est de même abordé indirectement. Bafoué dans sa masculinité par méprise, fumant d'une colère incandescente, Carlos bat son amante à mort. Puis :

> Il s'approcha du cadavre. « Répète ce que tu m'as dit, Alberta ! » Il leva la main et la rabattit avec une extrême violence sur le visage inerte. La tête remua, puis reprit sa position initiale, les yeux toujours clos. « On a perdu sa langue maintenant, hein, Alberta ? On a perdu sa langue, ma mignonne ? » Il frappa encore et encore. Soudain, son sexe se dressa, plus raide que jamais. Il voulut encore frapper, mais sa main resta en l'air, alors que son phallus pérorait : « Napoléon était petit, mais il a rempli le trou de l'Histoire ! » Carlos trembla, le corps commençait à lui répugner, mais il ne pouvait pas désobéir à son phallus. Et c'est alors qu'il se produisit un miracle : après cet acte, Carlos se sentit heureux, très heureux, comme dans un rêve.[708]

Dans cette scène singulière, la vue du corps endormi de la morte excite le personnage principal, dont le membre prend vie. Vie double, car son vit se gorge de sang d'une part, et simultanément de force et vigueur comme un sabre dressé ; rhétorique, d'autre part, en témoigne la prosopopée « son phallus pérorait… ». La lexie « il ne pouvait pas désobéir à son phallus » suggère l'impossibilité pour Carlos de résister à ses instincts. Mieux, elle suggère le rapport charnel de Carlos avec le cadavre encore chaud d'Alberta. Le « miracle » est en effet la métaphore du spectacle de l'acte ; d'ailleurs, après cet acte-miracle, Carlos ne se sentit-il pas heureux ?

Cette manière de peindre la scène sexuelle est aussi présente chez Lopes. Peignant une

[707] Cité à partir de Nathalie Etoke, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au Sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 27.
[708] Sami Tchak, *La Fête des masques*, *op. cit.*, p. 29-30.

rencontre entre le maître d'hôtel et Ma Mireille, épouse du dictateur ubuesque Hannibal-Ideloy Bwakamabé Na Sakkadé, l'auteur fait usage de délicates métaphores s'apparentant à « l'érotique-voilé » surréaliste.

> Tout l'après-midi, j'avais été un feu sur lequel on soufflait. Je brûlais tout alentour, provoquant des râles de plainte et de reconnaissance. Ma Mireille mourut plusieurs fois. Combien ? Que vous importe ! Je ne suis pas homme à commettre ces indiscrétions-là pour me faire valoir. D'ailleurs, la fête terminée, il m'était impossible d'être bon à quelque chose. Un boxeur remontant d'un k. o. A vainqueur, vainqueur et demi.[709]

Dans cette scène brève, la métaphore « j'avais été un feu… » transporte l'état d'excitation continue du maître d'hôtel le soir de sa rencontre avec la première dame. La modalité assertive qui suit véhicule, quant à elle, à la fois l'état de forme olympique de l'amant, et les joies que cette dernière octroie à l'amante. L'image de la mort répétitive (« Ma Mireille mourut plusieurs fois ») de la femme du chef rappelle la petite mort survenant durant l'accouplement, autrement dit l'orgasme. On constate que cette scène sexuelle faite de supputations est clôturée par l'entremise d'une autre image, « la fête terminée » : la partie de sexe prend les allures d'une fête de la chair.

Beyala dans l'ouvrage *C'est le soleil qui m'a brûlée* exploite ce procédé, notamment au début de son récit, afin de garder dans l'air l'atmosphère de désir qu'elle crée et entretient durant sa narration. Décrivant une relation entre Jean et une ancienne maîtresse, l'auteur de *L'Homme qui m'offrait le ciel* procède par suggestion pour étaler « les nuits bénies » que vivaient les deux tourtereaux.

> Fesses riches, flétries, abîmées, exhalant déjà les effluves de la mort, mais toujours ardentes et généreuses. Et dans ce domaine, Jean Zepp en sait long. Il n'est pas bien loin de l'époque bénie de Mama Mado. Mado avouant plus de soixante saisons. Mado insatiable au lit, généreuse à table. Et Zepp, lui, était son petit oiseau. Il se mettait sur les branches et chantait. Il chantait ses jambes, il chantait ses bras, il chantait ses lèvres. Ils chantaient ensemble les mêmes choses, ils ne se comprenaient pas, ils étaient heureux, ils ignoraient la nature de leur bonheur, ils mouraient pour se lever aux aurores.[710]

[709] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire, op. cit.*, p. 271.
[710] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée, op. cit.,* p. 10.

L'usage du diminutif de Madeleine dans cet extrait est d'ores et déjà significatif. Dans la sous-région d'Afrique centrale, particulière au Gabon, au Congo et au Cameroun, terre d'origine de l'écrivaine, l'expression « Mama Mado »[711] charrie tout un univers sémantique : il s'agit généralement d'une femme, aux formes plantureuses, au postérieur opulent, réputée pour être « généreuse » au lit et à table : elle aurait pour ainsi dire tous les expédients pour troubler un homme. En effet, selon l'imaginaire social de la sous-région, il est impérieux de savoir s'occuper de son ventre et de son bas-ventre. Il est intéressant de noter que l'esthétique est ici associée à la magnificence de la vieillesse et que le désir et les émanations de la mort se conjuguent.

L'autre suggestion dans cet extrait est la présence de l'accomplissement de l'acte sexuel. Si l'énoncé, au travers de la profusion des anaphores (« Il se mettait sur les branches et chantait. Il chantait ses jambes, il chantait ses bras, il chantait ses lèvres. Ils chantaient ensemble… ») donne à croire que Jean entonnait les louanges de sa maîtresse, il n'en est rien. Les amants battaient plutôt un autre rythme, qui les menait au bonheur par la petite mort, ainsi que le laisse entendre la métaphore, « ils mouraient pour se lever aux aurores ».

La suggestion comme instrument du genre érotique foisonne dans les ouvrages de ce type. Dans *Le Pleurer-rire* à nouveau, on observera que, pour éviter la description des positions prises par ses personnages lors des ébats sexuels, Henri Lopes préfère ou citer le nom vrai de la posture (l'exemple du missionnaire[712]), ou en inventer tout simplement : « le liseron en goguette », « la tanche et le gardon », la position du « radeau des espérances », « du fou de la cavalière »[713], celle du « gladiateur et de la panthère », « la brouette de monsieur Pascal », « la chevauchée de l'hippocampe »[714],

[711] La dénomination peut cependant varier selon la région. Au Gabon, on retrouve généralement « Ma Mado », au Cameroun « Mama Mado » et au Congo « Ya Mado ».
[712] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, *op. cit*., p. 85.
[713] *Ibid., loc. cit.*
[714] *Ibid*., p. 25.

« le glaive et la balance », « l'olifant de Rolande », « la Cheyenne à l'affût »[715], etc. En fonctionnant de la sorte, l'auteur laisse le soin au lecteur, aidé des dénotations et/ou connotations des termes parsemés, d'opérer les connexions adéquates et de se représenter la scène mentalement. Cette méthode, il en fait particulièrement usage lors des évocations des relations entre Soukali, qui avait des « revues de poses », et le maître d'hôtel : « – Ça, c'est mon mari qui me les achète quand il va en mission en Europe. Ici, tu parles… Pour la faire taire, j'y allais de Castor et Pollux, du fil dans le dévidoir, de l'étreinte du ver à soie, des deux versants de la colline, de l'archet de la contrebasse, de la carpe et le goujon… » [716] Apparemment, le recours à l'abstraction n'a rien d'innovant, André Breton et Paul Eluard à titre d'exemple l'ont utilisée plusieurs décennies auparavant :

> Dans la description des trente-deux positions amoureuses, c'est Breton qui dit : « Lorsque l'homme et sa maîtresse sont couchés sur le flanc et s'observent, c'est le *pare-brise*. » C'est Eluard qui ajoute : « Lorsque l'homme est assis sur une chaise et que sa maîtresse lui faisant face est assise à califourchon sur lui, c'est le *jardin public*. » Breton décrit des positions qu'il nomme la *Mare-au-Diable*, la *vigne vierge*, le *sifflet du train*, *l'oiseau-lyre*, le *sphinx*, la *machine à coudre*, la *bouée de sauvetage*, etc. Eluard invente la *cédille*, le *c*, *l'oasis*, la *spirale*, *l'enlèvement en barque*, l'*éventail*, la *boucle d'oreille*, le *baptême des cloches*, etc. Aucune de ces positions n'est impossible à réaliser, la bizarrerie réside dans les analogies qu'elles suggèrent.[717]

Henri Lopes construit de surcroit dans son œuvre, un système de connotations en registre familier, qui tend à « euphémiser » ou voiler la dimension sexuelle de certains termes. Pour parler, par exemple de coït, il emploiera l'expression « la chose-là » ou « ça » ; on retrouve aussi cet emploi chez Sony Labou Tansi, notamment dans *La Vie et demie* : « – Son Excellence doit partager son lit avec la fille de Martial pour chasser l'image du revenant. Mais Son Excellence doit absolument éviter de faire la chose-là

[715] *Ibid*., p. 194.
[716] *Ibid*., p. 228.
[717] Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique, op. cit*., p. 346.

avec la fille de Martial. »[718]

Le mot *trottoire*, chez Lopes, se réfère soit à la prostituée, soit à tout sujet féminin ayant des mœurs libérées, ou un amour prononcé pour la chose sexuelle. Soukali parlant à son amant déclare : « Moi, je ne cesse de penser à toi. Vous les hommes, c'est simplement faire, faire, faire. Comme si j'étais une *trottoire.* »[719] Dans ce passage, on observe aussi l'exploitation du verbe « faire », dans une connotation qui ne prend sens que dans l'univers élaboré par l'écrivain. *Faire* est ici un synonyme de l'acte sexuel. Cette technique est par ailleurs une récupération des transformations sémantiques en cours dans de nombreux pays d'Afrique. *Allons faire* renvoie donc dans cette construction à *allons copuler*. Dans *La Vie et demie*, on rencontrera par exemple, avoir de *l'eau dans la vessie*, pour dire qu'il y a un moment qu'on n'a pas eu des rapports sexuels[720]. *Avoir marre de frotter tout seul*[721]*,* « frotter tout seul » désigne dans l'univers de Sony Labou Tansi, se branler, se masturber. Un dernier exemple du même texte, *avoir le bas mort*[722] veut dire ici être épuisé, éreinté ou fané. Cette subordination du sens référentiel rappelle les analyses de Michel Riffaterre faisant du texte une unité de sens donnant sens par lui-même.

> […] en littérature, l'unité de signification, c'est le texte lui-même. Les effets que les mots, en tant qu'éléments d'un réseau fini, produisent les uns sur les autres substituent à la relation sémantique verticale une relation latérale qui, se constituant au fil du texte écrit, tend à annuler la signification individuelle que les mots peuvent avoir dans le dictionnaire. Le lecteur qui essaie d'interpréter la référentialité aboutit au non-sens : cela

[718] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit*., p. 20. On peut trouver d'autres exemples dans le texte : « […] puis celui de tous les autres ministres du gouvernement à l'exception de celui des Finances qui, pris par les problèmes des salaires, avait décliné l'invitation de Chaïdana qui, à son tour, avait rejeté sa proposition de *faire la chose qu'on fait avec les femmes* […]. On faisait *la chose-là*, qui déjà fait partie des occupations et des recréations de Leurs Excellences, puis le travail reprenait son train. » (*Ibid*., p. 65). Les italiques sont de nous.
[719] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, *op. cit*., p. 191.
[720] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit*., p. 21.
[721] *Ibid*., p. 24.
[722] *Ibid*., p. 72.

> le force à chercher le sens à l'intérieur du nouveau cadre de référence donné par le texte.[723]

Ces formes d'allusion permettent d'évoquer le sexe sans le nommer, ou d'évoquer la sexualité et ses composantes par des moyens détournés. Avec cette manifestation de l'écriture érotique se développe souvent une autre, reposant notamment sur l'implantation d'un climat de désir sexuel.

IV-3. L'écriture du désir ou la poétique de l'attente

Belinda Cannone, qui fait du désir le moteur de sa conception de l'érotisme, déclare :

> Ici – et c'est d'ailleurs toujours à ce titre que l'érotisme est central dans mes textes, je crois – l'érotisme est décrit avant tout comme désir. Il me semble que le désir érotique est une métonymie du grand Désir qui nous dresse sur la terre, qui nous fait nous lever chaque jour, qui nous fait vivre, en dépit de l'absurdité manifeste de l'existence. Je ne crois pas que le désir soit un manque. Il est un peu cela, mais surtout une force positive, le principe même qui nous meut. Il excède largement le plaisir, c'est-à-dire la satisfaction, dit-on, du manque.[724]

En plongeant dans les sillons sinueux de l'histoire de l'éros en Europe, et en interrogeant nombre d'écrivains et chercheurs africains, on a pu observer la place majeure accordée au désir dans la saisie de la notion d'érotisme. En tant que « Tendance consciente » portant « vers un objet connu ou imaginé, en particulier dans le domaine sexuel »[725], le désir plane constamment au sein du système d'écriture de l'érotisme en Afrique. Au point de créer un espace de tension, une atmosphère particulière, dans laquelle s'enchevêtre une variété d'éléments, quelquefois anodins, pour insuffler au texte sa dimension érotique. Cela rappelle le propos d'Yves-Charles Grandjeat faisant de l'érotisme :

---

[723] Michel Riffaterre, « L'illusion référentielle », *in* « Littérature et réalité », (dir.) Roland Barthes et *al*., Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 93-94.
[724] La Maison des écrivains, « Qu'est-ce que la littérature érotique ? », Paris, Zulma, coll. « Champs érotiques », 1993, p. 32.
[725] Philippe Auzou, *Dictionnaire Encyclopédique Auzou*, *op. cit*., p. 603.

> […] ce autour de quoi tourne le discours sans jamais l'atteindre. Un centre de gravité aveugle et aveuglant. […] Dès lors, la représentation ne cesse de réfléchir ce qui lui fait défaut. Si le sexe peut s'inscrire dans le texte, c'est en négatif ou de biais, sous la forme de ce qui lui échappe ou dans le glissement même des métaphores. On peut en revanche écrire le désir et décrire la vacance, comme on décrit un cercle, où il s'alimente. Le texte et le désir apparaissent alors tendus vers un même objet. Et cet objet n'est autre que la dérobade de l'objet.[726]

L'édification et la perpétuation de cette idée sont perceptibles au sein de notre corpus, à travers l'écriture de l'attente ou du désir, de la sensualité ou d'une poétique du corps et des éléments dits accessoires. L'écriture de l'attente peut être appréhendée comme « une érotique de la lecture »[727]. Au moyen d'une lecture érotisée, elle connecte l'auteur au lecteur. Au point où d'aucuns, à l'image de Julien Gracq ont pensé que « si la littérature n'est pas pour le lecteur un répertoire de femmes fatales et de créatures de perdition, elle ne vaut pas qu'on s'en occupe »[728]. Ce dernier regrette d'ailleurs que le roman contemporain soit devenu si pondéré, ayant « perdu corps et biens ce qui précipitait le lecteur sur son coupe-papier et lui faisait dévorer les pages, ce qui faisait de naissance son venin et sa vertu, sa force agitante, et même sa seule vraie possibilité révolutionnaire, et qui s'appelait *provocation au désir* – à tous les désirs »[729].

Dans les mécanismes mis en place par l'auteur, l'érotisme s'exprime à travers tous les éléments expressifs de la sexualité, sans le sexe ; autrement dit tout ce qui gravite autour de l'acte sexuel. Ce qui est alors érotique ici, ce n'est non pas la figuration de l'acte sexuel, mais tout le reste. La représentation de tout ou partie du sexe, sans lui, provoque une tension, résultant notamment de l'insatisfaction, de l'impossibilité de jouissance, de la conscience d'un manque : il s'agit du désir. Tension négative, si l'on

---

[726] Yves-Charles Grandjeat, *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Lettres d'Amérique(s) », 1998. Cité à partir de Christelle Defaye, « Julien Gracq, texte et sexe : lecture d'une aporie érotique », *op. cit.*, p. 15.
[727] *Ibid*., p. 12.
[728] Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1989, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 680-681. Cité à partir de Christelle Defaye, « Julien Gracq, texte et sexe : lecture d'une aporie érotique », *op. cit.*, p. 11.
[729] Cité par Christelle Defaye, « Julien Gracq, texte et sexe : lecture d'une aporie érotique », *ibid*., p. 11-12.

considère qu'« on ne désire que ce dont on manque », ou positive, si l'on perçoit en l'objet désiré un ferment de contentement ou de plaisir. Jouissance et souffrance se côtoient alors dans cette notion dont le pendant est tout de même l'attente. Car celle-ci ravive les tensions et ajourne le plaisir charnel. Parce que « Éros est chronophage : il se plaît dans l'attente et la durée, invite à habiter son désir et à se laisser habiter par lui. »[730]

Cet univers d'attente et de désir se déploie très souvent dans la catégorie érotique dès les premières pages de l'ouvrage. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'écrivaine évoque dès le début, la beauté d'Ateba et le train-train quotidien des femmes du QG ; femmes qui sont en effet le principal objet de désir dans ces textes. *Le Pleurer-rire* s'ouvre quant à lui sur le temps favorisant la romance et l'éveil des sens, où les jeunes hommes vont à la chasse de belles demoiselles, où les chambres s'emplissent de fragrances singulières :

> J'ai quitté le *damuka* vers minuit. Les jeunes intellectuels aussi. Ils se donnaient la consigne, je m'en souviens encore comme s'il s'agissait d'hier. Qu'aucun ne téléphone chez l'autre en rentrant. Ils avaient ri. Moi, qui passais près d'eux et recevais leurs paroles à la volée, je riais aussi, car je me trouvais dans la même situation qu'eux : nous allions tous nous coucher, mais nul dans le lit régulier.[731]

Dans *Notre pain de chaque nuit*, outre le titre très suggestif, Florent Couao-Zotti amorce son œuvre sur un discours éminemment organique :

> Cette sensation, une sensation douloureuse. Chaque fois qu'un brûlot de cette semence en cascade lui secouait le ventre, la même sensation la retournait, la chevauchait à bride mécanique. Parfois, elle le ressentait comme un monstre en proie à la rage, comme le flot torrentiel de deux ou même de trois viols coefficiés. La jument accueillante qu'on rencontre partout en ville…[732]

Dans *La Fête des masques*, à la dixième page – laquelle est en soit la deuxième du récit, l'auteur fait apparaitre un personnage féminin – avec toute sa féminité – dans l'esprit

[730] Jocelyne Robert, « Pornographie ou érotisme », *Châtelaine,* décembre 2008. https://fr.chatelaine.com/sante/couple-et-sexualite/pornographie-ou-erotisme/.
[731] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, *op. cit*., p. 21.
[732] Florent Couao-Zotti, *Notre pain de chaque nuit, op. cit*., p. 5.

du principal personnage :

> Elle apparut dans sa tête, elle, Carla, qui définissait son corps comme le lieu de tous les plaisirs, narcisse qui s'observait sous toutes les coutures, dans sa nudité intégrale, qui s'exposait aux regards sans se gêner, qui aimait faire spectacle de sa beauté. Carla…[733]

L'association du discours à la beauté et au désir sensuel est subtilement placée. L'éventail lexical qui sera convoqué par la suite – dans un contexte totalement asexuel pourtant – procèdera par moment à l'évocation implicite de ce désir. Tout sera alors une question de « choix » : un jeune homme parlant à Carlos « de sa *voix veloutée* » ; Carlos « *s'engouffra* dans l'ascenseur » ; Carlos hésite un moment avant « d'*introduire* la clé »[734], etc. L'auteur, évoquant les réflexions d'Alberta sur les possibilités, ou non, de parler de son passé à Carlos, fonctionne de la même manière :

> *Il a fait comme un voyage initiatique pour me retrouver*. Il a remonté *le fleuve de boue épaisse* pour *pénétrer dans le trouble de mon existence*, de mon histoire familiale tragique. Avec une mère mystérieuse qui donne l'espoir gorgé de mort, sorcière ou manipulatrice des peurs et des superstitions, méchante ou elle-même entièrement livrée à une sorte de puissance maléfique.[735]

Se retrouvent dans l'extrait de texte, des images évocatrices de la sexualité. « Le fleuve de boue épaisse » peut en effet être perçu comme métaphorique du vagin et son univers intérieur, dont la palpation libère une sensation moite, pâteuse, proche de la fange. Et la pénétration de ce jardin secret donne accès à l'univers insondable d'Alberta (« le trouble de mon existence »). La présence du sexe dans ces cas est suggérée par son absence. Il est dans ce jeu comme une volonté de l'auteur d'aiguiller les yeux de son lecteur vers ce que lui ne veut pas dire et que l'autre ne peut pas voir. Le lecteur est mis dans une situation d'attente, attente de l'acte sexuel.

S'il est vrai, comme le signifie Marie-Anne Paveau, qu'« on ne ne peut nier une certaine

[733] Sami Tchak, *La Fête des masques, op. cit.*, p. 10.
[734] *Ibid., loc. cit.* Les italiques sont de nous.
[735] *Ibid*., p. 14. Les italiques sont de nous.

disponibilité sexuelle du vocabulaire français, toujours ouvert au sens sexuel, érotique ou pornographique du seul fait de la polysémie de la plupart des mots (*position*, *pénétrer*, *rapport*, *introduction*, etc.) »[736], il n'en reste pas moins que leur dimension sexuelle est plus évidente dans ce type de textes. Auquel cas, on ferait de tous les mots d'une langue, des mots éventuellement érotiques. Il est moins évident que les mots *pénétrer*, *rapport*, *introduction*, dans un texte traitant de l'architecture par exemple, orientent directement le lecteur vers l'univers sexuel.

Toujours est-il que l'usage de ce vocabulaire plaque dans le texte, par suggestion, un air réel de désir. On retrouve cette érotisation phrastique dans *Le Baobab fou*. Parlant d'un enfant qui joue avec un fruit, l'auteur va choisir des termes comme « *caressait le fruit* dont le duvet » le « […] *fascinait* et *l'excitait* »[737]. Juste après, en parlant de la maman de Codou (Ken Bugul) pillant un produit : « Assise sur la peau de chèvre, la calebasse dans *le creux des fortes cuisses* qui avaient *vibré* à tant d'événements depuis le *jour où le père était venu la demander en mariage* »[738].

Qu'importe le sujet, il est susceptible d'être utile, pour peu qu'il participe à la perpétuation de cette atmosphère. « Ils burent leur citron pressé et tombèrent dans le même silence troublé par des mouches qui bourdonnaient ou copulaient en vol. »[739] Cet extrait, tiré de *La Fête des masques* et évoquant des mouches en reproduction, joue ce rôle. C'est un élément accessoire, dont l'auteur peut évidemment se passer dans le contexte de son énonciation, mais qui est d'importance dans la toile érotique tissée au fil des lignes par l'écrivain. Nous qualifions d'élément accessoire un énoncé (ou simplement des mots) transportant une idée directement ou indirectement liée au sexe, dont l'apport dans le contexte d'évocation est en apparence insignifiant, voire inexistant ; mais qui participe avec d'autres – à l'exemple de la sensualité scripturale ou

[736] Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique, op. cit.*, p. 84.
[737] Ken Bugul, *Le Baobab fou*, *op. cit.*, p. 11-12.
[738] *Ibid*., p. 12. Les italiques sont de nous.
[739] Sami Tchak, *La Fête des masques*, *op. cit.*, p. 15.

la poétique du corps, au développement d'une atmosphère de désir. L'élément accessoire permet à l'auteur d'infiltrer le caractère sexuel partout, jusque dans le plus menu détail, à l'exemple de l'hyponyme concernant les insectes.

L'élément accessoire amène à comprendre les raisons pour lesquelles Jean-Marie Goulemot pense que dans le discours érotique ou pornographique, tout mot est susceptible d'être érotisé : « […] dans les textes grivois et nombre de plaisanteries lestes, comme l'on disait dans l'entre-deux-guerres, ou dans certains jeux d'adolescents, tout mot peut s'érotiser au point que rien n'y est innocent ou neutre »[740]. Consciemment ou non donc, par le truchement de ce procédé infusant des images suggestives, l'auteur instaure un décor, une ambiance charnelle, qui, généralement, va crescendo.

Si à la genèse de la diégèse, l'atmosphère du désir est plantée d'une manière ou d'une autre : par allusion, évocation de la femme et de sa beauté, description d'un désir fort ou d'une scène sexuelle directe ou indirecte, cette ambiance de convoitise, de sensualité, de chair en chaleur doit être entretenue au fil du récit. Dans certains cas de figure, à l'exemple de *La Fête des masques* et *C'est le soleil qui m'a brûlée*, cette toile se dresse non seulement grâce aux matériaux accessoires, mais aussi, et surtout, par le développement du tableau d'une rencontre amoureuse naissante (Calos/Alberta et Ateba/Jean[741]). Rencontre qui obéit souvent, comme théorisée par Jean Rousset dans *Leurs yeux se rencontrèrent*[742], à un schéma invariant reposant sur différents éléments : notamment l'apparition du sujet, la quête, la conjonction et la disparition.

L'exploitation des thèmes en lien avec la rencontre : séduction, désir, beauté des corps, virilité, amour, attouchements, réels ou virtuels ; généralement employés avec une

[740] Voir Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique, op. cit.,* p. 83.
[741] On peut aussi citer Karim/Akissi (*Le Royaume aveugle*), Ken Bugul/Louis ou Ken Bugul/Jean Wermer (*Le Baobab fou*), etc.
[742] Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, éditions Corti, 1981.

tonalité lyrique, génère alors ce climat de représentation de la chair et de l'attirance qu'elle suscite. Dans l'œuvre de Beyala, c'est précisément – cette thématisation du désir – qui trahit le caractère érotique de l'ouvrage. Car, à de nombreux moments, le lexique utilisé par l'auteur, relevant d'un registre familier (« fesses », « seins », « cuisses »…), voire grossier, quelquefois (« Garce… Pute… Salope… »), peut laisser croire qu'on est en présence d'un texte pornographique ; si l'on y ajoute, les scènes de sexe d'Ateba et Jean au crépuscule de la narration. En réalité, très peu de scènes sexuelles sont présentes dans cette œuvre. La construction de cet ouvrage est caractérisée par la tension entre le désir sexuel et sa satisfaction. Ce n'est qu'à la fin que le personnage central assouvit ses pulsions : l'histoire, au sens d'Émile Benveniste, ne peut continuer.

Ateba est en effet une jeune fille vierge. Son corps est l'espace principal de cristallisation de la tentation :

> Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir. Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de ses gestes, de son désir retroussé, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double.[743]

L'arrivée de Jean dans son entourage immédiat, et l'attirance réciproque qui, aussitôt, se crée procurent les ingrédients qui conduisent à évoquer les schèmes liés au sexe. Ainsi qu'au désir, autour duquel gravitent les événements qui vont suivre le rapprochement des protagonistes : leur rencontre dans la « chambre-lumière » de Jean, où il enfouit la tête de l'héroïne dans ses parties génitales ; la découverte de Jean en plein ébat avec une autre fille ; la cour assidue qu'il mène pour obtenir les faveurs de la jeune pucelle ; la preuve par l'œuf, etc.

Les autres figurations du désir ne sont véritablement qu'une escorte, des métadiscours, des éléments accessoires ainsi qu'on l'avait démontré : la circoncision permettant

[743] Calixthe Beyala, *C'est le soleil qui m'a brulée*, *op. cit.*, p. 22.

l'évocation de la foule de femmes en chaleur, avec leurs « fesses » qui « tressautent » ; du sexe et de « sa qualité en l'absence du prépuce » ; des fantasmes nocturnes de la jeune fille ; une analepse permettant la narration de ses jeux sexuels dans les fourrés avec Gon, un enfant ; la descente de l'armée dans le quartier et les incartades sexuelles qui l'accompagne, etc. En somme, l'érotisme du texte de Beyala consiste davantage dans l'édification d'une esthétique de l'attente, du report, de la remise à plus tard, dans le but de préserver l'ardeur, que d'une volonté de décrire l'acte sexuel. C'est pourquoi les deux scènes de sexe, qui aboutissent à l'assouvissement du désir, n'apparaissent qu'à la fin du récit. On peut voir dans ce procédé d'écriture un éloge à l'éros, une esthétique du désir, ou « une littérature de l'attente »[744].

Sami Tchak utilise pour sa part une autre astuce ; il tisonne ce désir en ayant recours à l'intertextualité sous des formes diverses, mais ayant nécessairement un lien avec l'amour, le désir, le sexe ou la fête. D'une part, il fait référence à la musique : aux chansons de Boy George, intitulée *Do You Really Want to Hurt Me* ?, laquelle traite d'amour et de crime) ; de Charles Trénet *Que reste-t-il de nos amours ?* ; de George Michael, *I want your sex,* (dont les titres sont suffisamment éloquents) ; de Catherine Lara, *Babylone*, etc. D'autre part, il fait allusion à de nombreux livres à l'instar de *Notre-Dame des fleurs* de Jean Genet ; *Le Ramier*, œuvre posthume d'André Gide ; *Avant la nuit* de Reinaldo Arenas ; *Sodome et Gomorrhe* de Proust ou *Le Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes* publié sous la direction de Didier Eribon…

Tout comme la première prose de l'écrivain des deux Congo, Sony Labou Tansi, l'autobiographie romancée de Mariétou Mbaye Biléoma alias Ken Bugul trouve place dans cette série. *Le Baobab fou* est une œuvre étonnante, *sui generis* qui lors de sa publication a été violemment rejetée par la critique qui l'a assimilée, à tort, à de la pornographie :

[744] Pierre-Marc de Biasi (dir.), « Une littérature de l'attente », *Magazine littéraire,* n° 465, juin 2007.

> Elle a été souvent peu ou mal perçue. Les gens ont pris ça pour de la pornographie ou de la provocation. Si tu oses parler du corps en Afrique, tu es tout de suite assimilée au vice. Chez les hommes comme chez les femmes instruits, il y a toujours cette fausse pudeur. Parler de la sensualité du corps ne se fait pas. Je me suis sentie plus à l'aise avec les femmes du Serigne, du marabout (cf. le dernier roman de Ken Bugul « Riwan ou le chemin de sable ») qu'avec les intellectuelles. Comme je le décris dans « Riwan », ces femmes qui ne savent pas lire, qui vivent ensemble dans la cour du Serigne, parlent d'érotisme sans la moindre honte. Elles se tapent sur les cuisses, vibrent d'imagination, s'excitent toutes seules. Cela m'a beaucoup rassuré de voir les vraies Africaines assumer totalement leur sensualité. Malheureusement ce ne sont pas elles qui me lisent. La lecture reste réservée à une élite coincée dans des principes.[745]

Une analyse plus fine de l'œuvre éviterait d'en faire un texte pornographique. Les deux cent vingt-deux pages qui composent l'ouvrage ne comprennent aucune scène de sexe. Il existe plutôt une multiplicité d'éléments révélateurs d'une poétique de l'érotique. Les thématiques, notamment la quête identitaire, au moyen du nouvel instrument qu'est le sexe, distillent une forte sensualité. Ken, dans sa quête, passe par toutes les situations : elle avorte, mène une vie mondaine avec un homosexuel, séduit des éphèbes pour lui, partage son ménage à trois, consomme des drogues dures (cocaïne, haschich, LSD…), se pique à l'héroïne, apprend l'amour libre, l'excentricité, se prostitue, sombre dans l'alcool, pratique le lesbianisme feint, etc. Tous les ingrédients sont réunis dans sa parenthèse de vie pour produire une œuvre détonante, sexe et drogue faisant bon ménage. L'écriture, sa poétisation, et, le cas présent, la culture d'une atmosphère de désir et de sensualité, finissent de nous en convaincre.

Déclarant que « La sexualité est culture et atmosphère »[746], Ken Bugul ne croyait pas si bien dire. Ce climat permanent de chair chez la Sénégalaise a comme fil d'Ariane la mise en structure d'une écriture de la sensualité, elle-même tributaire, entre autres, de l'éloge du corps : car ce dernier est « aussi un merveilleux moyen de

[745] Boniface Mongo-Mboussa, « Briser le tabou qui interdit de parler du corps. Entretien avec Ken Bugul », *in Africultures*, mai 1999, http://africultures.com/briser-le-tabou-qui-interdit-de-parler-du-corps-877/.
[746] Ken Bugul, *Le Baobab fou*, *op. cit.*, p. 78.

communication »[747]. Démontrant qu'il existe un rapport évident entre le corps et la sexualité. Selon Lydie Moudileno, le thème du corps a eu du mal à trouver sa place au sein des littératures africaines francophones :

> Le corps africain n'est pas, en dehors du discours de l'altérité, un sujet de discours critique autonome. On peut avancer quelques hypothèses quant à cette absence : 1) le malaise d'une critique occidentale africaniste peu encline à spéculer sur un thème historiquement « tabou », car sujet au soupçon d'exotisme ; 2) le désintérêt d'une critique littéraire africaine enfermée jusqu'aux années 1970 dans des approches de type structuraliste ; 3) l'absence de textes centrés sur une problématique du corps, ou du moins dans lesquels les thématiques liés *(sic)* au corps sont évidentes ; 4) le lien étroit entre la représentation du corps et la question de la sexualité, qui exacerbe peut-être, de part et d'autre, les réticences des critiques.[748]

Le corps prend une place significative dans cette *sensualisation* scripturale : puisque l'héroïne, découvrant « le corps en dehors de la sensation et de la réflexion », prend conscience de sa force de discours, à tel point qu'elle déclare : « Désormais, je regardais les êtres humains en les enveloppant de leurs corps. »[749] L'auteure souligne d'ailleurs, la place primordiale attribuée au corps au sein de sa production :

> Je le pense. On reconnaît la femme, beaucoup plus que l'homme, par son corps. Il est pour elle la source de tous les bonheurs comme de tous les malheurs. J'appartiens à ce mouvement qui a osé une écriture intime du corps féminin par-delà la représentation qu'en ont les hommes. J'ai beaucoup dérangé parce que j'ai abordé une « conscientisation » de mon propre corps et de ses sensations. Le plus important dans ma vie, c'est le corps. La tête vient après. Par exemple, quand j'écris, j'ai toujours les mains sous mon corsage… J'ai besoin de me toucher, de cette sensualité avec mon corps. J'ai aussi une perception très charnelle du corps des autres. Aujourd'hui, aux USA, il y a des bureaux où les employés s'arrêtent de travailler de temps à autre et font des exercices corporels pour être plus attentifs dans leur travail. C'est bien la reconnaissance de l'importance du corps pour le cerveau. Cela va dans le bon sens mais je crois que le monde ira encore mieux lorsqu'on s'apercevra du rôle essentiel de la sensualité.[750]

---

[747] Boniface Mongo-Mboussa, « Briser le tabou qui interdit de parler du corps. Entretien avec Ken Bugul », *in Africultures*, *op. cit*.
[748] Lydie Moudileno, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2003, p. 54.
[749] Ken Bugul, *Le Baobab fou*, *op. cit*., p. 102.
[750] Boniface Mongo-Mboussa, « Briser le tabou qui interdit de parler du corps. Entretien avec Ken Bugul », *in Africultures*, *op. cit*.

Cela dit, Codou est dépeinte à de nombreux moments avec grâce, on insiste sur sa beauté, sur l'épanouissement de son corps : elle « était devenue une belle jeune fille bien développée, au corps puissant. Elle ressemblait à une sculpture surgie du paysage du Ndoucoumane. Un paysage de feu et d'or. »[751] Plus elle grandissait en âge, plus elle se bonifiait, « et ne passait pas inaperçue, parce qu'elle était noire », « provocante », avec des « cheveux longs », une taille fine, tenant sur d'élégantes jambes sveltes. Son premier amour en Belgique était fasciné par elle, surtout pour la qualité de ses mains : « J'avais senti au bout de quelques jours que ce garçon, Louis, était amoureux de moi : il me fixait par moments comme dans un songe et aussitôt soupirait en soufflant, me souriait et assez jovialement me disait que jamais il n'avait vu des mains aussi belles que les miennes. »[752] Et le médecin qui la fait avorter ne reste pas indifférent, « Vous avez un corps magnifique, hum, et cette peau, je comprends. »[753] Sa beauté est telle que le gérant d'un hôtel, la voyant faire les escaliers pour payer son loyer, lui dira : « C'est indigne de vous, de faire les escaliers ; vous êtes si belle, si vous vouliez, vous auriez tout. »[754] Le trouble que produit ce corps est omniprésent dans l'œuvre : lui vaut notamment son idylle de très courte durée à quatorze ans avec un militaire français[755], son dépucelage par un professeur d'histoire-géographie[756], et toutes les péripéties qui constituent son lot d'afflictions et d'expériences en Belgique.

Cette écriture du corps distille, de la même façon, une charge érotique dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*. Le texte, tout comme dans *Le Baobab fou*, ne présente pas véritablement de tableaux sexuels. Le caractère érotique de l'œuvre consiste pour une part importante, sinon intégrale, dans cette *sensualisation* du texte. La thématisation exacerbée du corps répand incontestablement une puissante atmosphère

[751] Ken Bugul, *Le Baobab fou*, *op. cit.*, p. 21.
[752] *Ibid*., p. 63.
[753] *Ibid*., p. 68.
[754] *Ibid*., p. 101.
[755] *Ibid*., p. 61-62.
[756] *Ibid*., p. 73.

de désir dans l'œuvre. Comme « Il faut travailler avec les moyens que la bâtardise vous a mis dans les mains »[757], Sony Labou Tansi célèbre sur un peu moins de deux cents pages la sensualité au moyen de la magnificence du corps. Le corps des héroïnes, Chaïdana et Chaïdana-junior, présentée presque comme une réincarnation de la première, est souverain. Des corps qui occupent l'espace textuel. Ce sont les centres de polarisation du désir. Le leitmotiv donnant sens à l'érotique de l'œuvre. Chaïdana était assurément « une beauté formelle retapée par le fleuve, qui y mettait des allures de sirène et les odeurs de l'autre rive. Ses yeux donnaient à rêver, comme si cet insolent corps de trente-quatre ans habitait les tempêtes et les vrombissements charnels les plus rares du monde des vivants. »[758]

Le médecin personnel du Guide fut le premier à faire la louange de la beauté organique de Chaïdana ; quel que soit ce qu'elle disait :

> Le docteur savait seulement qu'elle avait un corps farouche, avec des formes affolantes, un corps d'une envergure écrasante, électrique, et qui mettait tous les sens en branle, et il lui disait toujours, à ce corps plus qu'à celle à qui il appartenait : « Écrasante beauté !... Impérative beauté !... » Il la comparait à une fleur au milieu des flammes, mais qui ne brûlait pas, mais qui ne brûlerait pas.[759]

Le médecin s'adressait moins à Chaïdana qu'à son corps, comme y voyant un sanctuaire, une divinité à qui il rendait régulièrement sa part de culte, d'adoration, d'exaltation :

> Le médecin personnel du Guide Providentiel lui répétait souvent : « Le corps est un autel, le corps est le plus beau des pays. Faut pas lui refuser sa part de folie. – Le mien est une vilaine somme, répondait Chaïdana. »[760] […]
> – Vous voulez peut-être que je vous enlève ? Non ! Pas de héros dans ce pays. Ici c'est la terre des lâches. Vous ne pouvez pas vous risquer à sortir des normes. Vous avez de la chance : vous êtes infernalement belle, il faut rendre au corps sa part de culte. Vous avez

[757] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit.*, p. 106.
[758] *Ibid*., p. 72.
[759] *Ibid*., p. 22.
[760] *Ibid*., p. 24.

> un corps, comment dire ça ? Farouche, formel. Chaïdana avait souri avec la technicité d'une adolescente à qui l'on montre son odeur et ses formes. – Vous avez des dents à mordre aux endroits les mieux charnus de l'existence.[761]

La présence même d'une description ironique de la laideur du Guide Providentiel sert à magnifier, par opposition, la puissance de la beauté de la fille de Martial : « il voulait impressionner son épouse par son corps broussailleux comme celui d'un vieux gorille et par son énorme machine de procréation taillée à la manière de celle des gens de son clan et boutonnant sous de vastes cicatrices artistiquement disposées en grappes géométriques. »[762] Ceci contraste avec la perception du Guide, peu après que le spectre mutilé de son opposant historique se soit manifesté à lui, et qu'il observe sa bien-aimée : « [Il] vit sa femme étendue au pied du lit, nue comme un ver de terre, belle comme un songe de pierre, formellement charnelle »[763].

La dialectique du Bien et du Mal, de l'Enfer et de l'Éden est par ailleurs observable dans le physique de l'insoumise : elle est en effet source de quiétude pour Le Guide Providentiel, sa présence lui épargnant celle de Martial ; et source de tension, car ses formes affolantes, régulièrement bouleversaient son existence intérieure par cette insatisfaction permanente :

> Il enfonça la tête dans ses cuisses comme pour prendre une bonne dose de cette odeur vitale. – C'est un miracle : moi qui n'ai jamais aimé une femme ! Un vrai miracle. Elle souriait aimablement au Guide Providentiel. « Un souverain nu, pensait Chaïdana, c'est le sommet de la laideur. » Elle pensait aussi à ce qu'un homme peut devenir moche sous le poids, la secousse et l'odeur d'une femme. […] Il se jeta dans le feu caillouteux de ses côtes avec la férocité d'un tigre qui joue sur sa femelle. Le monde tournait dans ses yeux et dans sa tête, soudain, le monde entier devint liquide, les choses perdaient leurs formes. – Ton odeur, ton odeur, grogna le guide en se vautrant dans le corps insoumis de Chaïdana. Ses tropicalités faillirent répondre mais à ce moment, le haut du corps de

[761] *Ibid*., p. 27.
[762] *Ibid*., p. 54-55.
[763] *Ibid*., p. 55.

> Martial remplit les yeux du guide qui tira huit chargeurs avant de retomber dans l'éternel air de supplication.[764]

Une frustration elle-même entretenue dans le récit. L'auteur limite en effet la sexualité du Guide à des manipulations digitales, repoussant ainsi continuellement l'accomplissement de ses pulsions. Le Guide doit effectivement patienter trois ans sans relations sexuelles avec son épouse[765] : « Chaïdana était convaincue que le Guide Providentiel n'était qu'un pauvre guignol d'impuissant qui se limitait à pratiquer l'amour avec l'index et le majeur. »[766] Le lecteur semble vivre avec le Guide cette privation, ce non-aboutissement du désir, lequel garde aussi bien le texte (à travers le personnage insatisfait) que le lecteur en éveil sensuel.

Un jour après sa fuite avec le médecin personnel du Guide, Chaïdana prend connaissance et conscience de son corps :

> […] elle se dénuda devant le grand miroir de la salle de bains, se regarda longuement tout le corps, c'était un corps parfaitement céleste, avec des allures et des formes systématiques et carnassières, des rondeurs folles, qui semblaient se prolonger jusque dans le vide en cuisante crue d'électricité charnelle, elle avait le sourire clef des filles de la région côtière, les hanches fournies, puissantes, délivrantes, le cul essentiel et envoûtant, puis son regard s'arrêta sur ses lèvres – elle les avait garnies, provocantes, appelantes. Elle se rappela vaguement cette époque où elle avait quatorze ans et où tout le quartier l'appelait déjà la fille de Dieu.[767]

L'existence de Chaïdana aussi bien que l'érotique de l'œuvre sont ainsi bâties sur le désir que suscite ce corps. Chaque rencontre avec une haute autorité étatique est motivée par la vue formelle de la fille de Martial. Tout sur ce corps est une invite au désir, et une preuve de l'existence du plaisir ; et chaque autorité y répondra.

Malgré la mort de l'héroïne, les pulsions qu'elle engendrait persistent. Par une sorte de métensomatose, on retrouve son attrait physique chez sa fille, laquelle porte également

[764] *Ibid*., p. 57-58.
[765] Il s'agissait toujours de Chaïdana, mais sous une autre identité.
[766] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie, op. cit*., p. 56.
[767] *Ibid*., p. 42-43.

son prénom :

> Elle devait avoir trente ans. Trente ans de corps. Mais un corps de vingt ans. Un sang fougueux, farouche, prenant. Le corps semblait déborder par endroits dans des formes crues, et l'harmonie des traits, dans la féroce rondeur des lignes. Les seins techniquement fermes, le menton sensuel, brutal, fauve. C'était en gros une fête – la fête des traits, sous la tempête des lignes.[768]

La puissance sensuelle de Chaïdana n'a aucune limite quant à son pouvoir d'éveil du désir. Comme pour le démontrer, l'auteur soumet un serviteur de Dieu – censé avoir un contrôle sur les sens – à ce feu naturel.

> – J'[Chaïdana] irai, et je prendrai la ville. Ce corps a traversé des mondes, des pays, des vies, des temps.
> – C'est le plus beau de la forêt, osa dire Monsieur l'Abbé. […]
> Il se posait la question maintenant qu'il était seul. Maintenant qu'il se souvenait de ce corps terrible tendu comme un piège de chair sur le chemin de sa foi.[769]
> […]
> À trois heures du matin, il quitta son lit au nom du Père et Fils… et alla dans le jardin. La lune. La fraîcheur. Les ombres. Les parfums. Le monde entier. Tout était plein de cette fille et sa passion se réveilla comme une bête sauvage qui se mit à écrouler son intérieur. Les choses devenaient liquides et tanguaient dans son être. Un ouragan de corps de femmes amassa de gros nuages de peur au fond de son être. Ses pas le tirèrent vers le bas de la colline. Il essaya de leur résister, mais c'étaient des pas fous, ivres de chair et de sang.[770]

Comme avec *C'est le soleil qui m'a brûlée* et *La Fête des masques*, *Le Baobab fou* joue de l'articulation entre des éléments accessoires et la mise en scène du corps pour libérer à un niveau microscopique une écriture de la sensualité et au niveau macroscopique la création d'une atmosphère charnelle et intense :

> Louis restait tard tous les soirs. Parfois nous dormions à trois dans le même lit la Zaïroise, lui et moi. Je ne prenais aucune précaution. J'étais trop prise par la découverte

[768] *Ibid*., p. 104.
[769] *Ibid*., p. 106.
[770] *Ibid*., p. 110-111.

> de l'Occident, trop empressée d'être reconnue, trop impatiente d'être dans le coup. J'étais distraite. *Comme une jeune mariée.*[771]
>
> […]
>
> J'avais envie de me lever, de sortir, de hurler, mais je n'avais plus ni cœur, ni âme. Tout s'était envolé comme dans un mirage. Je soufflai un bon coup et pleurai. « Voyons, quand même, vous êtes une grande fille ; allons, mon petit. Déshabillez-vous et venez par là que je voie ce qui ne va pas. » Et il s'était mis à ricaner à nouveau. Je m'étais déshabillée, *timide comme une jeune mariée chez nous*, me sentant toute petite comme si j'avais rétréci devant cet homme.[772]
>
> […]
>
> Je me souvenais de ce ciel, le jour où la mère avait perdu un de ses fils. Qui pouvait expliquer les sentiments que la mère avait éprouvés ce jour-là ? J'étais jeune, mais j'avais tout compris, ou presque. La nouvelle était arrivée en début de soirée. Le soleil s'était couché mais ne voulait pas mourir : une lueur écarlate embrasait tout. *C'était l'heure où les peaux noires deviennent cuivrées. Prélude aux amours nocturnes dont les femmes libèrent la suggestion érotique.*[773]

Conjuguant les allusions mortuaires, la naïveté de la jeune fille et les métamorphoses chromatiques, Ken Bugul articule dans son texte les fragments qui vont, en s'associant de manière inattendue, susciter, par touches successives, l'érotisation qui fait de la perte et de l'abandon de la volonté le cœur même du désir où les cris et les hurlements sont finalement enfouis pour que survienne la conscience absolue de la nécessité de vivre. Ici, la mort et la vie sont les revers d'un même jaillissement sexuel.

[771] Ken Bugul, *Le Baobab fou*, *op. cit.*, p. 65. Dans les trois exemples, les italiques sont de nous.
[772] *Ibid*., p. 68.
[773] *Ibid*., p. 69-70.

Chapitre V : Pour une pornographisation textuelle

> La pornographie est en effet, j'y viens, une « graphie », une mise en langage, qu'il s'agisse de mots ou d'images. Mais la « chose » est bien commune aux deux, et la distinction semble plus affaire de discours que de réalité.
> Marie-Anne Paveau[774]

La pornographisation du texte apparait comme la deuxième forme de représentation du sexe au sein des littératures subsahariennes. Si la première catégorie d'écrits de la *sexualiture* met le lecteur en présence d'une sexualité jugée « acceptable » : poésie, sensualité, suggestion, indirection étant autant de coloration que revêt le tableau sexuel au sein du régime érotique. La seconde se veut plus crue, plus directe. Fuyant les fausses modesties. Allant droit au genre pornographique.

V-1. L'écriture « sextuelle » ou la porno-« graphie » littéraire

Le terme pornographie est introduit dans la langue française au XVIIIe siècle, par les travaux de l'écrivain Restif de la Bretonne, dans une œuvre intitulée *Le Pornographe ou la prostitution reformée* (1769). Du grec ancien *pornogràphos*, qui dériverait lui-même de *pornê* (prostitué), et de *grâpho* (tracer). On observera qu'étymologiquement le mot pornographie renvoie aux études relatives à la prostitution. L'ouvrage de Restif traite justement « du contrôle de la prostitution par l'État »[775]. Si l'appel à l'étymologie est une tradition en sciences humaines, la prudence est de mise, car le sens étymologique peut s'avérer un faux ami. En linguistique, et ce n'est pas Marie-Anne Paveau qui le contestera, « les processus de changement sémantique font considérablement évoluer

[774] Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *op. cit.*, p. 42.
[775] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 9.

le sens des mots à travers les siècles. »[776] D'aucuns exploitent encore son rapport à la prostitution afin de le différencier de l'érotisme.

Cependant, aujourd'hui, il faut noter que son sens s'est éloigné de cette étymologie. L'acception du mot a progressivement évolué pour désigner toute représentation de « choses obscènes » ; et ses frontières avec des mots qui lui sont proches, comme « érotisme » ou « sexualité », demeurent très floues. Le terme pornographie est donc difficile à cerner. Pour illustration, Potter Stewart, un célèbre juge américain, disait en son temps : « Je ne sais pas définir la pornographie, mais je sais la reconnaître »[777]. Dans le texte dénommé *La Littérature érotique*, Claude-Henry du Bord présente la littérature pornographique comme : « […] *un appel brutal à la sexualité pure par des moyens grossiers et pauvres* ». Il va jusqu'à la différencier de « l'obscénité », qu'il définit tel « un *avilissement caricatural des valeurs érotiques*. »[778]

Les travaux de Dominique Maingueneau, de Matthieu Dubost, de Sarane Alexandrian, de Marie-Anne Paveau et bien d'autres démontrent toutefois que l'étiquette « pornographique », correspond à une « catégorie » ou un « genre » précis pour l'institution littéraire, à l'instar du fantastique, du lyrique ou du roman policier :

> La littérature pornographique est communément considérée comme un « genre » de la littérature ou de la paralittérature. Si par « genre » on désigne n'importe quel groupement de textes fondé sur un critère déterminé, la littérature pornographique constitue effectivement un genre.[779]

Les auteurs de l'« Introduction à la pornographie » écrivent eux, « Maintenant que le X est devenu un spectacle populaire abondant, au même titre que le sport, le récit d'aventures ou le feuilleton sentimental, on peut parler d'un genre, tant filmique que

[776] Marie-Anne Paveau, *Le Discours pornographique*, *op. cit.*, p. 164.
[777] Cité par Ruwen Ogien, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, coll. « Questions d'éthique », 2003, p. 23.
[778] Claude-Henry du Bord, *La Littérature érotique : de François Villon à Jean Genet*, Paris, éditions Eyrolles, coll. « Les Plus belles pages », 2012.
Voir l'article d'Anne Bert : http://salon-litteraire.linternaute.com/fr/claude-henry-du-bord/review/1816475-la-litterature-erotique-de-francois-villon-a-jean-genet-les-bienfaits-de-l-erotisme-litteraire.
[779] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 14.

littéraire. »[780]

Depuis un certain temps cependant, les travaux en théorie littéraire ou en analyse du discours tendent à faire un emploi bien plus restrictif de la notion de genre ; dans cette optique, la littérature dite pornographique est davantage envisagée tel un type de discours, à l'exemple du politique, du religieux, de l'administratif, etc.[781]

Il faudrait également le relever, l'écrit pornographique, de même que le récit érotique dans les littératures francophones d'Afrique subsaharienne, et peut-être dans la littérature tout court, s'exprime le plus et le mieux à travers les genres narratifs dont le roman est le plus représentatif : Aussi, dans « Lire l'érotisme », Vincent Jouve écrit-il :

> La littérarité de l'érotisme est encore plus frappante dans le cas du roman. Le genre romanesque intègre en effet naturellement les passages érotiques. La raison en est qu'il existe une connivence profonde entre l'érotisme et le romanesque. Tous deux font de la scène leur mode d'expression privilégié. L'érotisme a besoin de temps pour se déployer : il est fondé sur un rituel nécessitant une certaine durée.[782]

Dans cette perspective, Dominique Maingueneau note aussi que : « La littérature pornographique, fondamentalement, ne fonctionne à plein rendement que dans des récits en prose. »[783] La raison est qu'il semblerait que les autres genres révèlent un ensemble de limites que comblerait le roman. Pour exemple :

> [La poésie] est faite de multiples images, de sous-entendus, d'allusions et autres, qui conviennent davantage à l'érotisme […]. Le théâtre, certes, a été le moyen par lequel cette écriture s'est exprimée au XVIIIe siècle, mais cela était davantage une exigence stylistique de l'époque. Et même si le théâtre est d'abord un art destiné à la représentation, il est peu probable, selon Maingueneau, que ces textes aient été joués – hormis dans des cadres

[780] Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, « Introduction à la pornographie. Panorama critique », *op. cit.*, p. 39-40.
[781] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 14.
[782] Vincent Jouve, « Lire l'érotisme », *in* « Érotisme et ordre moral » (dir.) Sébastien Hubier et Antonio Dominguez Leiva, *op. cit.*, p. 125.
[783] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 15.

> privés – et que les acteurs aient suivi à la lettre toutes les didascalies.[784]

Les écrivains et chercheurs africains, pour leur majorité, ont un rapport très particulier avec ce type narratif. Pour rappel, la pornographie revêt dans leur imaginaire tout ce qu'il y a de plus vil, traduisant une vision à la fois binaire et manichéenne : « Il y aurait le bel et bon érotisme et, logiquement, l'affreuse et malsaine pornographie. »[785] Michèle Rakotoson semble être le parangon de cette perception ; si l'érotisme est sain, la pornographie, elle, est malsaine pour elle[786]. Car, tandis que l'un exprime « la beauté, la vie », l'autre renvoie à la mort, « c'est le regard malsain et morbide de personnes profondément incapables d'aimer. »[787] Chez Emmanuel Dongala, le caractère pornographique semble résider dans des pratiques rétrogrades.

> […] c'est lorsque l'amour n'a pas été à la hauteur de la sensation ou de l'attente érotique que l'on se met à chercher les voies étranges de la pornographie, ces voies qui peuvent aussi bien passer par l'humiliation, la déchéance, voire la destruction de son partenaire que par sa propre soumission, son autodestruction. [788]

Sony Labou Tansi, pour sa part, en fait un genre lié au mercantilisme. « […] la pornographie est une forme de commerce du sexe ou des idées du sexe. Il n'y a pas de pornographie gratis, pécuniairement j'entends. »[789] De nombreux autres auteurs africains portent ce regard sur la notion de pornographie, qu'il s'agisse de Valentin-Yves Mudimbe, de Massa Makan Diabaté, de Pius Ngandu Nkashama ou de Thérèse Kuoh-Moukoury – laquelle pense par ailleurs que l'Afrique n'aurait pas encore traversé l'époque de l'érotisme. En fait, elle l'aurait simplement enjambée, partant directement « […] de son mutisme pour tomber dans la pornographie. »[790]

---

[784] Innocent Bekale Nguema, « L'écriture de la pornographie comme espace de contestation chez Calixthe Beyala », *in* « Les espaces sexués : topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques », (dir.) Christophe Batsch et Françoise Saquer-Sabin, Münster, Lit Verlag, 2018, p. 50.
[785] Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin/Masson, coll. « Agora », 1997, p. 14.
[786] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes et océan Indien, op. cit*., p. 26.
[787] *Ibid., loc. cit.*
[788] *Ibid*., *loc. cit.*
[789] *Ibid*., p. 27.
[790] *Ibid*., p. 24.

L'objectif qui sous-tend les approches évoquées n'est aucunement de faire le procès de la notion, mais bien de démontrer sa matérialité en tant que catégorie littéraire, par le biais de ses mécanismes de fonctionnement notamment, dans la prose romanesque africaine. Par ailleurs, Maingueneau insiste, en effet, dans *La Littérature pornographique*, sur la nécessité de mettre à distance les jugements moraux qui biaiseraient l'analyse :

> Pour les institutions académiques – dont relève le présent livre – l'étiquette « pornographique » se veut une catégorie d'analyse et, comme telle, elle est soumise aux mêmes exigences que des catégories comme « fantastique », « lyrique » ou « policier » appliquées à la littérature. Quand on adopte cette perspective, on peut être tenté de mettre entre parenthèses les jugements de valeur péjoratifs associés à la « pornographie », pour s'appuyer sur des critères définitoires neutres ; pour autant, on ne doit pas oublier que, par nature, la littérature pornographique est vouée à l'interdit.[791]

L'écriture pornographique est donc liée à la transgression de la parole.

V-1.1. De la transgression du verbe

Traverser, briser, franchir, enfreindre, violer, dépasser, contrevenir, déroger, passer outre, passer les bornes, excéder la mesure, ne pas obéir à un ordre, une loi, ne pas la respecter : tel est le langage de la transgression ; tels sont les verbes conjugués régulièrement dans l'écriture de nombre d'auteurs d'Afrique noire francophone. Cette transgression, mettant en scène le sexe, sous ses formes les plus pures, délestées de tout artefact, au sein d'une littérature et une société aussi bien textuelle que référentielle où la sexualité est tue, sacralisée, est une propriété, entre autres, de la manifestation du pornographique dans la prose romanesque d'Afrique subsaharienne. En réponse à une écriture de figurations, d'allusions prudentes, d'absence, les auteurs offrent l'audace : celle de proposer dans « un contrat implicite », un certain type d'affects possibles au moyen de représentations de situations analogues aux

[791] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 10-11.

stéréotypes des relations d'amours. Parce que « la pornographie est foncièrement transgressive »[792]. Selon Matthieu Dubost : « Elle n'est plus ce qu'on cache mais ce qu'on peut défendre ici et là à titre esthétique ou moral. Elle peut symboliser une certaine franchise, voire un courage face à une société pudibonde. »[793]

La pornographie est une représentation *ob-* « au-devant » *scène*. En d'autres termes, à travers le préfixe « ob- », il est possible d'y voir une mise en avant ou au-devant de la scène, ce qui est censé être en retrait, caché, éclipsé, voilé. Il est dans la pornographie un jeu de renversement de situations : de l'ombre à la lumière, de la chambre personnelle à la cour publique, de l'intime au visible, de l'absence à la présence. D'où aussi la dimension carnavalesque du registre pornographique, qui selon Boniface Mongo-Mboussa, « fait subir au monde hiérarchisé, selon un axe vertical, une inversion où il ne s'agit plus de tendre vers le haut idéal, mais de trouver en bas la matière du bonheur. »[794] À ce titre, la catégorie pornographique procède généralement à l'évocation du sexe ou de la scène sexuelle en mode transgressif, sans ornements, sans habillages, sans heurts, sans leurres. Car la description se veut au maximum réaliste, comme pour dé-tabouiser ce qui était environné du tabou, comme pour livrer à la vindicte populaire ce qui relevait de l'intime. Patrick Baudry y voit une volonté « de rendre compte du trivial et du commun. »[795] Un « commun » ayant notamment été mythifié par le passé.

Beyala qui n'hésite pas, dans *Femme nue femme noire*, à faire du sexe le générateur de sa fiction :

> […] cette écrivaine construit un espace sexué singulier dont le caractère transgressif réside dans la volonté de s'extraire des codes imposés consciemment ou non par les

[792] *Ibid*. p. 33.
[793] Matthieu Dubost, *La Tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2006, p. 9.
[794] Boniface Mongo-Mboussa, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 69.
[795] Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images*, *op. cit.*, p. 15.

> pères de cette littérature. Le non-respect des obligations, des lois ou des règles établies ; l'abstraction des attitudes et habitudes courantes devenues naturelles ; le souhait d'aller au-delà du tolérable, est ce que préconise Beyala lorsqu'elle annonce en début d'ouvrage : « […] mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglinguent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route… »[796]

Son héroïne, Irène Fofo, vit dans un pays où « certains mots n'existent pas »[797] ; elle suggère en ces termes sa volonté de leur donner vie, de les introduire dans le langage ordinaire. Elle aime le vol d'une part : « J'aime voler, piquer, dérober, chaparder, détrousser, subtiliser. Avant de me condamner, ne trouvez-vous pas que celui qui se fait escroquer n'est qu'un imbécile ? »[798]; d'autre part, elle est férue de sexe. Pour ce dernier, elle déclare :

> […] je vis sur une terre où l'on ne le nomme pas. Il semble ne pas exister. Il est comme une absence, un bouquet d'astres morts, un contour sans précision, une ombre curieuse, un songe presque, une cellule infime à quoi seules les grossesses ou les engueulades entre les couples donnent une matérialité sous la contrainte des besoins quotidiens.[799]

On se retrouve, ici, au cœur de la mise en écriture d'un personnage féminin qui assume sa sexualité sans fard. Déclare avoir une relation toute singulière avec le sexe. Les mots que le personnage-narrateur utilisera pour décrire ses ébats peuvent laisser pantois, sans voix. Pour enfreindre l'ancien mutisme assourdissant et communicatif, l'outrecuidance va prendre une forme littéraire, la pornographie : à travers l'excessivité, la crudité, le brut et l'abrupt.

> Mes mains glissent sur son dos, s'attardent à la naissance de ses fesses en nage. Dans le monde brusquement, tout s'est mis à tanguer. Il ne sait plus sur quel pied danser, mon inconnu. Je crois entendre des sanglots surgir de sa gorge […] Je fais glisser son pantalon le long de ses cuisses, mettant à nu la véracité animalière de sa nature. J'ai le vertige en brusquant sa virilité, en la violant presque. Il soupire et laisse échapper l'émerveillement

[796] Innocent Bekale Nguema, « L'écriture de la pornographie comme espace de contestation chez Calixthe Beyala », *in* « Les espaces sexués : topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques », (dir.) Christophe Batsch et Françoise Saquer-Sabin, *op. cit.,* p. 51.
[797] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire, op. cit.* p. 11.
[798] *Ibid*., p. 12.
[799] *Ibid*., *loc. cit.*

> qu'entraîne l'imprévu, la jubilation que procure l'infraction aux règles. Et lorsque je le déculotte, que ma langue s'enroule autour de son plantain dans un large mouvement circulaire, il ne bouge pas. Sa bouche écume des paroles incompréhensibles. Les mots clignotent dans sa gorge et le narguent. Le plaisir, l'instant d'avant indéfini, se précise dans son bangala qui se tend comme un bras autoritaire. Il me jette sur le sol, m'écartèle, me pénètre avec fougue : « Garce ! Garce ! Chienne ! Je vais te dresser, moi ! » Dans la violence qu'il assène, il pense mettre à bas ma suprématie sexuelle. Il veut retrouver sa masculinité dérobée : seul le mâle doit déclencher l'acte d'amour. Sa réaction m'émeut. Je suis à quatre pattes, gémissante, les fesses tendues sous cette chaleur de plomb. « Que c'est beau, des fesses offertes ! » Sa verge plonge dans mon postérieur. Je ressens une douleur fugace, mêlée d'extase. Il caresse mes melons. Des doigts fébriles furètent dans ma douceur, l'accordéonnent en une mixture musicale. Il s'active, va et vient dans une sollicitation pressante et haletante : « Ces cuisses !... Ces fesses !... Ces fesses !... Ces cuisses !... »[800]

Rien n'obstrue dans cet extrait la compréhension de la scène. Tout est plutôt fait pour que l'intime soit explicité : aucune ellipse ne vient par exemple voiler quoi ce soit ; il y a bien au contraire présence d'une débauche lexicale, d'un vocabulaire référentiel, « glissent sur son dos », « naissance de ses fesses », « des sanglots surgir de sa gorge », « glisser son pantalon », « ces cuisses », « déculotte », « doigts », « gorge », « plaisir », « son bangala qui se tend », « m'écartèle », « pénètre avec fougue », « Sa verge plonge dans mon postérieur », « s'active », « va et vient », etc. Le lieu même de l'acte sexuel participe du renversement pornographique : la scène est en plein air, au pied d'un arbre. Or, socialement, l'espace des ébats amoureux est intime, la chambre par exemple. Mais surtout pas un espace public. Cette liberté de ton est manifeste dans tous les textes pouvant intégrer le dispositif pornographique au sein de la littérature africaine francophone.

> Une étouffante chaleur régnait dans ce café archicomble, où, dans la forte odeur de sexe, certaines femmes, ivres, avaient déjà laissé tomber leur haut pour tendre des deux mains leurs énormes seins aux hommes qui s'en régalaient du bout des doigts. Cette ambiance capiteuse provoquait chez toute personne normale de fulgurants désirs charnels qui envoyaient certains couples dans les toilettes d'où, parfois, parvenaient des râles ou des gémissements des corps comblés. « Des coins comme ceux-ci sont nécessaires pour celui

[800] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, *op. cit.* p. 20-21.

> qui veut écrire. Ici, poursuivit Irma, la vie est nue, et seule la vie nue est authentique. » Le feu vaginal d'Hermina lui brûla le gland. Il se retira alors d'elle en hurlant au moment où, de son sexe, jaillissait la semence qui aspergeait le bas-ventre de l'adolescente.[801]

Tout comme dans le précédent extrait, la nomination du corps et du sexe est écrite sans artifice : « énormes seins », « feu vaginal », « gland »… et le lexique ne laisse aucune ambiguïté : de l'ambiance capiteuse du lieu à l'excitation des individus, conduisant à des excursions dans les toilettes, desquels émanaient des gémissements, jusqu'à l'éjaculation précoce de Carlos sur le bas-ventre d'Hermina : tout vise la production d'un effet de réel. L'audace prend donc une forme simple, une description flirtant avec lui. La transgression consiste ici à la fois dans la « transparence de la représentation »[802] et « la volonté de créer une illusion de réalité »[803]. C'est en cela que Goulemot pense que la stratégie d'écriture de la pornographie « est strictement monosémique et hostile à tout effet de brouillage. »[804]

Au sein de cette figuration du vrai par le truchement des mots sans gants, l'acte sexuel joue le rôle nodal. Alors que l'érotisme dans le roman francophone subsaharien met un accent particulier sur l'attente, afin d'éveiller le désir et le faire perdurer ; qu'il tend à moins narrer l'acte sexuel, sinon par images ou par évocations délicates, le pornographique s'appesantira principalement, à l'opposé, sur l'acte sexuel proprement dit, en insistant sur ce qui se déroule, et moins sur le désir lui-même. Lorsque celui-ci est souligné, il participe davantage au rehaussement du plaisir de la scène sexuelle, à l'échauffement sensuel des personnages. Ainsi, indique Roger des Roches, « la pornographie n'illustre pas le désir mais sa résolution »[805], à savoir la possession de l'objet désiré.

---

[801] Sami Tchak, *Hermina*, *op. cit*., p. 82.
[802] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit*., p. 31.
[803] Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, *op. cit*., p. 75.
[804] *Ibid*., p. 78.
[805] Roger des Roches, *La Jeune femme et la pornographie*, Paris, La Musardine, coll. « Lectures amoureuses », 2005, p. 139.

> Elle s'avance avec simplicité, comme si la nudité était aussi naturelle que le temps pluvieux, le soleil et les mouvements des planètes. Ses pas sont lestes et, au fil à fil qu'elle s'approche de moi, ses mouvements déclenchent les réactions les plus inattendues. Par exemple, Diego n'arrête pas de répéter comme pour lui-même : « Quel imbécile ! Quel imbécile heureux ! » Hayatou se met à faire le tour de la pièce, tel un ours en cage. Il récite six rosaires, oublieux qu'il n'est pas un chrétien. […] Sans un mot elle s'allonge, croise ses mains sur ses seins. […]
>
> Je brosse délicatement le clitoris d'Éva tout en chantant une berceuse. Mes doigts s'enfoncent avec difficulté dans sa ravine asséchée par l'abstinence. À moins de me tromper, je vois quelques larmes perler à ses paupières. J'y vais calmement. Je veux éveiller insidieusement son plaisir comme les gouttes d'une pluie tiède sur une terre assoiffée. Les autres nous observent, l'ambiance est mystique et érotique. Ils croisent et décroisent leurs jambes. J'entends leurs cœurs battre à mes oreilles avec violence. Ils cognent si fortement qu'ils entraînent d'inépuisables visions mouvantes. […] Ce sont les symptômes du désir dans sa forme la plus absolue. Le ventre lisse d'Éva, ses formes ressorties du bassin, ses jambes magnifiques vibrent dans une luminosité pulsée, avec un éclat trop intense pour être réel.[806]

Cette scène, trop longue pour être reportée dans son intégralité, met en avant Irène et ses patients. En s'occupant d'Éva, une femme à la beauté affolante, mais dans l'incapacité d'enfanter, Irène va accomplir, sous le regard des autres personnes, des gestes sexuels qui vont entraîner un fort climat de désir. Toute la scène est alors suspendue à ce désir, et la narratrice le prolonge pour donner un effet plus éblouissant à la suite du tableau, lequel est clos dans l'apothéose d'une orgie ayant puisé sa force dans l'attente.

Les auteurs recourant à ce style d'écriture semblent considérer que le corps, la sexualité de façon plus globale, sont des objets *exposables*, au même titre que n'importe quel autre. Tout semble pour eux digne d'être dit. En tant qu'artistes, ils n'ont donc pas à rougir de son évocation explicite, et de l'accumulation des détails fournis afin de le rendre vivant. De fait, il est courant de trouver dans ce genre d'œuvres un ton libre et la banalisation de l'acte au moyen d'une simplification de la description en est le vecteur essentiel.

[806] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, *op. cit.*, p. 102-104.

« La pornographie, c'est l'érotisme des autres » disait André Breton, toutes les extravagances qui se font à l'abri du regard, derrière les « persiennes baissées », c'est audace que de les rendre publiques, mieux encore avec un ton libre. La réflexion de la visibilité de l'intime dans le texte est ainsi une forme d'expression de liberté, la pornographie étant elle-même l'ultime expression « d'une liberté qui passe par la vision radicale de la nudité et de la sexualité. »[807]

Si l'audace consiste dans la représentation de l'intime ou sa mise au jour, sur un ton franc, direct, mobilise-t-elle un langage spécifique pour le faire ?

V-1.2. Le langage du débridement

La sexualité mobilise un univers lexical servant à nommer le corps et toutes les pratiques étroitement liées à l'activité sexuelle. Cela est d'autant vrai pour le régime pornographique dont la construction n'est possible, à la différence de « l'image fixe ou mouvante », que par l'agencement des mots[808]. Cette tendance, définie le plus simplement possible comme la représentation explicite des relations sexuelles, utilise rarement les termes anatomiques, spécifiques au discours médical, qui supposent une observation distanciée. De ce fait, pour Dominique Maingueneau, les mots comme « vagin », « cunnilingus », « pénis », « intromission », « fellation », etc. « […] supposent une position d'observateur neutre qui est difficilement compatible avec l'attitude d'un participant de scène pornographique. »[809] La linguiste Marie-Anne Paveau note en ce sens que :

> […] on trouve rarement de mots anatomiques, plutôt spécifiques du discours médical : en effet, si *vagin*, *pénis*, *aréole*, *testicules* ou *anus* peuvent contribuer à des effets d'excitation sexuelle dans certains contextes, ce ne sont pas ceux qui sont employés dans le discours

[807] Matthieu Dubost, *La Tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime, op. cit.,* p. 8.
[808] Voir Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit.,* p. 76.
[809] *Ibid., loc. cit.*

> pornographique tel qu'il se présente en littérature, dans la presse, au cinéma ou sur internet.[810]

Pour Maingueneau, il suffirait de substituer aux termes comme « bangala », « con », « fourrager », « branler », « baiser », etc., des termes issus du domaine médical pour que se dissolve tout un pan des affects générés par les ouvrages pornographiques. Cette tendance n'exploite donc pas véritablement un lexique spécialisé et scientifique comme peuvent le faire des domaines comme l'informatique, le journalisme ou la menuiserie ; et ce, même si elle tend à en forgé depuis peu[811].

> Elle n'utilise pas à proprement parler une terminologie, constituée de termes univoques, mais des mots qui sont largement sous l'emprise de tabous. Pour ce qu'elle doit désigner, il existe souvent plusieurs mots concurrents, selon le type de pratique concerné ; le « même » organe n'a pas un statut identique dans un traité de médecine et dans une activité sexuelle, même si ce traité est un ouvrage de sexologie.[812]

Les textes de Sami Tchak sont caractéristiques de cette écriture empruntant fréquemment les mots qui relèvent de l'interdit. La pornographisation textuelle chez l'écrivain togolais consiste moins dans la figuration licite des ébats que dans ce langage *dé-tabouisant*. Une observation d'ailleurs attentive, fera constater qu'il y a très peu de scènes de sexe chez l'auteur togolais, notamment dans les œuvres *Hermina* et *Place des fêtes*. L'aspect pornographique tient plutôt à l'atmosphère qu'il crée grâce à un vocabulaire singulier. Considérons ce passage d'*Hermina*…

> Il me cita alors un passage de *Seins* de Ramón Gómez de la Serna : « Quand les seins tombent de fatigue, il n'y a plus qu'à les laisser tomber, car ils ne servent plus à rien. Ils ne peuvent plus remonter la pente. Ils pendront comme deux larmes tombantes de la femme harassée. »
> – Chingareno, tu plaisantes, je suppose !
> – Samuel, viole Nora, c'est un ordre.
> – Mais pourquoi ?

[810] Marie-Anne Paveau, « Langage de la pornographie : les mots ne naissent pas porno, ils le deviennent », *L'OBS*, juin 2014. Article provenant du site : http://leplus.nouvelobs.com/contribution/1213366-langage-de-la-pornoghraphie-les-mots-ne-naissent-pas-porno-ils-le-deviennent.html.
[811] Lire à ce sujet Pierre-Marc de Biasi, « Porno lexique », *in Médium*, n° 46-47, janvier-juin 2016, p. 324-327.
[812] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 76.

> – Parce qu'elle se met nue devant toi, tu la lèches, tu lui caresses les seins, tu glisses tes doigts dans son *sexe*, tu *fourres* ta langue dans sa bouche, mais tu ne l'as jamais prise par la *queue*. C'est une honte pour la gent masculine. Aucun homme n'a le droit de traîner ainsi la fierté masculine dans la boue. C'est un devoir : viole Nora, Samuel.
> – Mais nous faisons *l'amour* à notre manière ! Je connais tout de son corps, par mes yeux, par mes doigts, par ma langue, par mon esprit, je l'ai possédée assez souvent, Nora ! La gent masculine n'est pas ridiculisée avec moi, rassure-toi.
> – Arrête, idiot ! *Baiser*, c'est introduire la queue dans le *con*. As-tu déjà introduit ta *queue* dans le *con* de Nora ?
> – Non, jamais.[813]

Les termes « seins », « amour », « baiser », « queue », « con », « sexe » sont des mots appartenant à la langue, qui peuvent sembler banals, mais sont dans la société de référence de l'auteur, interdits par convention culturelle et morale sociale. On se souvient en effet que l'héroïne de Beyala déclare appartenir à une tradition où certains mots sont tus. Ceux-ci en l'occurrence. Ce vocabulaire au sein du régime pornographique « pose comme normal ce qui est précisément interdit dans la vie ordinaire »[814]. On observe par ailleurs que bien qu'il n'y ait pas présence d'une scène sexuelle, le dispositif pornographique se révèle au moyen du discours : lui-même reposant sur l'usage de termes auréolés d'une prohibition silencieuse.

Si le vocabulaire mobilisé par le dispositif pornographique ne relève pas d'une spécialisation, mais répond d'une part à l'usage de nombreux termes chargés de tabous, on peut remarquer d'autre part, son inclination pour les registres argotique (*fourres*, *queue*, *baiser…)* ou familier. Marie-Anne Paveau dans cette optique pense qu'on en rencontre davantage dans le texte pornographique :

> […] comme *bite*, *con chatte*, *queue* ou *branler*, et si on essayait de les remplacer par leurs équivalents médicaux (*intromission*, *verge*, *clitoris*) ou, dans un autre registre, par du lexique ludique ou enfantin (*zizi*, *foufounette*, *zigounette*), cela aurait très certainement pour effet de faire tomber les excitations. Ces termes, utilisés couramment dans toutes sortes de

[813] Sami Tchak, *Hermina, op. cit.*, p. 141.
[814] Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 77.

contextes, connaissent des usages pornographiques »[815]

Le style familier est de fait très présent au sein de ce dispositif.

> **J**e me rappelle : un jour, maman racontait une petite histoire sans se douter que mes oreilles traînaient dans ses pattes comme un petit micro du FBI. Toujours une petite histoire de sondage génital. « Le Blanc, il est fou ! disait ma putain de maman. Il m'a demandé si j'aime la fessée ! Mais, moi, des plaisanteries comme ça, alors, je ne veux pas ! C'est quoi ça encore cette histoire de fessées pour le plaisir ? Allah ! Je ne veux pas qu'on parle de ça avec moi, je ne veux pas du tout. Mais, tu sais, le Blanc il a tellement insisté que j'ai fini par lui dire d'essayer on va voir ! Et il a essayé. Hé Dieu ! Je vais te dire : quand le Blanc fait quelque chose, imite-le le plus rapidement possible. Sinon, ce sera trop tard pour toi, l'écart ne se comblera plus jamais. Moi, maintenant, les cochonneries des Blancs, toutes, si on me les propose, je les prends. » Maman causait ce jour-là avec une de ses amies antillaises et j'avais enregistré ça dans mon petit crâne : ma putain de mère faisait l'éloge de la fessée, comme c'est civilisé et élégant ![816]

Dans cet exemple, le registre familier se manifeste sous des formes diverses : la construction syntaxique des questions « c'est quoi ça » au lieu de « qu'est-ce que c'est » ou « C'est quoi ça encore cette histoire de fessée pour le plaisir ? » ; la répétition superfétatoire du sujet dans les expressions « Le Blanc, il est fou ! » ou « le Blanc il a… » ; l'utilisation systématique du pronom démonstratif « ça » (au lieu de « cela ») « comme ça » « parle de ça », « enregistré ça » ; et les interjections comme « Allah ! », « Hé Dieu ! » Les mots tabous et argotiques s'entremêlent sur un ton léger, la vulgarité occupant une place importante dans le dispositif. « Toutes proportions gardées elle [la pornographie] est, au vulgaire, ce que fut, au savant, la découverte de la psychanalyse. »[817]

Le terme vient du latin *vulgus* signifiant « bas peuple » ; la vulgarité est ainsi ce qui distingue le caractère et le langage du bas peuple. Elle peut s'exprimer visuellement par certains comportements, gestes ou attitudes. S'agissant du langage, la rue regorge

[815] Marie-Anne Paveau, « Langage de la pornographie : les mots ne naissent pas porno, ils le deviennent », *op. cit.*
[816] Sami Tchak, *Place des fêtes*, *op. cit*., p. 70.
[817] Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, [Robert Laffont/Jupiter, 1969] Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982, p. 413.

d'expressions orales quotidiennement utilisées qui sont ressenties comme déplacées, et prononcées généralement dans le but d'offusquer et de s'affirmer. Aujourd'hui, la vulgarité se rapproche du grossier, entendu comme ce « Qui contrevient à la bienséance. »[818] Ce sont pour Maingueneau :

> […] des « gros mots » (« bite », « chatte », « enculer »…) qui, comme la pornographie, ont un statut « atopique » : d'un côté, en effet, ils sont largement employés et font partie du lexique (les dictionnaires de langue les recensent) […] d'un autre côté ils ne « devraient » pas être employés.[819]

Prenons ce passage de *Place des fêtes* pour exemple :

> « Maman, raconte-moi ta vie. » Soupir de maman. « Je précise : *la biographie de tes fesses* avant que tu n'aies rencontré papa. » Soupirs plus profonds. Puis, là aussi, je découvris en maman une femme comme les autres. Elle n'avait pas le courage de se dévoiler en mots alors qu'elle dévoilait ses fesses en actes. Elle prétendit qu'avant d'avoir rencontré papa qui, selon elle, lui aurait gâché la vie, elle était une femme « sérieuse ». « Moi, quand j'avais un homme, pas question d'accepter un deuxième. *L'éducation qu'on m'a donnée, c'est fort en moi.* » Maman fidèle en amour ? J'avais eu un seul rapport sexuel avec une petite *gonzesse* timide qui prétendait qu'elle était vierge en présence de ma *queue* qui n'avait pas rencontré au fond d'elle la brigade de l'hymen. Même des femmes nées avec une *zigounette* dans la *foufoune* racontent des salades à tout le monde. […] « Maman, entre nous, tu as commencé à *baiser* avant même de naître. Et tu *baises* avec le monde entier depuis que tu es née. Maman, ne me prends pas pour une *gourde*. Dis-moi ce qui a fait de toi cette femme aux mille feux d'artifice aux fesses comme la tour Eiffel de Gustave au passage du nouveau millénaire. J'ai besoin de te connaître, *putain* ! » Quand tu harcèles ta propre mère avec une telle virilité, elle devient faible et se livre sans pudeur. Alors, maman ouvrit ses rondeurs intimes et me laissa pénétrer librement dans sa vie chaude. Elle me dit que c'est à l'âge de huit ans qu'elle avait commencé à *enfourner* les serpents gluants en Afrique. […] La France n'y était pour rien. « Au contraire, j'ai changé un peu ici. Tu sais, chez nous là-bas, c'est facile ! Les hommes adorent le sexe, les femmes adorent le sexe. Tu peux te faire *sauter* partout. Certaines personnes ne font que *ça*. Ici, ce n'est pas toujours facile de rencontrer des hommes qui ne pensent *qu'à ça* ! Oui, chez nous là-bas, j'étais devenue très tôt *une chienne chaude*. »[820]

Cet extrait réunit tous les registres formant le langage pornographique : argotique

[818] Philippe Auzou, *Dictionnaire Encyclopédique Auzou, op. cit.*, p. 962.
[819] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit.*, p. 76-77.
[820] Sami Tchak, *Place des fêtes, op. cit.*, p. 74-75. Les italiques sont de nous.

(« baises », « enfourner », « gourde », « sauter », « gonzesse »…) ; familier (« L'éducation qu'on m'a donnée, c'est fort en moi », « pensent qu'à ça », « fesses », « zigounette »…) ; vulgaire ou grossier (« la biographie de tes *fesses* », « putain », « chienne chaude »…). Il faut rappeler que les dictionnaires ont construit une hiérarchie de qualificatifs pour les mots dits « du bas peuple » (familier, populaire, vulgaire, trivial, grossier, ordurier) dont les limites sont souvent bien difficiles à fixer. D'autant mieux qu'un terme peut être considéré comme « vulgaire » dans une localité et « commun » dans une autre. Certaines lexies (« enfourner », « gonzesse », « sauter ») issues de la liste de mots argotiques susmentionnés peuvent être ainsi rangées dans la liste du vulgaire ou du grossier. Cette combinaison génère le langage caractéristique du dispositif pornographique.

V-2. La scène sexuelle et son contenu

V-2.1. Les niveaux de représentation du sexe : le choix d'une transgression totale

Point n'est besoin d'affirmer que la scène sexuelle est le principal élément textuel permettant d'identifier les catégories de représentation. Elle est effectivement l'espace de matérialité de l'acte charnel, le lieu lui donnant une visibilité. Selon Dominique Maingueneau, pour qu'il soit possible de parler d'écriture pornographique, l'une des deux conditions au moins doit être présente :

> 1/le texte doit restituer la dimension *configurationnelle* de la scène. Il faut en effet que le lecteur puisse se représenter, visualiser précisément les opérations des acteurs : « le but est la visibilité totale de l'acte sexuel. » Les récits pornographiques se plaisent à mettre en scène des séries de « positions », voire en établir des listes ;
> 2/L'énonciation doit être chargée d'affects euphoriques attribués à une ou plusieurs consciences, qui peuvent être des acteurs ou des témoins.
> La réunion de ces deux conditions n'est pas nécessaire. Il est tout à fait possible de montrer les affects d'une conscience sans décrire les positions qui leur sont liées, ou à l'inverse de montrer les positions sans les affects auxquels elles sont associées : la

> description d'une position n'est pas en soi pornographique, comme le montre la lecture du *Kama Sutra*.[821]

Les affects sont en effet rendus à travers les éléments de langage mobilisés lors de l'évocation de la scène sexuelle (nous l'avons vu). Il est utile de s'interroger sur le contenu de la scène sexuelle, laquelle donne le ton du dispositif narratif. Ce ne sont en effet pas toutes les représentations sexuelles qui sont pornographiques. Dans son travail sur ce mode de figuration, Maingueneau réfléchissait déjà sur le contenu de la scène : « Tous les types de relation sexuelle sont-ils susceptibles d'y figurer ? »[822] Pour lui, à titre de rappel, la pornographie a un objectif :

> […] elle entend donner une visibilité maximale à des pratiques auxquelles la société cherche au contraire à donner une visibilité minimale, voire pour certaines aucune visibilité. En distinguant de manière plus ou moins précise ce qui peut être montré en société et ce qui ne peut pas l'être, les bonnes mœurs circonscrivent du même coup l'espace du pornographique : ce dernier se donne le droit de tout montrer, mais ce « tout » n'est en réalité que tout ce qui ne doit pas être montré.[823]

Les travaux de Maingueneau donnent à voir une pornographie pouvant se situer à plusieurs niveaux, trois notamment : qu'il nomme pornographie canonique, tolérée et interdite. Cette classification repose principalement sur la typographie de la pornographie filmique opérée par Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais. Ces derniers, dans leur « Introduction à la pornographie », démontrent effectivement que la représentation pornographique se situe à trois degrés.

> Elle montre :
>
> - au niveau le plus doux, ce que, dans la société actuelle, le citoyen ordinaire fait couramment mais PAS en public (ex.: se dénuder, avoir un rapport sexuel banal) ;
> - ce qui se fait, mais PAS couramment (ex. : le triolisme) ;

[821] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 63.
[822] *Ibid*., p. 33.
[823] *Ibid., loc. cit.*

- à l'extrême, ce que le commun des mortels ne fait JAMAIS (ex. : un viol) et qui peut relever de la pathologie ou des tribunaux.[824]

Il est possible d'appliquer cette structuration au mode pornographique littéraire ; ce que fait d'ailleurs Maingueneau. Car, confient les auteurs, « Cette représentation peut se faire par un spectacle vivant, par une voix, par une image fixe, par un texte, par un film ou une vidéo. »[825] Le premier niveau serait une « pornographie canonique », normale. S'attelant à mettre en scène les rapports sexuels normaux ; « ce que, dans la société actuelle, le citoyen ordinaire fait couramment » dans son intimité : un couple copulant banalement, la masturbation d'un individu, etc. C'est le niveau ordinaire de la pornographie. Ce dernier est par ailleurs régi par « un principe de satisfaction » que Maingueneau décline comme suit :

> La plus grande part de sa production peut être considérée comme *canonique*, en cela qu'elle représente des activités compatibles avec les principes généraux de la vie en société. Par exemple, le fait qu'une interaction sociale, de quelque nature qu'elle soit, doive aboutir à satisfaire l'ensemble de ses participants est un principe de base que respecte cette pornographie canonique : si un personnage parvient à la satisfaction sexuelle, il doit en aller de même pour son ou ses partenaire(s).[826]

En voici une illustration :

> Loin de ces pensées, l'œil de Suzanne s'éclaira, luisant avec cette cupidité de femme vénale ; son mari l'exécra de l'aimer de cette façon, adorant en lui le personnage en fonction ; et il s'approcha, flambant d'une colère sourde. La bouche de Suzanne. Les lèvres de la femme ont leurs formes ourlées en chair couleur miel. Sa langue, butinée, amollie, légère dans la bouche béante, qu'il mord, tire à lui, mange et tète, savourant sa revanche. Il dégrafe son pantalon et rue à pleine bouche sur sa croupe ronde, haute et pommée, la grotte des lèvres. Suzanne tente de se défendre, molle. De se relever ; mais il est tombé sur son sein la navette rôdeuse du sexe de l'homme. Immobile, passif, maintenant toujours la nuque de la Blanche à deux mains, il se vide de sa haine de la femme, qui a des cheveux dans les sourcils tandis qu'elle s'acharne sur le bas de son ventre, que de ses mains tremblantes elle fait glisser le caleçon, jusqu'à ce que la boule de

[824] Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, « Introduction à la pornographie. Panorama critique », *op. cit.,* p. 31-32.
[825] *Ibid*., p. 32.
[826] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit*., p. 34.

> chair brune valse, desserrée, offerte, frappant comme un point fabuleux la langue, qui lèche le velours sombre des deux renflements, sous la verge. Clitoris en noyau de datte – gonflement lisse et fendu – elle revient vers le haut des cuisses, se cabre et presse contre le gourdin sa vulve, qui goûte l'homme, le tâte, écrase et vendange à plein jus, puis lape, cueille doucement, grappille. Les longues jambes brunes, tendues, debout, dans la chambre, au bout desquelles les orteils s'agitent et se crispent, sont les seuls témoins du plaisir du fils de serf.[827]

Il s'agit, ci-dessus, d'un acte charnel entre une femme mariée (Suzanne) et un jeune amant (Kassoumi Jr), décrit sur un ton propre au dispositif pornographique. Les deux personnages jouissent de leur accouplement. Rien de plus normal, bien qu'allant à l'encontre du conformisme social, lequel muselle le sexe.

Cette pornographie ordinaire peut toutefois s'avérer un ton plus complexe. Le principe dont il est question, en fonction de l'évolution des mœurs et de la société, peut s'accoutumer « de comportements sexuels que la *doxa* juge "pervers", "bizarres" »[828] à l'image du voyeurisme, de la nécrophilie, du sadomasochisme, etc. Si ces pratiques n'entrent pas en compte dans ce niveau de représentation pornographique, l'homosexualité des deux sexes par exemple, autrefois perçue comme perverse, déviante, et réprimée en conséquence, passe aujourd'hui pour normale en France et dans de nombreux pays européens. La pornographie *canonique* dans les textes de ces pays intègrerait donc cette pratique sexuelle. Dans le texte littéraire africain, les choses seraient différentes ; pour la simple raison que la loi dans la majorité des pays de ce continent ne protège pas les minorités sexuelles[829]. L'Afrique du Sud seule fait exception, ayant promulgué en 2006 une *loi sur les unions civiles* permettant le mariage homosexuel. Dès lors, le niveau de représentation *canonique*, dans la production africaine, n'inclurait pas l'homophilie et le saphisme. On peut aller plus loin, considérant que diverses sociétés africaines voient encore d'un mauvais œil certaines

[827] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, *op. cit.*, p. 192-193.
[828] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 34.
[829] Voir Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », *op. cit.*, p. 178 ; voir aussi « La carte des droits des homosexuels dans le monde », Libération, avril 2013, https://www.liberation.fr/planete/2013/04/23/mariage-homosexuel-quels-autres-pays-l-autorisent_898327.

pratiques sexuelles comme la sodomie, la fellation, « l'anulingus » ou le cunnilingus, elles ne pourraient également être incluses dans cette zone de représentation. Ainsi, si la pornographie ordinaire « se veut en effet conforme à la fois à des normes générales d'interaction et à une doxa sur ce qu'est une conduite sexuelle "normale" »[830], sachant qu'elle peut également être sujette à variation.

La deuxième zone de représentation est « la pornographie tolérée » ou conciliante. Il s'agit d'une pornographie décrivant des pratiques sexuelles non illicites, mais pas peu souvent pratiquées. Pour Dominique Maingueneau :

> La pornographie « tolérée » est celle qui ne contrevient pas au principe de satisfaction partagée, mais qui montre des pratiques jugées « anormales ». Le dispositif pornographique n'en est pas modifié, mais cela a une incidence directe sur la diffusion des textes : la pornographie canonique n'est pas l'affaire de communautés plus ou moins fermées, alors que la pornographie tolérée est structurée par des réseaux, des tribus, des communautés que leur marginalité soude. On retrouve ici la distinction classique dans la presse entre les périodiques « généralistes » et ceux qui visent des publics spécialisés.[831]

Les pratiques comme le voyeurisme, le triolisme, l'orgie, le fétichisme… sont autant d'exercices sexuels loin d'être ordinaires. Dans le cas africain, ainsi qu'il a été signifié, les usages comme le saphisme, l'homophilie, la fellation, la sodomie, etc. appartiennent à ce niveau de figuration reposant sur le peu commun, le bizarre, l'insolite.

Ce degré de représentation est très courant dans les textes pornographiques des écrivains d'Afrique subsaharienne. La majorité des scènes sexuelles du livre *Les Mille et une bibles du sexe* sont à intégrer à ce niveau : l'exemple de l'orgie de Régis et ses amis, ou la nuit de noce autant singulière que torride d'Isabelle. Celle-ci vit « le jour le plus beau de sa vie ». Après un mariage fastueux à la mairie, une bénédiction modeste à l'église, une fête mondaine s'ensuit au domicile du couple : vins, champagnes et autres délicatesses coulent à flot et titillent les palais. À partir d'une certaine heure, les invités

[830] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit.*, p. 35..
[831] *Ibid., loc. cit.*

sont remerciés ; seuls restent les intimes. Maurice, son époux a bu plus que de raison. Il s'est enivré tant et si bien qu'il se retrouve affalé, happé dans un fauteuil, bouche ouverte, un verre à la main, bavant par moment. La nuit de noces vire au cauchemar pour la mariée, qui « s'était réservée depuis les trois derniers mois » pour passer une nuit mémorable avec son époux. Les témoins qui voient les larmes, par intermittence, perlées sur les joues de la mariée la conduisent dans sa chambre. Sans consultation préalable, comme d'instinct, les quatre témoins se substituent au mari :

> Mais Josiane, discrètement, avait donné un tour de clé à la porte. […] Jean alors sortit à nouveau sa pochette, essuyant le mascara répandu en filets bruns le long de ses joues. Quand la mariée ferma les yeux, Jean, Josiane, Francine et moi-même nous n'eûmes qu'une seule pensée. Elle traversa l'esprit de Jean, qui alors avança la tête un peu plus, embrassa la mariée sur la joue essuya encore le mascara… Isabelle ferma les yeux quand le mouchoir toucha ses paupières. Alors, alors Jean prit ses lèvres… Elle se débattit un peu, ne comprenant pas. Sa main se raidit, elle joua du torse, mais Josiane et Francine avaient compris le danger. Elles s'enhardirent, acculées à l'audace pour éviter le scandale. Francine lécha la nuque de la mariée, à la naissance du duvet, le long de la colonne vertébrale où les mains expertes de Josiane firent couler la fermeture éclair. La robe chut tout aussitôt. Je promenai mon sexe le long du bras de la mariée, dont un autre invité – amant de Josiane – embrassait la plage touffue. Ce fut un silence, avec seulement des petits cris de la mariée comme des cris de grillon. Elle continuait à se balancer sur ses jambes écartées par Josiane et Francine ; Jean lui disait tout bas des mots dont le sens importait peu, mais il l'embrassait sur la bouche ; des lèvres suçaient le vagin de la mariée nue ; des mains défirent son soutien-gorge, et l'amant de Josiane, sur un signe de Josiane, prit la femme en levrette, avant même qu'elle comprît ce qui se passait. Elle eut des mots désordonnés[832]

On pourrait citer une myriade de scènes très peu fréquentes dans la vie, mais couramment dépeintes dans l'espace textuel pornographique africain. De la scène de voyeurisme atypique regroupant Heberto, Irma et le jeune adonis nommé Joseito Fernández dans *Hermina*[833], au triolisme composé d'Ousmane, Fatou et Irène dans *Femme nue femme noire*[834] ; de la scène gay réunissant Kassoumi fils et un Blanc dans *Le*

[832] Yambo Ouologuem, *Les Mille et une bibles du sexe*, *op. cit.*, p. 43-45.
[833] Sami Tchak, *Hermina*, *op. cit.*, p. 155.
[834] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, *op. cit.*, p. 34.

Devoir de violence [835] à celle de Régis avec une inconnue dans un wagon de métro, en usant de toutes les ressources inépuisables de l'imaginaire afin de passer inaperçues, dans *Les Mille et une bibles du sexe*, toutes sortent du commun. Toutes se veulent hors du commun.

La dernière zone de représentation est la pornographie dite interdite. Y sont mis en scène ce qu'ordinairement les individus ne font – jamais –. Ce niveau « contrevient au principe de satisfaction partagée et/ou tombe sous le coup de la Loi. »[836] On y retrouve donc des pratiques comme le sexe dans des lieux « très publics », la nécrophilie, la pédophilie, la zoophilie, le sadomasochisme, etc. ; autrement dit toutes les sexualités contrevenant à la loi en vigueur, ou à la faveur d'un seul partenaire, et parfois, au détriment de l'autre. Dans *Hermina*, Sami Tchak évoque une scène de viol par exemple : il s'agit de Chingareno violant sa compagne, Nora. Ce personnage murissait depuis longtemps ce fantasme. Il avait en effet demandé à Samuel de passer à l'acte, dans un propos sans équivoque, « signe Nora à l'encre de ta queue »[837], en présence de la concernée, terrifiée.

> Et au moment où je tente de me soigner, il me donne un coup de pied dans le ventre et me viole par l'anus, parce que j'ai toujours refusé d'être sodomisée. Il me sodomise en me crachant dessus et me dit : « Samuel a refusé de te niquer de force, l'imbécile ! Là, je te perfore pour le venger ». Je geins. Lorsqu'il s'est retiré de moi, je lui ai dit de s'en aller. Il a éclaté de rire[838]

Cette brève scène est représentative de la pornographie interdite. Le principe de satisfaction partagée vole par exemple en éclat, car l'un prend du plaisir tandis que l'autre en souffre. Aussi, l'acte commis est répréhensible par la loi. Dans le même élan, toujours à titre illustratif, Ouologuem décrit par le menu détail un accouplement entre l'administrateur Chevalier et Awa, dans lequel intervient la bestialité, au travers de deux

[835] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence, op. cit.,* p. 176.
[836] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit.*, p. 35.
[837] *Ibid*., p. 150.
[838] Sami Tchak, *Hermina, op. cit*., p. 160.

énormes chiens appelés Médor et Dick :

> « Coucher avec une Négresse ! murmura-t-il, désignant le lit de ses yeux en délire – coucher avec une Négresse, c'est le plaisir des rois et des dieux de l'Olympe ! C'est le plaisir suprême ; la volupté inavouable. Viens, petite, je vais t'apprendre des choses. »
> Caressant la coupe creuse du ventre de la femme, il baisa les longues ailes noires de sa nuque et sortit – revint avec deux setters, chiens beaux et robustes, et une camisole. Les bêtes dardaient sur eux leurs prunelles avides. Leur maître siffla et Médor s'élança sur Awa, gueule humide et frémissante. « Médor ! jappa-t-il, vas-y ! Quartier libre ! » Avant que la femme pût réaliser quoi que ce fût, elle sentit le mufle du setter et ses crocs mettre en pièces ses vêtements, déchirant son pagne et sa camisole, la dénudant à coups de griffes et de pattes, sans érafler la peau. Il devait avoir une habitude peu commune de ce genre travail, Médor. Paralysée par une émotion à la fois terrifiée et consentante, Awa se vit dépouillée de ses habits en moins d'une seconde. Lorsqu'elle fut nue, Chevalier se courba vers elle, l'installant au milieu de fourrures recouvertes d'un châle de soie rose. Il la coucha dessus, promenant sa langue légère sur ses lèvres rouges comme le cuivres, […] et soudain ce fut un gémissement, qui s'enfla, quitta les lèvres de la femme, monta, brusquement étouffé par la main de Chevalier. Les doigts sous ses aisselles, redressée sur ses reins, elle criait, percevant contre ses lèvres la râpeuse âcreté de la gueule de Dick, tandis que Chevalier ralentissait en grimaçant les caresses sur son bas-ventre, et qu'elle sentait toujours, la langue dure et tendue tel un gourdin gluant, Médor fouiller sa vulve.[839]

Même si le texte suggère le consentement de la partenaire, tout de même horrifiée, et le plaisir coupable par elle éprouvé, l'illégalité de l'acte néanmoins, en contexte africain, ou même en France[840], inscrit la scène dans la troisième catégorie de représentation.

Si Maingueneau pense que la plus grande part de la production pornographique se situe au premier niveau de représentation, la pornographie canonique, on fera observer qu'au sein des œuvres africaines, ce sont davantage les deux dernières qui sont courantes. Les actes relevant d'une sexualité ordinaire sont rarement exploités. La singularité, le différent, le neuf habitent la grande majorité des tableaux de sexe au sein de la pornographisation du texte d'Afrique francophone. Les auteurs africains choisissent donc principalement le choc. Une collision frontale avec les interdits aussi

[839] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence, op. cit.,* p. 70-71.
[840] En son article 50, la loi Perben de 2004, ayant l'ambition d'adapter la justice à l'évolution de la criminalité, a introduit la condamnation des sévices de nature sexuelle contre les animaux. Aujourd'hui, cette disposition figure dans l'article 521-1 du Code pénal et à l'article L215-6 du Code rural.

bien licites qu'implicites de la société. Les auteurs inscrivent ce mode de représentation dans une transgression totale. Toutes les scènes dépeintes dans *Femme nue femme noire* s'inscrivent dans ces zones de figuration. Idem pour *Les Mille et une bibles du sexe* et *Le Devoir de violence*. Ces deux niveaux d'écriture dans le genre pornographique ont donné naissance à des thèmes iconoclastes au sein des écritures sexuelles (*sexualitures)*, qui peuvent être caractéristiques de cette écriture.

En plus, ce *statu quo* donnant à voir l'influence des pratiques estimées inhabituelles ou interdites, au sein du texte africain, invite à penser son niveau de représentation autrement. Le cinéma pornographique est généralement scindé en deux modes de représentation distincts. L'un *soft*, et l'autre *hard*[841]. Cette décomposition est symptomatique, en France par exemple, de ce que les programmes télévisés diffusent tardivement, à partir de vingt-trois heures généralement, et ce qui doit nécessairement être crypté. C'est aussi la distinction qu'on peut retrouver « entre ce qu'on trouve dans une revue vendue en kiosque et ce qu'il faut acheter en sex-shop ou par correspondance. »[842]

Cette décomposition binaire est déjà marquée chez D. Maingueneau, pour qui la démarcation des trois niveaux de représentation de la scène pornographique n'est pas toujours aisée dans « les textes écrits ». On a pu le voir en incluant la dimension sociale. On pourrait ajouter l'étroitesse de la frontière entre le licite et l'illicite. Maingueneau écrit :

> La distinction entre la pornographie canonique et la pornographie non-canonique est relativement claire pour le cinéma pornographique contemporain. En France, par exemple, les films que diffusent les chaînes de télévision – à des heures tardives et derrière quelques verrous techniques – délimitent implicitement les pratiques que l'on peut considérer comme relevant de la zone canonique. À la différence d'Internet, la télévision ne propose pas de films pornographiques relevant de la zone tolérée. Cette

[841] Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, « Introduction à la pornographie. Panorama critique », *op. cit.*, p. 37.
[842] *Ibid., loc. cit.*

> exclusion s'explique à la fois par des nécessités commerciales (il s'agit de rassembler le public le plus vaste et de ménager la censure) et par des contraintes idéologiques : la canonisation de pratiques « perverses » altèrerait fortement la transparence supposée de la sexualité, elle rendrait problématique l'harmonie postulée entre la Nature, la sexualité et l'appartenance au corps social. Toutefois, quand il s'agit de textes écrits, la différence entre ces trois zones n'est pas si nette qu'au cinéma.[843]

Dans ce propos, on perçoit nettement, entre autres, une certaine réductibilité de la classification, à deux modes de figuration : « la pornographie canonique et la pornographie non-canonique », rejoignant dans une moindre mesure celle de Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais.

En graduant la scène pornographique du texte africain sur les deux niveaux de représentation des auteurs de l'« Introduction à la pornographie », la classification semble plus simple. D'une part on trouvera la pornographie dite *soft*, montrant des sexualités conciliantes, en harmonie avec les codes sociétaux ; et de l'autre, celle qualifiée de *hard*, peignant cette fois les pratiques sexuelles particulières, peu courantes, à la frontière de l'admissible et de l'interdit.

V-2.2. Poétique du détail et de la démultiplication

La transgression niveau zéro a permis l'appréhension au sein du mode pornographique de la place du nu, du cru, de la parole libre, de la description vraie, ou du moins au plus près du vraisemblable, dans les littératures africaines francophones subsahariennes. Ce réalisme recherché par le mode de représentation pornographique influe remarquablement sur la scène sexuelle. Car, avec la crudité du ton dans l'expression du sexe, se développe aussi une esthétique de la description bâtie, entre autres, sur le goût du détail. Les auteurs ne sont généralement pas avares d'informations participant à une visualisation nette et précise. Des informations ne

[843] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique*, *op. cit.*, p. 39-40.

laissant aucune ambiguïté aux lecteurs. Les auteurs, dans cette perspective, sont ainsi souvent très volubiles, donnant des indications sur le lieu, la position des personnages, leurs mouvements, leurs corps, leurs sexes…, tout un ensemble, sous la forme d'une hypotypose, qui vient saturer le texte.

> Annabelle est à genou, et sa bouche touche l'escarpin de l'autre femme. Remonte, cependant que les doigts tirent sur la talonnette. Laquelle coule au-bas des chevilles telle une invisible fermeture à glissière… Elle répète le même geste de l'autre main : la préposée a les deux pieds nus à présent. Régis instruit de son silence la brune. Avec science. Avec lenteur. Il l'enveloppe dans l'ouate tiède de l'habitacle du don d'amour… Immobile, la brune tremble, et la blonde se redresse à demi. Elle la happe, chat sauvage au corps d'ivoire précieux. Annabelle cherche toujours. Annabelle regarde. Trouve. Et sa langue suit longuement les contours de l'argent bleu de l'aine de la brune. Le triangle. Aux arêtes en friselis de touffes différentes. Elle goûte. Elle affole la femme. Obligeamment, l'autre presse contre son sexe la tête bonne d'Annabelle. Elle l'y installe, cuisses écartées largement… Elle râle. Regarde Régis, qui l'embrasse sur la lèvre… La brune se love et se dévêt, torse à taille vigoureuse. Propre aux bonds soudains, elle a des délicatesses sans nombre : en âcres déchirements. Pleins d'une douleur joyeuse qui tourne au délire. Ventre souple, bassin large, hanches saillantes et rondes, elle se cambre. Elle veut le regard de Régis dont la bouche chargée de sang doucit sa résistance comme si elle eût touché son sexe. Annabelle cependant entend contre ses lèvres mourir le sexe étroit…[844]

Cet exemple témoigne de cette loquacité dans la description chorégraphique des corps et des gestes. Enroulement, dévoilement, découverte de la géographie charnelle sont ainsi minutieusement énoncés. Il se dégage comme la volonté de tout relater. L'auteur s'impose le devoir de donner toutes les informations nécessaires à l'appréhension de la scène, comme pour permettre au lecteur de la reconstruire mentalement au moyen de l'imagination, d'en reconstituer le puzzle. Il s'agirait là du réalisme pornographique.

L'auteur devient ici semblable à l'auteur réaliste. Comme ce dernier veut rendre compte de son époque, pour faire vrai, l'écrivain recourant à des formes d'expression sexuelles veut incarner le témoin oculaire de la scène qu'il peint scrupuleusement (peut-être pour la même raison). L'oeil peut ainsi saisir une représentation, qui

[844] Yambo Ouologuem, *Les Mille et une bibles du sexe*, *op. cit.*, p. 91-92.

s'émancipe, comme naturellement, des interdits. Car pour l'auteur réaliste, l'art ne doit exclure aucun sujet, pour l'autre, lorsqu'il s'agit de la beauté, « un écrivain […] a tous les droits, même celui de penser à la nudité d'une adolescente dont les parents lui offrent du café. »[845]

Ainsi, à l'exemple du roman réaliste, le tableau pornographique démultiplie les descriptions des lieux, des corps en mouvement, insistant sur les détails des positions, des chairs en ébullition, des râles de jouissance des personnages, des fluides séminaux, des effluves corporels s'enchevêtrant, des extases, des sensations, etc. On comprend ainsi les raisons pour lesquelles le romancier Paul Chatel De Brancion conçoit la littérature érotique (dans son sens global) comme « quelque chose de très visuel, de manuel, de très en relief », qui en outre « tend à donner aux mots un pouvoir de pénétration quasiment fornicatoire. »[846]

Ce procédé de saturation de la scène pornographique signe une différence avec la scène érotique. L'une est *de facto* plus fournie, riche de détails, et conséquemment plus longue, très souvent. L'autre, inversement, est généralement moins détaillée et plus courte. Cette observation du texte écrit est analogue à la pornographie cinématographique où, « Certains réalisateurs tournent deux ou trois versions du même film en même temps. »[847] Et, il est naturellement intéressant d'observer la réduction du temps de la bande filmique en passant d'un mode de représentation à un autre. L'exemple du téléfilm de Marc Dorcel, appelé *Le contrat des anges*, est révélateur : la vidéo d'origine, à tendance pornographique, parsemée de certaines scènes dites *hard*, dure 1 h 35. Mais elle est ensuite réduite à 1 h 20, dans une version devenue érotique. Quinze minutes s'envolent, éliminant avec elles, tous les détails qui faisaient de cette bande une pornographie visuelle.

[845] Sami Tchak, *Hermina, op. cit.*, p. 20.
[846] La Maison des écrivains, « Qu'est-ce que la littérature érotique », *op. cit.*, p. 39.
[847] Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, « Introduction à la pornographie. Panorama critique », *op. cit.*, p. 37.

Il est donc régulièrement possible, à la lecture d'un texte pornographique, de rencontrer des passages descriptifs de scènes de chairs longuement développées. Yambo Ouologuem, dans *Le Devoir de violence*, présente ainsi un tableau de sexe entre Awa et l'administrateur Chevalier s'étirant sur deux pages. Il fait mieux dans *Les Mille et une bibles du sexe*, dans une scène à trois décrite sur six pages. Sami Tchak n'est pas en reste. Dans *Hermina*, l'auteur de *La Prostitution à Cuba* décrit également un acte amoureux entre le personnage central, Irma et un jeune Adonis nommé Joseito Fernández sur trois pages. Beyala, dans un triolisme, dépeint les ébats sur quatre pages. Dans cet univers détaillé où le texte prend vie, le lecteur peut avoir l'impression d'être en présence d'une séquence filmique. La scène apparaît relativement longue, car elle est très précise. Il est actuellement rarissime de trouver au sein de la *sexualiture*, un texte empruntant une écriture *pornographisée* qui ne recourt pas à des tableaux d'une longueur significative.

L'accumulation descriptive caractérise ainsi la scène pornographique, même s'il est possible de trouver des scènes charnelles expéditives. Leurs caractères pornographiques seraient alors ailleurs, dans la verdeur des évocations et les répétitions systématiques. La scène sexuelle est encore importante par son flux ou sa recrudescence dans l'œuvre. Là encore, la trame de l'histoire est aussi réduite, peu sophistiquée. L'enjeu est bien de représenter les actes sexuels, sans attente, ni détour. Cette propriété est héritée du cinéma pornographique. D'après la sexologue canadienne Jocelyne Robert : « On a peu de chance d'y voir des êtres humains qui vont à la rencontre l'un de l'autre, mais la certitude d'y trouver des morceaux de puzzle corporel convexes ou concaves qui s'abouchent les uns avec les autres. »[848] La pornographie cinématographique s'accommode ainsi d'une juxtaposition de scènes sexuelles. Jean Marie Goulemot le reconnait en partie.

[848] Voir Jocelyne Robert, « Pornographie ou érotisme », *Châtelaine*, *op. cit*.

Les textes pornographiques africains reprennent souvent ce mécanisme. Aussi retrouve-t-on dans certains textes un « rejeu » de scènes chronique, pour emprunter le terme de Marcel Jousse[849]. Ce « rejeu » scénique se manifeste sous deux formes : la première, par les descriptions successives d'actes charnels ; la seconde, par l'évocation, de façon disséminée, de coïts. Les ouvrages de Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire* et de Yambo Ouologuem, *Les Mille et une bibles du sexe*, sont expressifs de la première forme. L'ouvrage de l'écrivain malien accumule assurément les scènes d'arts matrimoniaux les unes après les autres, incessamment. Le texte est ainsi composé d'une compilation de scènes sexuelles, parfois imbriquées.

L'œuvre *Femme nue femme noire* n'est pas loin de cette présentation. De la dix-huitième page à la centième par exemple, l'omniprésence du sexe est systématique, marquant, par le procédé d'accumulation, la volonté de ne laisser aucun espace de respiration. Les premiers ébats sont attribués à l'imagination féconde d'Irène[850] ; les seconds entre Ousmane et l'héroïne[851]. Puis les scènes plurielles se succèdent : avec Irène, Fatou et Ousmane[852] ; entre le « gros moustachu », un autre inconnu et Irène[853] ; saphisme entre Fatou et Irène[854] ; entre Irène et un autre inconnu[855] ; en tant que prostituée[856] ; nouvelle scène lesbienne avec Fatou[857] ; Ousmane, Madonne et ses beaux-frères[858]; Ousmane et sa femme[859] ; Irène observant Ousmane et Fatou[860] ; la patronne de Diego avec le président d'un jury de miss local[861] ; sexe à quatre, la patronne de Diego, et ses

[849] Voir Patrick Baudry, *La Pornographie et ses images, op. cit.*, p. 11.
[850] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire, op. cit.*, p. 18-19.
[851] *Ibid*., p. 20-21.
[852] *Ibid*., p. 34-38.
[853] *Ibid*., p. 40-42.
[854] *Ibid*., p. 46-47.
[855] *Ibid*., p. 56-57.
[856] *Ibid*., p. 58-59.
[857] *Ibid*., p. 60.
[858] *Ibid*., p. 70-72.
[859] *Ibid*., p. 72-73.
[860] *Ibid*., p. 79.
[861] *Ibid*., p. 89.

compagnons de travail[862] ; scène homosexuelle entre Hayatou et son sergent-chef[863] ; orgie[864]. Cette récurrence est frappante. À l'opposé, *Le Devoir de violence* et les œuvres de Sami Tchak, *Hermina* et *Place des fêtes,* s'inscrivent dans la seconde perspective. Les scènes y sont plus clairsemées. D'un côté, le choix de la continuité et de l'addition, de l'autre, celui de l'attente sporadique.

V-3. Réflexions sur la jouissance

À titre définitionnel, l'orgasme, de manière laconique, est « le paroxysme du plaisir sexuel. »[865] Il résulte d'une excitation sexuelle poussée à son maximum. Jusquà la limite, mais quelle limite ? Car la jouissance est à la fois une finalité et une inconnue. Il faut alors « faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l'installer dans un état de tension et de manque, dont il lui faudra se libérer par un recours extralittéraire »[866], écrit Jean Marie Goulemot. L'excitation incontrôlée et incontrôlable serait donc l'objectif de ce mode de représentation. Les auteurs de l'« Introduction à la pornographie », Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, n'en disent pas moins : « son effet principal (le seul parfois) est de stimuler la libido de l'usager, quelle que soit l'intention du créateur. »[867] Ils en concluent que : « La pornographie, c'est toute représentation qui recherche, ou possède, un effet fortement aphrodisiaque. »[868] De quelle nature serait ce dépassement ou ce trouble qui fait du sexe une drogue qui ouvre sur un monde qui échappe à la représentation ?

Dans la même veine, à la question « Qu'est-ce que la littérature érotique ? », Régine

[862] *Ibid*., p. 90-92.
[863] *Ibid*., p. 100-101.
[864] *Ibid*., p. 102-112.
[865] Philippe Auzou, *Dictionnaire Encyclopédique Auzou, op. cit.,* 1547.
[866] Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main, op. cit.,* p. 127.
[867] Claude-Jean Bertrand et Annie Baron-Carvais, « Introduction à la pornographie. Panorama critique », *op. cit.,* p. 31.
[868] *Ibid*., p. 10.

Deforges n'hésite pas à répondre : « C'est celle qui fait bander le lecteur, et lui procure à la fois des jouissances intellectuelles et physiques. »[869] Elle pose ainsi – l'excitation physique et la jouissance sexuelle – comme une fin, mais aussi comme une stratégie de capture. Conception partagée par d'autres auteures, telles Virginie Despentes ou Colette Deblé, pour lesquelles « La littérature érotique n'a d'autre but que de prendre le pouvoir sur le corps du lecteur, de le faire bander ou mouiller, se produire, et reproduire. »[870] Despentes, en soulignant les rapports entre le corps et la manifestation des fantasmes, suggère également cette finalité que les « militants anti-porno » refusent d'assumer :

> Le problème que pose le porno, c'est qu'il tape dans l'angle mort de la raison. Il s'adresse directement aux centres des fantasmes, sans passer par la parole, ni par la réflexion. D'abord on bande ou on mouille, ensuite on peut se demander pourquoi. Les réflexes d'autocensure sont bousculés. L'image porno ne nous laisse pas le choix : voilà ce qui t'excite, voilà ce qui te fait réagir. Elle nous fait savoir où il faut appuyer pour nous déclencher. C'est là sa force majeure, sa dimension quasi mystique. Et c'est là que se raidissent et hurlent beaucoup de militants anti-porno. Ils refusent qu'on leur parle directement de leur propre désir, qu'on leur impose de savoir des choses sur eux-mêmes qu'ils ont choisi de taire et d'ignorer.[871]

Il est précisément question dans la réflexion de Virginie Despentes de la pornographie visuelle. Or, qu'il s'agisse du porno, du livre ou de l'image, l'effet des mécanismes de représentation, dès lors qu'il est explicite, demeure le même. Raison pour laquelle, le sexologue Yves Ferroul affirme que :

> […] la qualification de « pornographique » est adéquate quand elle s'applique à ce qui permet la pornographie, c'est-à-dire la *représentation* explicite de la sexualité : un livre, une photographie, un film sont pornographiques s'ils montrent crûment une activité sexuelle génitale, sans distanciation, sans hors-champ, sans ambiguïtés[872]

Et Marie-Anne Paveau de conclure à l'instar des autres : « Est donc pornographique ce

[869] La Maison des écrivains, « Qu'est-ce que la littérature érotique ? », *op. cit*., p. 46.
[870] *Ibid*., p. 44.
[871] Virginie Despentes, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006, p. 91.
[872] Cité par Marie-Anne Paveau dans *Le Discours pornographique, op. cit*., p. 32.

qui relève d'une mise en scène publique et le plus souvent commerciale du sexe pour produire une excitation sexuelle. »[873] Mais aussi ce qui interdit la protection de soi à soi en laissant surgir ce que la conscience ne contrôle plus.

Il est à noter que mettre l'excitation et/ou la jouissance physique au centre du système pornographique suggère son caractère radieux, exaltant, euphorique. Cette idée est renforcée symboliquement par les substances libérées lors d'un orgasme : l'ocytocine et la prolactine, qui sont deux neuropeptides provoquant une profonde sensation de bien-être. Disons-le autrement, le régime pornographique semble avoir pour objectif l'accès au bonheur ou au sentiment de vertige. Le propos de Georges Molinié sur ce dispositif souligne ce caractère, « le pornographique est simplement courageux, clair, limpide, en sa répétition indéfinie des gestes du sexe au regard : il est lumineux. »[874]

Nous n'irons pas jusqu'à affirmer que l'objectif du débridement textuel dans le texte africain de ces trente dernières années est de susciter l'excitation sexuelle du lecteur, ou de le mener à une jouissance physique ou cérébrale. Mais en analysant cette forme d'écriture, on peut observer que la scène pornographique, elle, semble poursuivre cet objectif plutôt attribué au dispositif. En effet, le tableau sexuel s'achève presque toujours sur une exaltation des sens. Il y a ainsi manifestement une obsession orgasmique, une tyrannie du plaisir. L'orgasme ou l'explosion des sens introduisent le sentiment de luminosité et d'euphorie évoqué antérieurement. Exemple.

> Un fourmillement *d'excitation* survoltait l'air. Nous avions entre les mains notre patronne, une bourgeoise respectable avec des manières de catin. J'étais dans un tel *émoi* que je ne saurais vous dire quand mes collègues se retrouvèrent nus. Il y eut une succession de *rêves*, de fantasmes réprimés, de désirs inavoués qui me paralysaient. Madeleine *jouissait* dans ses entrailles, dans sa bouche, au plus profond de son sexe. Elle eut des exigences excessives et disproportionnées pour une femme de son rang. Elle se mit, par exemple, de dos, sur le ventre du plus jeune, l'enfourcha, demanda au plus âgé de la pénétrer par la même voie. De là où j'étais, je ne voyais plus son *magnifique* corps, juste une juxtaposition

[873] *Ibid., loc. cit.*
[874] Georges Molinié, *De la pornographie*, Paris, MIX, 2006, p. 76.

> de sexes écartelés. Le troisième attrapa ses cheveux et enfonça son pénis dans sa bouche. Leurs gémissements retentissaient dans ma tête, dans mes oreilles, et me rendaient fou. […] Ils la libérèrent et s'écroulèrent sur les canapés. « Je choisis cet instant pour m'approcher d'elle. Ma langue traça des sillons sur son ventre, remonta entre ses seins pour s'évanouir entre ses lèvres. « C'est *bon*, c'est *doux*, c'est ce que je voulais », gémit-elle. Puis, quand j'entrai en elle, je compris que nos corps ne supporteraient pas de se perdre de vue. […] On fit l'amour longuement, avec tendresse, comme pour effacer la tempête qui venait de ravager ses organes génitaux. Gommer le souvenir de mes collègues qui l'avaient baisée ! Biffer l'existence des hommes qui autrefois avaient profané ses chairs ! Son corps se cambra, comme pris de convulsions. Ses yeux se révulsèrent. J'eus un *éclair éblouissant*. Un violent spasme s'ensuivit. Je m'affalai, épuisé de plaisir.[875]

Dans ce tableau, à l'origine plus long (3 pages), une patronne bourgeoise prénommée Madeleine se fait prendre par quatre de ses salariés sur l'air de la chanson *No Woman, No Cry* de Bob Marley. On fera remarquer que durant la description des ébats, l'exaltation des sens et notamment l'euphorie sont toujours mis en exergue : « excitation », « émoi », « rêve », « jouissait », « magnifique », « bon », « doux », « éclair éblouissant ». Dans ce type d'ouvrages, généralement, et ce quelle que soit la manière dont se déroule la scène, la chute se fait souvent sur une jouissance torride. Dans l'exemple ci-dessus, elle se traduit chez Madeleine par la révulsion oculaire, et chez Diego par la métaphore « éclair éblouissant ». C'est en tout cas le type de scène prédominant dans ce régime. L'absence de jouissance y est souvent vécue comme un échec.

> **Q**uelque chose était arrivé dans ma vie, comme ça arrive dans la vie de toute queue, parce qu'une queue, ce n'est quand même pas un truc toujours sûr. Ce n'est pas comme le doigt. Voilà comment la mienne m'avait fait des vacheries. La première fois que c'était arrivé, c'était chez mes parents. La cousine de mon Malien, elle m'avait eu au bigophone et on avait parlé tellement sexe qu'elle en avait eu envie. Elle était alors venue me retrouver. Et là, nous avions fait les caresses et je l'avais beaucoup léchée, elle m'avait beaucoup sucé, puis, après, nous avions voulu faire des trucs. Elle s'était couchée dans le lit de maman et papa, le plus grand dans notre appartement. Moi je me mis nu, elle aussi. Son sexe bien ouvert faisait penser à un télescope le jour de l'éclipse du soleil de 1999 en France avec la fin du monde du célèbre monsieur Machin. Je suis monté sur elle, heureux

[875] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, *op. cit.*, p. 91-92. Les italiques sont de nous.

> d'entrer une fois encore dans son télescope. Et là, patatras ! Ma queue se ramollit comme du coton, c'était la première fois que ça m'arrivait.[876]

Ce genre de scènes est en effet très peu présent dans le dispositif pornographique. La chute de la scène est négative, sombre, car les acteurs ne savourent pas l'acte sexuel. L'affect qui s'en dégage est loin d'être lumineux, vu qu'il y a un non-aboutissement de l'orgasme. Dans ses travaux sur ce dispositif, Maingueneau écrit : « Il suffit en effet que la scène soit chargée d'affects négatifs pour que le dispositif pornographique tourne à vide. »[877] De fait, la majorité des scènes que l'on rencontre au sein de ce mode vise la satisfaction du plaisir ; quitte à revenir sur la scène en cas d'interruption.

Dans *Hermina* on retrouve un exemple de ce type. Sami Tchak amorce la description d'un acte sexuel en donnant l'impression que la scène est finie, et passée sous images. Puis il s'élance dans des micros récits pour finalement venir clôturer la scène par un orgasme qui illumine la scène dans une autre partie. Pour que la scène soit parfaite, selon le modèle du dispositif, cet élément est souvent nécessaire.

Dans la partie intitulée « Joseito », débute effectivement un tableau incluant le personnage central, Joseito et Irma dans une chambre d'hôtel. Heberto qui vit une relation avec Irma commande un petit déjeuner pour deux. Ce dernier est apporté par « un adolescent aux traits féminins, une sorte d'éphèbe grec qui avait un pantalon serré et une chemise ouverte sur sa poitrine lisse. »[878] Irma qui était dans la salle de bain durant la commande, ne sait pas qu'un étranger est présent dans la chambre, et sort toute nue. Attirée par le jeune homme, elle prend sa main, puis sollicite la permission de son compagnon pour avoir une relation sexuelle avec lui.

> « Est-ce que ça te dérangerait ? me demanda Irma. Dis-moi la vérité, si ça te dérange, ce n'est pas grave. » Mon non de la tête la déchaîna, elle prit le deuxième bras de Joseito et l'attira contre elle, elle le serra fort contre elle. L'adonis se laissa faire. J'étais assis sur le

[876] Sami Tchak, *Place des fêtes, op. cit.*, p. 126.
[877] Dominique Maingueneau, *La Littérature pornographique, op. cit.*, p. 67.
[878] Sami Tchak, *Hermina, op. cit.*, p. 155-156.

> lit. Je les regardais. Au bout de cinq minutes, Irma l'entraîna dans le lit, ils me bousculèrent involontairement, je me levai pour m'asseoir sur la chaise, pour mieux les regarder. Joseito se releva pour se débarrasser de son pantalon et de sa chemise, m'ignorant royalement. Et quand il se montra nu, son membre pénétrant déjà raide, énorme, m'évoqua un passage du huitième chapitre de *Paradiso* de José Lezama Lima : « Farraluque se déshabilla en un éclair de temps et bondit sur le carré des délices. Mais à cet instant la dormeuse fit, sans se dégourdir, un tour complet, présentant la normalité de son corps au mâle qui venait d'arriver. La continuité sans à-coups de la respiration de la métisse évitait le soupçon du faire-semblant. À mesure que l'aiguillon du leptosome macro-génital entrait en elle, on eut dit qu'elle allait de nouveau se retourner, mais ces oscillations n'ouvraient point de brèche dans l'enceinte de son sommeil. Farraluque se trouvait à ce moment de l'adolescence où, la copulation terminée, l'érection subsiste par-delà ses propres fins, invitant parfois à une masturbation frénétique. »[879]

L'auteur donne ici l'impression que la scène du triolisme prend fin dans les comparaisons qu'il fait intervenir à l'aide des intertextualités (l'exemple de *Paradiso* dans l'extrait, ou *Le Prophète* de Khalil Gibran qui vient juste après). Or, même si l'on peut lire l'état d'excitation des personnages, la scène n'est pas allée à son terme. Aussi, dans une autre partie, Sami Tchak revient en effet sur cet ébat laissé à mi-parcours :

> **A**lors que je m'enlisais dans mes souvenirs, Irma poussa un hurlement qui me ramena brutalement à la réalité. Et je vis l'adonis agripper les épaules de la femme offerte où s'enfoncèrent ses ongles. Il poussa un cri, un long cri de bête. Puis, après avoir inondé de sa semence brûlante le jardin d'Éden en feu, il se laissa aller sur le lit pour enfouir le visage dans l'oreiller. Il m'abandonna alors une superbe et imprenable vue digne d'une carte postale : Irma couchée sur le dos, les cuisses écartées, le sexe comme la chair juteuse d'une papaye d'où s'écoulait le liquide gluant au parfum conquérant. Elle soupirait, les yeux fermés, le corps dans un total abandon. Elle était heureuse, Irma, très heureuse.[880]

Cette volonté de conclure les descriptions des ébats sexuels par la jouissance, d'un ou de l'ensemble des actants, donne l'impression qu'il est une obsession orgasmique dans la structure de la scène pornographique, pouvant être symptomatique de ce dispositif. Cet ouragan de plaisir insuffle dans le texte une certaine gaité, un affect positif (« Elle était heureuse, Irma, très heureuse ») essentiel pour le registre pornographique.

[879] *Ibid*., p. 156.
[880] *Ibid*., p. 162.

TROISIÈME PARTIE

Enjeux d'une esthétique de la sexualité

Introduction partielle

> On l'aura deviné, à la question : *Qu'est-ce que la littérature érotique ?* il convient d'en ajouter une autre : *Et quels sont ses pouvoirs ?* pour cerner son identité.
> Denis Emorine[881]

En France, « L'écriture du sexe aujourd'hui »[882] connait, et ce depuis les années 80, une vulgarisation exceptionnelle. Les mouvements de libération sexuelle sont à l'origine de cette situation. On peinerait de nos jours à croire qu'il fut un temps en France, où les auteurs de romans s'exposaient à des poursuites judiciaires ; où le texte érotique était (très) souvent publié sous couvert d'anonymat et s'écoulait sous le manteau. On se souvient que Diderot eut mauvaise presse et fut emprisonné pour son texte intitulé *Les Bijoux indiscrets*[883] ; ou que La Fontaine faillit compromettre « sa laborieuse élection à l'Académie française à cause de ses *Nouveaux contes ».* Bakhtine aussi rappelle la condamnation de certains écrits de Rabelais et de Marot par La Bruyère : « Marot et Rabelais sont inexcusables d'avoir semé l'ordure dans leurs écrits : tous deux avaient assez de génie et de naturel pour pouvoir s'en passer ».

La France de la première moitié du XXe siècle en effet, et même jusqu'aux années 80, à en croire Michel Foulcault[884], est extrêmement légaliste en matière de parutions susceptibles de heurter la sensibilité populaire ou conduire à un dérèglement de mœurs. De là, un florilège d'ouvrages qui passent sous la guillotine de la censure. *Madame Edwarda* de Georges Bataille par exemple. L'auteur a dû le publier en 1941 et 1945 par des éditions clandestines sous le pseudonyme de Pierre Angélique. La raison en est simple, Jean-Jacques Pauvert, éditeur de l'édition de 1956 le révèle entre deux

[881] La Maison des écrivains, « Qu'est-ce que la littérature érotique ? », *op. cit*., p. 54.
[882] Olivier Bessard-Banquy, « L'écriture du sexe aujourd'hui », *Revue d'études culturelles*, n° 1, printemps 2005
[883] À l'époque des Lumières, il est difficile d'être un penseur libre. En effet, on peut très facilement faire la prison pour des propos jugés contraires au discours ecclésiastique et contre les bonnes mœurs. Diderot passe trois mois en prison pour *La Lettre sur les aveugles*, *Les Pensées philosophiques* et *Les Bijoux indiscrets*. Chacun contrariant le discours religieux ou les mœurs sociales.
[884] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, *op. cit*., p. 13-14.

mots : « *Georges Bataille était encore à l'époque conservateur de la bibliothèque d'Orléans, et son statut de fonctionnaire lui paraissait, à juste titre, peu compatible avec d'éventuelles poursuites pour "outrages aux bonnes mœurs par la voie du livre*" »[885]. Dans les années 1920, avant Bataille, Louis Aragon déjà avec son roman au titre provocateur, *Le Con d'Irène*[886], voit son texte interdit à peine publié. De même qu'avec *Madame Edwarda*, Aragon signe son texte sous un pseudonyme, Albert de Routisie. Ainsi, en dépit du triomphe de la raison au XVIIIe siècle, de la remise en cause de l'hégémonie religieuse et la transgression des codes sociaux et littéraires – opérées par Sade, et par le courant libertin, puis au XIXe siècle –, la société française est demeurée tout de même intransigeante et rigide sur les représentations des littératures du sexe.

Deux éléments complémentaires sont à l'origine de cette libération du discours la pensée sexuelle : les mouvements de revendication et la littérature érotique. En ce qui concerne le premier, les soulèvements des partisans du « freudo-marxiste »[887], vers la fin des années 1960, semblent semer la graine de la libération de l'art. Ce mouvement d'humeur qui a pour mot d'ordre « révolution sexuelle » trouve son aboutissement ou son apogée en mai 68. Dans la foulée, ce mouvement trouve dans le thème de la sexualité un nouvel instrument de contestation, un viatique pour l'affranchissement des tabous et du renversement du rigorisme français. Des slogans naissent : « Plus je fais l'amour, plus je fais la révolution », « Peace and Love », « Jouissons sans entraves ». Pascal Brückner écrit :

---

[885] Georges Bataille, *Madame Edwarda-Le mort-Histoire de l'œil, op. cit.*, p. 10.
[886] Louis Aragon, *Le Con d'Irène,* Paris, René Bonel, 1928.
[887] Le professeur Pierre Ansart définit le freudo-marxisme comme un ensemble de mouvements, d'écoles, de psychanalystes ou de philosophes qui ont rapproché, dans le cadre théorique, le marxisme et la psychanalyse, et notamment « les conditions socio-économiques et les inconscients individuels dans leurs rapports et leurs interrelations », ainsi que les implications sociopolitiques desdits mouvements. (*La Gestion des passions politiques*, Lausanne, éditions L'Âge d'Homme, 1983, p. 8). Ces mouvements, qui ont pour principale ambition la régénération de la société, sont par exemple à l'origine des événements de mai 68, ainsi que le souligne Pascal Brückner : « Ce sont les suites de ce freudo-marxisme qui évidemment trouvent un aboutissement dans les années 60 et en mai 68 et, avec elles, le mot d'ordre qui paraît aujourd'hui totalement désuet de "révolution sexuelle". » (Pascal Brückner, « Idée du sexe et de la sexualité », *in* « Sexualité, mythes et culture », (dir.) André Durandeau et Charlyne Vasseur-Fauconnet, Paris, L'Harmattan, coll. « Psycho-Logiques », 1990, p. 121).

> Par « révolution sexuelle » on entendait deux choses différentes : soit qu'un nécessaire bouleversement des mœurs accompagnerait sa partenaire la révolution sociale, soit que l'émancipation sexuelle serait au contraire la seule révolution radicale dont l'être humain ait besoin. Le sexe jouait pour ainsi dire dans cette partie le rôle que joue le prolétariat dans le marxisme, c'est-à-dire le bon nouveau sujet de l'histoire, celui qui va affranchir l'homme de tous ses obstacles.[888]

On constate donc que durant la décennie 1960-70, la sexualité est l'une des causes majeures « et même […] la plus belle des causes »[889]. Cette révolution n'a pas porté les fruits escomptés selon P. Brückner. Éric Zémour croit l'inverse[890]. L'un ou l'autre, peu importe. Ce qui est, en revanche important, est que l'on pourrait trouver dans les événements de mai 68 la semence qui féconde l'imaginaire littéraire africain, en lui ouvrant un tunnel dans lequel des auteurs s'engouffrent. À l'époque, certains écrivains, comme Yambo Ouologuem, vont à Paris, et ont pu être influencés par ce mouvement. Dans l'introduction de « Sexe, race et colonies », les auteurs reconnaissent l'influence de ce mouvement non seulement aux colonies, mais aussi sur les populations noires qui vivent en France :

> Ainsi découvre-t-on aux quatre coins du monde, en ces années 1960 finissantes, un nouveau moment de basculement et une production culturelle qui en est le reflet, notamment autour du moment « Mai 1968 », qui apparaît partout comme une époque de liberté et de « révolution sexuelle » à la fois pour les corps et les sexualités se détachant d'une lourde emprise morale, pour la censure qui s'efface en Europe et outre-Atlantique, mais également pour les populations non-blanches qui affirment désormais leur visibilité dans les sociétés occidentales.[891]

Quant au deuxième, l'érotisme littéraire est un élément majeur de cette révolution, qui

---

[888] Pascal Brückner, « Idée du sexe et de la sexualité », *in* « Sexualité, mythes et culture », (dir.) André Durandeau et Charlyne Vasseur-Fauconnet, *op. cit.*, p. 121.
[889] *Ibid., loc. cit.*
[890] Dans *Le Suicide français* (Paris, Albin Michel, 2014), le polémiste Éric Zémour démontre que les soulèvements de Mai 68 ont été un franc succès. Ils auraient permis de revisiter certains acquis sociaux, et ouvrir la France à une autre perception du monde : « Mai 68 fut une révolution inédite et surprenante : pour la première fois dans l'Histoire, les habituels perdants l'emportaient. » (*Ibid.*, p. 13). Car, la France d'avant 1968 est « […] une France en noir et blanc, patriarcale et xénophobe, repliée sur elle-même, enfermée dans ses frontières et ses préjugés, corsetée dans une morale rigoriste, confite en dévotion ; une France laborieuse et soumise, les corps étriqués, engoncés dans des vêtements austères et strictes […]. » (*Ibid.*, p. 15). Selon Zémour, cette France aurait été abattue, et de ses cendres serait née une France plus libre et libérant.
[891] Pascal Blanchard et *al*. (dir.), « Sexe, race et colonies », *op. cit*., p. 37.

nous parait plus important, d'autant mieux que nous traitons de littérature, et spécifiquement des écritures du sexe. L'essayiste Sarane Alexandrian révèle effectivement la place de cette littérature dans la libération de l'espace privé dans *Histoire de la littérature érotique*. Il y note :

> Dans un de mes précédents livres, bien accueilli du public, *Les Libérateurs de l'amour*, j'ai étudié les maîtres de la révolution sexuelle, ceux qui ont montré par des moyens romanesques, sociologiques ou mystiques comment accomplir « la synthèse de l'amour-passion et du libertinage » que je tiens pour le grand idéal moderne d'émancipation de la vie privée. Ici, dans une démarche complémentaire, je vais cerner avec précision un élément capital de cette révolution, l'érotisme littéraire, qui la reflète de bas en haut[892]

Le moins que l'on puisse dire, est qu'elle a permis d'attaquer les normes, les contraintes sociales et les censeurs[893] pour « affranchir l'homme de tous ses obstacles ».

Ainsi, les débats autour de la sexualité dans les champs littéraires français depuis le XVIe siècle, nous ont conduits à voir en elle un facteur de décloisonnement social. Des libertins aux auteurs du siècle de Foucault le discours sur la sexualité n'a eu de cesse de briser une certaine conception de la vie, un mode de dire et de se dire, globalement de détruire la rigueur sociale en matière de mœurs. De sorte que, si on reconnait à la révolution industrielle du XIXe siècle le moteur de la société industrielle actuelle, on pourrait également voir dans « la révolution sexuelle » de mai 68, le fait historique duquel découle la conception actuelle de la liberté sexuelle, et peut-être de la liberté tout court. La liberté sexuelle a, semble-t-il, abouti à une liberté d'expression sociale sans précédent.

Il ne faudrait donc pas être dupe, ces écritures peuvent être une arme redoutable, et le poète Denis Emorine n'hésite pas à s'interroger sur leurs capacités, parce que faisant

---

[892] Sarane Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique*, *op. cit.*, p. 7.

[893] Le législateur enfante de nombreux textes de loi visant à détruire le livre érotique, du fait de sa prétendue dangerosité pour la morale sociale. *Histoires de censure. Anthologie érotique* (Paris, La Musardine, coll. « Lectures amoureuses », 2001) de Bernard Joubert retrace remarquablement par exemple, et de façon critique, l'évolution des lois, de la pensée du législateur, ainsi que la grêle de textes victimes de la censure.

partie de leur identité. « On l'aura deviné, à la question : *Qu'est-ce que la littérature érotique ?* il convient d'en ajouter une autre : *Et quels sont ses pouvoirs ?* pour cerner son identité. »[894]

Ce tableau succinct mène à une interrogation sur les enjeux de la *sexualiture*. En effet, la présence du sexe au sein de cet espace littéraire ne finit plus de surprendre. Des auteurs, et pas des moindres, en font un véritable *leitmotiv* au sein de leur production. Pensons à Beyala ou Sami Tchak, qui en font usage de façon significative. Au point que, pour le dernier cité, Ornella Parcelly Ndombi Loumbangoye, dans ses travaux de thèse, en arrive à la conclusion selon laquelle :

> […] l'écriture empreinte de sexualité de l'écrivain togolais Sami TCHAK peut être considérée comme la preuve de la manifestation inconsciente d'un mythe personnel qui influence son génie créateur et transparaît dans l'ensemble de ses œuvres et plus particulièrement [dans *Place des fêtes*, *Hermina* et *La Fête des masques*].[895]

Cette situation soulève naturellement un ensemble de questions : cette forme nouvelle de représentation du sexe et de son plaisir dans l'univers littéraire africain a-t-elle une finalité ? Pourquoi aujourd'hui, la thématique de la sexualité est-elle une composante essentielle du panorama esthétique des écrivains de la Nouvelle génération ? Chez eux, le dévergondage revendiqué et l'exhibitionnisme sexuel peuvent-ils être considérés comme une forme de provocation littéraire ? Autrement dit, veulent-ils bouger les lignes, les mentalités pour enfanter, comme cela s'est produit en France, une société ayant un rapport différent au sexe, au corps et à la liberté ? Car certains auteurs – à l'image de Sony Labou Tansi, qui martelait : « J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde »[896] – écrivent pour re-créer ou repenser l'existence. Et cette renaissance n'est quelquefois possible qu'en travaillant sur l'Homme, comme le

[894] La Maison des écrivains, « Qu'est-ce que la littérature érotique ? », *op. cit.*, p. 54.
[895] Ornella Parcelly Ndombi Loumbangoye, « Écriture du corps et mythe personnel de l'écrivain. Approche psychocritique de *Place des fêtes*, *Hermina* et *La Fête des masques* de Sami Tchak », Thèse de doctorat en Littératures comparées et francophones, sous la direction de Dominique Gay-Sylvestre, Limoges, Université de Limoges, 2016, p. 294.
[896] Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, *op. cit.*, p. 7.

suggère Sami Tchak :

> Au-delà de la pertinence des raisons avancées pour expliquer l'absence, ou le caractère allusif, des scènes sexuelles dans les romans de la première génération d'auteurs africains, et de leur relative profusion chez d'autres à partir de Ouologuem, l'important serait de voir s'il y a chez tel auteur ou tel autre le « bon usage » de la sexualité, c'est-à-dire s'il parvient, à partir de cette grande porte, à aller au plus profond de l'être humain, à cerner l'ultime par humaine qui ramène les théâtrales diversités à des équations essentielles et similaires.[897]

L'analyse du discours et des figurations sur le sexe, dans notre imaginaire, participe du droit de l'art à parler de tout. Aussi diverse soit-elle, une étude sur la sexualité est susceptible de concourir, socialement, au changement des mentalités sur les discours environnant le sexe ; et littérairement, à la libération de l'art, bien en voie au sein des littératures subsahariennes. Ce changement ayant pour toile de fond la liberté est notre motivation.

[897] Sami Tchak, « Écrire la sexualité », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*., p. 7.

Chapitre VI : Littérature, sexe et libération. La *sexualiture* comme mode de revendication des libertés

> La sexualité n'est pas structurée comme un langage, elle est langage. Nouée entre l'intime et le politique elle devient le cœur à la fois présent et absent de la pensée. Elle ne se confine pas au corps, mais elle défie en lui les expressions de l'ultime.
> Jean-Christophe Delmeule[898]

La volonté de ce chapitre est de démontrer que la *sexualiture* peut avoir des ambitions de libération. Celle-ci suppose qu'il y aurait une quelconque domination, oppression ou confiscation d'une forme de liberté. Il est en effet attesté que la sexualité a été historiquement un espace de domination, et ce n'est aucunement le dernier texte dirigé par Pascal Blanchard à ce jour, qui viendrait le dénier. Le texte, « Sexe, race et colonies », réunissant pas moins de quatre-vingt-dix-sept historiens, montre par exemple comment à l'époque des empires coloniaux la possession des corps a été un instrument de pouvoir. Le sous-titre de l'œuvre[899] suggère par ailleurs la matérialité et la continuité de ce système de domination autrefois utilisé par le colon.

Dans l'ouvrage de Michel Cornaton, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, texte qui pourrait aussi bien s'appeler « Nouvelles thématiques africaines », puisqu'analysant les thèmes en présence dans le roman africain entre 1960 et 1990[900], l'auteur fait apparaître pouvoir et sexe comme topos dominants de la période, et se justifie de ne pas partir d'un préjugé.

---

[898] Jean-Christophe Delmeule, « De silice en calice, de l'œil à la langue ou l'expérience démesurée du don chez Caroline Lamarche », *in* « Les Espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques », Christophe Batsch et Françoise Saquer-Sabin, *op. cit.*, p. 64.

[899] « La domination des corps du XVe siècle à nos jours ».

[900] L'auteur a choisi de s'intéresser véritablement aux romans dont l'intrigue se déroule après la période des indépendances. Il pense à juste titre que « les bouleversements politiques y modifient la thématique alors que, sous la plume du romancier, surgit un nouveau type d'homme africain au cours des trois décennies qui ont suivi l'indépendance, en gros 1960-1990. » (Michel Cornaton, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, *op. cit.*, p. 11).

> Que l'on nous comprenne bien : cet ouvrage n'a pas pour but de repérer dans le roman africain une sorte de confirmation de ce que son auteur aurait perçu sur le terrain, confrontation bien tentante il faut l'avouer. Au contraire, c'est la découverte de la littérature africaine, et plus précisément d'une sorte de compulsion de répétition, qui nous a conduits à émettre l'hypothèse que la libido de nombreux personnages du roman africain contemporain peut s'interpréter par la primauté de l'analité en rapport plus ou moins étroit avec l'expression d'une forte angoisse de castration.[901]

Chevrier souligne également les aspects historique et culturel de la sexualité : le sexe dans son rapport au pouvoir et à l'exercice du pouvoir et la hiérarchisation des genres[902]. Ceux-ci sont perceptibles dans de nombreux ouvrages. On observe dans des livres comme *L'État honteux*, l'omniprésence du sexe masculin à la fois comme « instrument et symbole d'un pouvoir sans partage. »[903] Le tyran de cette œuvre s'octroie le droit de posséder, avant tout autre individu, les femmes du pays. *La Profanation des vagins* du dictateur est systématiquement sanctionnée par la castration de ses rivaux. Dans les romans de Beyala, on rencontre également diverses formes de domination subies par la femme, et la hiérarchie prévaut en contexte africain.

En étudiant les travaux des auteurs de la *sexualiture*, il est possible de lire en filigrane, au-delà du sexe peint, affiché ostensiblement, la volonté de combattre ces formes de domination. Beyala notamment affirme par exemple n'utiliser le sexe que comme décor, le véritable problème mis en lumière étant « la non-gestion politique de la cité » et l'« incurie qui conduit à une grande misère psychologique, morale, spirituelle. »[904] L'objectif quelquefois tapi derrière la production de certains auteurs nous rappelle leur

---

[901] *Ibid*., p. 11-12.
[902] Voir Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*., p. 88. L'auteur écrit : « Point n'est besoin d'être un grand clerc pour prendre la mesure du fossé qui sépare et, dans une large proportion, oppose les sexes. Ne parle-t-on pas, d'ailleurs, de sexe fort et de sexe faible et même si, dans cette acception, la charge érotique du mot se trouve pratiquement gommée, on ne peut ignorer la volonté de puissance dont il est implicitement porteur. Ce n'est pas le lieu d'ébaucher ici une psychanalyse des comportements sexués des hommes et des femmes, mais il est évident que, pour les premiers, la notion de virilité paraît étroitement corollée à l'exercice du pouvoir, comme en témoigne, dans les sociétés occidentales, la pratique légendaire du "droit de cuissage". ».
[903] *Ibid*., p. 89.
[904] « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », propos recueillis par Tirthankar Chanda, *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*., p. 42.

importance. Pour Sigmund Freud :

> Les écrivains sont de précieux alliés et il faut placer bien haut leur témoignage, car ils connaissent d'ordinaire une foule de choses entre le ciel et la terre dont notre sagesse d'école n'a pas encore la moindre idée. Ils nous devancent de beaucoup nous autres hommes ordinaires, notamment en matière de psychologie, parce qu'ils puisent là à des sources que nous n'avons encore explorées pour la science.[905]

Cette volonté de libération peut prendre différents visages, et être appréhendée dans des perspectives, aussi multiples que variées.

VI-1. *Sexualiture* ou carnavalisation de la poétique de la pudeur et des traditions sexuelles africaines ?

Le concept de « carnavalisation » est un héritage de l'historien et théoricien russe Mikhaïl Bakhtine, né en 1895. Il développe cette notion dans *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*[906]. De façon générale, on entend par « carnavalisation » l'inscription de la culture populaire, envisagée comme une vision globale du monde, dans la littérature dite cultivée.

Le mot tire ses origines du carnaval comme pratique sociale en cours au Moyen âge et durant la Renaissance. Le carnaval était alors une importante célébration populaire de jouissances et de divertissements en Europe, pendant laquelle les populations parodiaient les cultes chrétiens. Ces parodies se faisaient généralement sur le parvis de l'Église, parfois dans la nef. Ces festivités qui se muaient en défilé de danses et parades se répandaient à l'extérieur de la bâtisse cléricale, notamment dans les rues et les tavernes. Durant le carnaval, les gens masqués ou déguisés laissaient libre cours à toutes les extravagances : ripailles et beuveries étaient naturellement de la partie. La

[905] Sigmund Freud, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen,* précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne,* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986, p. 141.
[906] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

seule loi en vigueur semblait être, ainsi qu'en témoigne le Dr. Rachida Simon[907], la liberté et le rire :

> Célébré à l'occasion du Mardi gras mais encore pour d'autres réjouissances populaires comme la « Fête des fous » ou le « Rire pascal » et marqué par l'image du « *peuple riant sur la place publique* » (Bakhtine,1970 :12) *(sic)*, ce temps hors du temps, tranchant sur la monotonie et les dures contraintes de la vie quotidienne, était essentiellement une période joyeuse de liberté festive au cours de laquelle les codes sociaux de bienséance étaient momentanément abandonnés, renversés, subvertis, transgressés. Tout était permis, « mis à l'envers », la licence marquait les relations entre les gens : déguisements et masques favorisaient les comportements les plus permissifs, grossièretés et obscénités tenant lieu de langage, le carnaval obligeait à n'obéir qu'à deux impératifs : la liberté et le rire.[908]

Le temps du carnaval était ainsi un « temps hors du temps ». Un temps de folie où les codes sociaux pouvaient être piétinés, transgressés, renversés. L'ordre et les règles établis se voyaient remis en cause. Cette remise en question de la norme est portée dans une moindre mesure par la figure emblématique, mais paradoxale du fou, du bouffon, qui s'impose comme l'emblème de l'écart par rapport à la loi, à la normalité. Il est l'expression même de l'interversion des codes, l'incarnation de ce « monde à l'envers » où règnent désordre et confusion ; au point de devenir finalement le symbole même de la liberté.

Notion fondamentale dans les travaux de Bakhtine, la carnavalisation est conçue sur l'idée d'un monde double :

> Le carnavalesque est marqué, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers » « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (la roue), de la face et du profil, profanations ; couronnements et détrônements bouffons. La seconde vie, le seconde, monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une

[907] Rachida Simon, « La carnavalisation ou "le monde à l'envers" » : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », *in Synergies Algérie*, n° 10, 2010, p. 203-215.
[908] *Ibid*., p. 205.

parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers. »[909]

Ainsi, le carnavalesque suppose une subversion entre deux sphères sociales, l'endroit et son envers, une sphère officielle et une autre officieuse, toutes deux « en situation dialectique de dysharmonie et de tension »[910].

En analysant la *sexualiture* à l'aune des travaux de Bakhtine, on peut y voir la structuration d'un univers carnavalesque. On a le sentiment que la *sexualiture* n'est finalement que la carnavalisation de la poétique de la pudeur dominant la littérature africaine francophone subsaharienne avant et peu après les indépendances, et la carnavalisation d'une société ayant un rapport tout à fait singulier avec le sexe. La carnavalisation du sexe-littéraire (le sexe dans la littérature africaine), lui-même influencé par les discours et les pratiques du sexe-traditionnel (le sexe dans la tradition africaine), engendre ainsi cette vaste littérature très charnelle, outrancièrement transgressive et subversive.

La carnavalisation, selon l'essayiste québécois André Belleau[911], implique trois régimes d'antagonismes concomitants :

> 1) Dans la culture populaire : système interne d'oppositions et de permutations de type binaire : le cul et la tête, la mort et la vie, l'injure et la louange, etc.
> 2) Le discours ambivalent de la culture carnavalesque populaire vs le discours unilatéral de la culture dite officielle.
> 3) La transposition textuelle des deux premiers systèmes par la carnavalisation. Impossible ici de poser ni de concevoir un des termes sans référence aux autres.
> Si donc on veut parler de carnavalisation à notre époque, on ne se limitera pas à la mise en évidence trompeuse de contenus tels les rabaissements, la corporalité, on cherchera aussi et surtout à établir des équivalents fonctionnels constituant un ensemble homologue à celui que Bakhtine a observé pour la période de la Renaissance. Il s'agira en

[909] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance, op. cit.*, p. 19. Cité à partir de Rachida Simon, « La carnavalisation ou "le monde à l'envers" » : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », *in Synergies Algérie*, *ibid.*, p. 207.
[910] Rachida Simon, « La carnavalisation ou "le monde à l'envers" » : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », *ibid., loc. cit.*
[911] André Belleau, « Carnavalesque pas mort ? », *in Études françaises*, vol. 20, n° 1, 1984, p. 37-44. https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1984-v20-n1-etudfr1665/036814ar/.

> premier lieu d'opposer un hypothétique carnavalesque actuel par définition populaire à un monde officiel concomitant, contemporain, un sérieux-comique ouvert d'aujourd'hui à un sérieux-sérieux fermé également d'aujourd'hui.[912]

Dans notre cas, nous aurons comme « monde officiel », le style d'écriture pudique qui, constituant la norme, a majoritairement été exploité par les premières générations d'auteurs africains. Lesquels s'évertuaient à écrire avec circonspection, parce qu'ayant le souci d'être en accord avec la conception africaine du sexe qui, elle-même, sacralise le sexe, tait ses manifestations et les discours s'y rapportant. La société a produit tout un univers discursif visant à le faire disparaitre. Ce qui justifie le discours du personnage de Beyala qui affirme « Pour le sexe justement, je vis sur une terre où l'on ne le nomme pas. Il semble ne pas exister. Il est comme une absence, un bouquet d'astres morts, un contour sans précision, une ombre curieuse, un songe presque »[913]. Cette comparaison insiste sur la non-présence du sexe, tant le discours le confine en un lieu infime. Ce propos d'Irène Fofo révèle également que « la première transgression liée à la sexualité est la parole produite à son propos »[914], et ce aussi bien dans la littérature que dans la tradition. Mais nous y reviendrons en développant l'effet carnavalesque, car c'est entre autres la parole produite au sujet du sexe que le roman du sexe s'attèle à déconstruire en opérant très souvent le renversement bakhtinien.

L'autre versant, la culture carnavalesque, populaire, et les pratiques officieuses sont frappés du sceau de l'interdit. Les discours, autrefois proscrits, sont davantage admis par les nouvelles générations, qui acceptent ou aspirent au changement :

> En effet, il se trouve que le temps a un effet notable sur les représentations des peuples. Les frontières nettes jadis déterminées entre les espaces public et privé tendent à fondre fatalement au fil du temps. L'ordre postcolonial a modifié les façons de voir, de faire, de vivre des sujets. […] Ainsi, les spectacles de jeunes femmes offrant leur nudité au regard

[912] *Ibid*., p. 39.
[913] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire, op. cit.*, p. 12.
[914] Flora Amabiamina, « La philosophie hédoniste ou la contestation des ordres socioculturels institués : les sexualités indociles dans le discours romanesque féminin camerounais », *in* « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », (dir.) Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu, *op. cit.*, p. 182.

> de tous en public se normalisent de plus en plus. On ne s'en offusque plus, on s'en amuse dorénavant.[915]

Cet ensemble discursif est porté par une génération (sur le plan social et littéraire) insoumise qui manifeste clairement la volonté de se soustraire aux codes érigés et au monde normatif. Si chaque société codifie effectivement sa sexualité, les écrivains, dits de la « Nouvelle génération », estiment que la conception et la codification de la sexualité, telle que présente en Afrique, est dépassée. Les deux approches discursive et culturelle, dans un rapport hiérarchisé de type, haut/bas, normal/anormal, sain/malsain, s'opposent au sein de cette écriture libre. Tentons à présent de démontrer la matérialité de la notion de carnavalisation dans la *sexualiture* : à travers notamment la carnavalisation de la décence, et les discours traditionnels en rapport avec le sexuel.

VI-1.1. De la poétique de la décence à l'indécence : pour une libération de l'Art

La pudeur est un sentiment de honte qu'une personne peut éprouver vis-à-vis de la sexualité. Elle fait partie de ces vertus fragiles qui au même titre que la dignité, la simplicité, la pureté ou l'humilité sont perdues dès l'instant qu'on les proclame. Dans une analyse sur la notion de pudeur, Antoine O. Delclos la présente telle « une tendance spontanée à cacher à la curiosité ce qui appartient à l'intimité de la personne, pour la défendre de toute intrusion inopportune. »[916] Ce rapport à l'intime est aussi manifeste dans la définition qu'en fait Auzou, qui la présente tel un « Sentiment de gêne causé par ce qui touche à l'intimité, à la sexualité. »[917] De fait, lorsqu'il y a une certaine intimité, la pudeur n'est pas loin, car selon Éric Fiat, « [elle] est véritablement

[915] *Ibid., loc. cit*.
[916] Antoine O. Delclos, *La Pudeur*, Paris, éditions Le Laurier, coll. « Du Laurier », 1996, p. 9.
[917] Philippe Auzou, *Dictionnaire Encyclopédique Auzou, op. cit.*, p. 1756.

une intention de cacher. »[918] La pudeur protège la part secrète de l'individu, en refusant de dévoiler ce qu'il souhaite préserver dans la sphère de l'intime. Le philosophe Éric Fiat la trouve « innocente », sans « calcul » parce qu'elle est spontanéité, comme le notait aussi Delclos. Il existe deux types de pudeur, une des sentiments et l'autre des corps. Ses formes peuvent varier d'une culture à une autre. Elle a, semble-t-il, influencé quantité d'écrivains africains, qui se refusaient à parler du sexe, parce que relevant socialement de l'intime. Cette protection suggère que la chose que l'on cache est pour soi précieuse, peut-être sacrée, comme la sexualité pour la tradition africaine de laquelle se réclamaient ces auteurs. Pour le philosophe Éric Fiat :

> […] si la pudique se protège, c'est aussi parce qu'elle a, dans le secret de sa conscience, le sentiment que ce qu'elle cache a une valeur véritable ; que ce quelque chose qu'elle cache doit être protégé, tenu à l'écart des regards concupiscents et des mains poisseuses du vulgaire qui pourraient le profaner.[919]

À en croire Delclos, la nature de la pudeur la rattache au sentiment de dignité : « Partout, cependant, écrit-il, elle reste le pressentiment d'une dignité spirituelle propre à l'homme »[920]. Aussi, offenser la pudeur c'est toucher directement à la dignité. Idée partagée également par Éric Fiat, qui affirme que « Le rapport entre pudeur et dignité est évident : on dit bien que l'on se drape dans sa dignité. Blesser la pudeur c'est blesser la dignité. Mais il me semble que la pudeur a une certaine grâce quand la dignité est un maintien, une contenance sans grâce. »[921] Aussi, peut-on comprendre qu'en heurtant la pudeur avec *Le Devoir de violence*, certains écrivains africains se soient sentis atteints dans leur dignité. D'où la virulence du rejet du natif de Bandiagara. D'autant plus que la volonté de ces auteurs, à cette époque, est très précisément de restaurer cette dignité arrachée.

[918] Adèle Van Reeth et Éric Fiat, « La Pudeur », Paris, Plon/France Culture, coll. « Questions de caractère », 2016, p. 13.
[919] *Ibid*., p. 15.
[920] Antoine O. Delclos, *La Pudeur*, *op. cit*., p. 6.
[921] Adèle Van Reeth et Éric Fiat, « La Pudeur », *op. cit*., p. 19.

Nous avons privilégié en intitulé la lexie « poétique de la décence » à « poétique de la pudeur ». Cela suppose d'apporter une précision afin de lever l'équivoque entre les substantifs pudeurs et décence. Les deux sont proches sans être interchangeables, car il existe tout de même une nuance entre les deux termes. La pudeur étant dans son essence spontanéité, il serait ardu de démontrer avec certitude que les réticences à présenter le sexuel chez les auteurs de la Négritude par exemple aient été naturelles. Prouver l'inverse serait plus aisé. Les auteurs comme Senghor qui avaient le souci de peindre une Afrique immaculée, digne, le faisaient davantage par devoir et respect envers la tradition. Cette même volonté de construction d'une Afrique idyllique, romantique, a conduit certains auteurs à l'image de Césaire, à certaines autocensures. Lorsque la pudeur est fruit d'un conditionnement social, on ne saurait plus parler de pudeur, mais bien de décence. « [...] parce que la décence est une injonction sociale et extérieure »[922], comme le relève Éric Fiat, quand la pudeur, pour reprendre Adèle Van Reeth « révèle un rapport plus intime à soi. »[923]

Le mot décence vient effectivement du latin « *decentia* », signifiant « fait de convenir ». Autrement dit, la décence n'est rien de moins que « la pudeur prescrite », dictée, voire imposée :

> […] c'est la socialisation de la pudeur, alors que la pudeur s'exprime comme une spontanéité. La décence, c'est l'institutionnalisation de la pudeur ; on est pudique sans se demander s'il faut l'être, alors que le souci de la décence, de la bienséance, du conformisme, de l'étiquette suppose une réflexion sur ce qu'il convient de faire. Comme disait Jankélévitch, la pudeur ignore le calcul prudent de l'étiquette.[924]

La pudeur exprimée dans le texte littéraire africain, étant issue d'un discours et d'une conduite sociale voulant cacher le sexe, normer ce qui est convenant, il s'agit davantage de l'expression de la décence.

[922] *Ibid*., p. 21.
[923] *Ibid*., *loc. cit.*
[924] *Ibid*., p. 21-22.

Celle-ci prend des formes aussi diverses que multiples au sein des « littératures du Sud ». « Les techniques de gommage et/ou d'effacement, à l'instar de l'ellipse, du voile, des détours argumentatifs, fréquemment mobilisés dans les discours de ou sur le sexe participent de la logique du silence environnant cette réalité »[925], écrit Flora Amabiamina. Une logique imposée par « l'obligation » de décence. La *sexualiture* y répond en *carnavalisant* ce discours décent sur le sexe, en livrant la décence à l'ignominie, en bafouant toutes les règles de bienséance sereinement érigées, en décapitant toutes les techniques de masquage du sexe pour l'exposer de façon ostentatoire. En lui donnant une parole, un droit de cité. L'objectif étant à la fois la remise en question d'une manifestation littéraire et le décloisonnement stylistique de la littérature d'Afrique subsaharienne.

Sami Tchak pourrait être l'archétype de cet auteur opérant le viol de la décence, lui qui réussit à travers une poétique du vulgaire, du grossier, de l'obscène, à faire de ses œuvres des pornographies. Dans *Place des fêtes* par exemple, peu de scènes de sexe sont décrites, mais l'obscénité est le climat de l'œuvre au travers des mots et du discours. Le mot « putain » repris dans les soixante-treize parties du texte : « Putain de vies ! », « Putain de nés là-bas », « Putain de clan », « Putain de queue », « Putain de maman », « Putain de place des fêtes », « Putain de grand-mère », « Putain de livres et de sexe », « Putain de métier »… sonnent comme le projectile catapulté contre cette « putain » d'écriture « acceptable ». Cette exclamation traduisant le mécontentement est justement expressive de l'exaspération des auteurs, face à ce qu'on pourrait appeler la tyrannie de la décence. La vulgarité, la grossièreté et l'obscénité sont finalement dans cet univers à prendre comme le revers de la décence. Alors que les Anciens évitent l'usage des désignatifs des parties honteuses, ces auteurs font joyeusement usage, au contraire, du nom qu'il faut pour la chose évoquée, donc le mot pour la chose ou le

[925] Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », *op. cit.*, p. 182.

mot pour l'acte :

> Vous savez, maman se curait le vagin avec du Solubacter pour le garder toujours propre et serré. Tout ce boulot pour que mon imbécile de papa lui tourne le dos après un coup éclair, avouez qu'il y avait de quoi la rendre folle, la sacrée maman. Heureusement qu'elle avait d'autres hommes dont les Burkinabés qui étaient ses amants de prédilection parce qu'ils étaient très membrés, ces gens-là, comme les branches de leurs vieux baobabs sans feuilles. Et maman, pour la combler, il fallait des hommes de 1,99 mètre au moins qui l'avaient réellement à l'envergure de leur taille. Elle en cumulait toujours. Des paquets par-ci, des paquets par-là, en disant qu'avec les hommes grands, c'était franchement le paradis. Qu'ils fussent mariés ou non, maman s'en fichait éperdument. Elle se fourrait chez eux et se bouchait les oreilles quand les rivales l'humiliaient, la traitaient de chienne ou l'accusaient de faire des partouzes.[926]

L'écriture de l'indécence n'a donc que faire des accommodements et des convenances. Elle montre tout ce qui était autrefois voilé. En 2005, Adama Coulibaly[927] constatait déjà que les œuvres *carnavalisant* la décence d'autrefois,

> […] sont le lieu de mots jadis évités, d'images jusqu'alors seulement suggérées. Le sexe qui relève des matériaux littéraires que Bakhtine appelle « le bas matériel » est représenté, raconté par un vocabulaire de la place publique. L'on est en plein dans la trivialittérature : variation de grossièretés, descriptions crues de scènes d'amour en passant par des scènes de sadisme inqualifiables, tout y passe.[928]

Ainsi, en lieu d'une écriture circonspecte, hésitante, l'esthétique de l'indécence, de l'impudeur oppose une écriture brute, crue, morbide, directe, grossière, vulgaire. Car pour ces auteurs, ainsi que le souligne Bernard Bienvenu Nankeu[929], « L'heure est à l'exposition et à l'exhibition aux yeux de tous des choses qui, jusque-là, étaient considérées comme cachées voire sacrées en ce qu'elles ne constituaient pas l'objet de débats publics. »[930] Elle sort le sexe littéraire de l'entreligne et l'expose comme tout

[926] Sami Tchak, *Place des fêtes*, *op. cit*., p. 59.
[927] Adama Coulibaly, « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », *in Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 65, n° 1, Art. 13, 2005, p. 212-231. https://crossworks.holycross.edu/pf/vol65/iss1/13.
[928] *Ibid*., 215.
[929] Bernard Bienvenu Nankeu, « Par-delà l'option érotique et/ou pornographique des textes francophones africains », *in* « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », (dir.) Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu, *op. cit*., p. 203-206.
[930] *Ibid*., p. 205.

autre sujet. En fait, l'écriture de l'indécence fait du sexe un sujet comme les autres. Elle le désacralise dans le domaine de la littérature africaine francophone subsaharienne.

Cette écriture se présente comme la *parrhêsia*, un discours de vérité. Une volonté de dire les choses telles quelles. À travers cette génération, les auteurs africains semblent donc fuir ce qui pourrait passer pour de la couardise[931], en privilégiant la franchise. Ils se donnent le droit de dire la vérité sans crainte aucune. Foucault, commentant l'origine grecque du mot note dans *L'Herméneutique du sujet*[932] :

> La *parrhêsia*, je vous le rappelais la dernière fois, étymologiquement, c'est le « tout-dire ». La *parrhêsia* dit tout. À dire vrai, ce n'est pas tellement de « tout dire » qu'il est question dans la *parrhêsia*. Dans la *parrhêsia*, ce dont il est question fondamentalement, c'est ce qu'on pourrait appeler, d'une façon un peu impressionniste : la franchise, la liberté, l'ouverture, qui font qu'on dit ce qu'on a à dire, comme on a envie de le dire, quand on a envie de le dire et dans la forme où l'on croit qu'il est nécessaire de le dire. Ce terme de *parrhêsia* est tellement lié à ce qui est le choix, la décision, l'attitude de celui qui parle, que justement les Latins ont traduit *parrhêsia* par le mot *libertas*. Le tout-dire de la *parrhêsia* est rendu par la *libertas* : la liberté de celui qui parle.[933]

Aussi comprend-on les raisons pour lesquelles Isaac Bazié[934] présente Sony Labou Tansi (on dirait de même pour les autres auteurs de la *sexualiture*) non comme un imitateur docile, mais un « violateur de la réalité obligée de tout dire, de tout avouer. »[935]

Cette forme d'écriture permet le passage du sexe de l'ombre à la lumière : il surgit des textes dès les premières pages et y reste tout au long de la fiction. Les auteurs choisissent une écriture volontairement exhibitionniste comme modèle de

---

[931] Nous préférons voir dans cette forme, non pas de la poltronnerie, mais un choix esthétique en toute conscience, qui ne cache pas le sexe, mais le donne à lire d'une façon mystérieuse, dans les interprétations, les silences, les détours argumentatifs, les suggestions, etc.
[932] Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard/Seuil, coll. « Hautes Études », 2008.
[933] *Ibid*., p. 356.
[934] Isaac Bazié, « Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi », *in Applied Semiotics/Sémiotique appliquée*, vol. 4, n° 11-12, 2002, p. 233-247. http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-11-12/Vol4.No11.12.Bazie.pdf.
[935] *Ibid*., p. 233.

renversement de la poétique de la décence. Hissant par cet acte l'acte d'écriture « au rang de sexualité ». Adama Coulibaly écrit dans cette optique que :

> L'écriture comme cour, séduction et comme acte sexuel (d'accouplement), pour répandu que soit ce mythe, rappelle que le sexe précède le texte et restitue le texte en objet-sexuel, texte sexuel, sexué. Les critiques en termes de « faiblesses » et les « forces » des textes renvoient à cet état du texte.[936]

La génération nouvelle d'écrivains africains, faisant dans la *sexualiture*, semble ainsi manifester l'ardente volonté de se soustraire au déterminisme qui pesait sur les anciennes générations, condamnées par la décence et la tradition « soit au roman social, soit au reportage ethnographique ». Cette génération estime avoir acquis le droit à la plus totale liberté d'expression. Dans ce contexte, reprenant le propos de Bernard Bienvenu Nankeu, « On croirait alors que chaque mot sorti de leurs plumes est un projectile lancé sur la circonspection de leurs devanciers. Les filles et fils de la postcolonie, pour parodier Abdourahman A. Waberi (1995), ne s'embarrassent donc plus de convenance et utilisent des mots qui ne blanchissent pas le discours. »[937]Ainsi, la littérature s'affranchit dans cette production de la morale sociale, et adopte comme seul référent « celle de l'art ou la littérature, en tant que celle-ci manifeste les exigences spécifiques de l'activité esthétique, lesquelles sont sans commune mesure avec les valeurs sociales instituées. »[938]

VI-1.2. Le renversement des discours traditionnels sur la sexualité

Rétrospectivement, dans la citation de Bakhtine, nous avions mis en exergue le propos ci-contre : « La seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie

[936] Adama Coulibaly, « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », *op. cit*., p. 213.
[937] Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », *op. cit.*, p. 204.
[938] Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », *in* Emmanuel Bouju (dir.), « L'Engagement littéraire », Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 32.

dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme "un monde à l'envers." »[939] Ce second monde s'édifie en regard de la vie normative. De ce fait, il nous semble nécessaire de donner un aperçu de cette vie au travers de quelques exemples, avant de montrer comment la *sexualiture* en parodie le discours, pour en montrer le ridicule et revendiquer la liberté. Pour cela, nous prendrons plusieurs exemples tels que le mutisme social vis-à-vis du sexe, la place de la femme et ses modalités de jouissances, les valeurs prônées par la tradition africaine…

Nous avions évoqué la mutité du sexe dans l'espace traditionnel et littéraire : socialement à travers le sacré, et littérairement au moyen de la poétique de la décence. *Le Pleurer-rire* de Lopes, *La Vie et demie* et *L'État honteux* de Sony Labou Tansi et bien d'autres textes de la *sexualiture* procèdent par carnavalisation du sexe. Dans le premier ouvrage cité, alors même que la production littéraire d'Afrique francophone noire a donné à voir une société africaine dans laquelle le sexe était timoré, l'auteur peint une société, où le sexe est atmosphère. Société où le sexe est roi, et donne le tempo, le rythme de la vie. Lopes construit en effet une société délirante au sein de laquelle la présence du sexe est hypertrophiée. Il est au centre de la vie et commande quelquefois les comportements : depuis les hautes sphères de l'État jusqu'aux couches sociales moyennes plongées dans leur anonymat quotidien.

Alors que les traditions prescrivent à la femme une forme de moralité, Lopes fait de la dépravation sexuelle (fornication, adultère…), aussi bien de la femme que de l'homme, la valeur la mieux partagée au sein de son univers. Il en résulte un espace grotesque, mais renversant, dans lequel les antivaleurs passent pour nobles de façon très ironique, en témoigne le propos du maître d'hôtel : « J'aurais dû nourrir quelques remords à me rendre caresser la femme d'autrui. Mais si votre champ de maïs est loin de votre

[939] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance, op. cit.*, p. 19. Cité à partir de Rachida Simon, « La carnavalisation ou "le monde à l'envers" » : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », *in Synergies Algérie, op. cit.*, p. 207.

maison, n'est-il pas normal que les oiseaux viennent y picorer ? »[940] La mort de la figure du sage, François Tiya, homme exceptionnel, respecté par la jeunesse avec qui il se familiarise, pourrait être le symbole de ce monde sens dessus dessous. Les politiques, les fonctionnaires dans l'administration, les universitaires et les étudiants… tous dans la fiction de Lopes semblent vivre pour le sexe. Lopes revisite jusqu'au contenu discursif des traditions, pour créer un monde glorifiant sexe et plaisir. « Les femmes modernes, note l'auteur, ne sont plus les femmes. Elles combattent la coutume alors que nos mamans transmettaient la tradition, enseignant bien qu'une épouse qui veut garder un homme pour soi seule est une égoïste. »[941]

Cette œuvre *carnavalisée* a d'ailleurs failli subir l'autodafé, car les censeurs y ont vu un retournement de l'ordre établi, la transgression des traditions séculaires, au moment même où les Africains se devaient de valoriser l'Afrique :

> *Ainsi, à l'heure où l'Afrique, face à son destin historique, a besoin de héros exaltant les valeurs morales positives et notre cosmogonie ancestrale, à l'heure où vous, lecteurs, réclamez une littérature d'évasion, messieurs nos écrivains, eux, utilisent leur imagination débridée à peindre l'Afrique et les Africains en noir – mais sur un ton qui n'a rien à voir avec la négritude.* […] *Quand nous attendons d'eux des nourritures spirituelles, ils n'ont de cesse d'assouvir des préoccupations bassement matérielles.*[942]

Ce « monde à l'envers », à l'opposé de celui établi et valorisé par la tradition et les dirigeants qui s'en font les garants, conduit les censeurs congolais à voir en ce style les marqueurs d'une présence étrangère à l'origine d'un complot. Ils déclarent : « *Nous soupçonnons même son auteur d'être un Blanc ayant eu la chance de vivre quelques séjours en Afrique.* »[943] Parce que dans leur imaginaire, « *Un fils véritable de l'Afrique ne décrirait pas avec autant de détachement son milieu et son époque.* »[944] Cette carnavalisation du sexe est aussi manifeste chez Sony Labou Tansi.

---

[940] Henri Lopes, *Le Pleurer-rire*, *op. cit*., p. 23.
[941] *Ibid*., p. 22.
[942] *Ibid*., p. 10.
[943] *Ibid*., p. 11.
[944] *Ibid*., p. 12.

Analysant les approches de la sexualité chez ces deux auteurs, Boniface Mongo-Mboussa cerne aussi cette inversion des mondes au travers de « la fête de la chair », ou de la reprise de la notion de Bakhtine du « bas matériel ». Dit autrement, l'apparition de l'ensemble des symboles ayant un rapport avec « la partie inférieure de la topographie du corps humain. »

> Analysé par Mikhaïl Bakhtine dans son étude consacrée à l'œuvre de François Rabelais, le bas matériel et corporel est considéré par le critique russe comme l'héritage de la culture comique populaire dans le contexte médiéval. De sorte qu'en célébrant le corps, considéré par l'idéologie chrétienne comme la source de notre chute, François Rabelais opère un renversement : il fait subir au monde hiérarchisé, selon un axe vertical, une inversion où il ne s'agit plus de tendre vers le haut idéal, mais de trouver en bas la matière du bonheur. À l'instar de Rabelais, Sony Labou Tansi opère la même inversion, cette fois-ci dans le contexte congolais.[945]

Presque toute l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi s'inscrit dans cette inversion : la quête du bonheur ou de la liberté au moyen de l'exaltation de la chair, du corps. Les manifestations de cette subversion sont par exemple les nombreuses scènes bacchanales présentes dans ses ouvrages. Non seulement les mots employés pour décrire les scènes côtoient le registre grossier ; mais il privilégie, par ailleurs, les orgies, les viols, les accouplements avec des fantômes, somme toute les sexualités s'inscrivant davantage dans les niveaux de représentation 2 et 3, à savoir la pornographie tolérée et celle interdite. En cela réside également le caractère pornographique de certaines œuvres de Sony Labou Tansi, dans la volonté de donner une visibilité optimale aux pratiques dont la société *a contrario* cherche à taire, ou du moins tente de donner une visibilité minimale. De fait, rien n'est moins étonnant que voir des personnages comme le Guide providentiel, dans des scènes à la frontière du réel : puisque cinquante vierges sont mises à sa disposition et l'émission « Le guide et la production »[946] est retransmise en direct, sur la chaine de télévision nationale[947]. *La Vie*

[945] Boniface Mongo-Mboussa, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 69.
[946] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 147-148.

et demie et *L'État honteux* ne sont finalement que des exemples de la carnavalisation du discours traditionnel sur la sexualité au sein des ouvrages faisant dans l'esthétique du sexe. Nombreuses sont les œuvres fonctionnant sur le même mode (*Place des fêtes*, *Hermina*, *Femme nue femme noire,* etc.).

D'autres discours auréolent la sexualité africaine dite normale, traditionnelle. Le plaisir de la femme par exemple est aussi réduit au silence. Elle doit se contenter d'en procurer, telle est la doxa de la tradition. C'est la raison pour laquelle elle ne peut exprimer un son pendant l'acte sexuel, toute expression de la jouissance lui est interdite. Elle savoure dans l'indifférence, même si pour certaines, les crispations seules peuvent trahir leur plaisir. Dans *Crépuscule du tourment*[948]*,* un personnage de Léonora Miano affirme :

> Dans la chambre à coucher, elles sont silencieuses. Celles qui braillent au lit sont des satanes. Les femmes doivent donner du plaisir, pas en prendre. Ce n'est pas pour rien qu'on leur enseigne la mesure, dans le geste, dans le ton. Ne pas marcher trop vite. Ne pas élever la voix. Manger peu en public.[949]

Ainsi, dans le domaine de la sexualité la société re-commande à la femme de la réserve. La « vieille fripée » dans *Femme nue femme noire* confesse d'expérience les multiples possibilités sexuelles de l'homme, tout en décriant le cloisonnement que leur impose la même société : « Que les hommes se livrent à leurs plus bas instincts est une chose

---

[947] Le personnage du président au sein de cette littérature est généralement *carnavalisé*. Dans le monde normal, le président est censé être des plus instruits, avoir les compétences pour administrer, gouverner et conduire le pays vers le développement. Il est dans la vie une sorte de héros, et son comportement des plus exemplaires. Son image est à l'opposé de celle du citoyen ordinaire. Dans le monde subversif de ces auteurs, toute aptitude ou compétence lui est contestée. Des traits grossiers de concupiscence, de bêtise, de colère et d'ignorance lui sont attribués. En fonctionnant ainsi, les auteurs présentent, au contraire, les dirigeants comme des bouffons, des fous. Ce sont quelquefois des citoyens lambda qui en viennent à passer pour des lumières. Ainsi, note Boniface Mongo Mboussa, « En mettant en scène un chef d'État dont la luxure est l'activité principale, Sony Labou Tansi [et par extension l'écrivain] lui dénie son statut de gardien de la cité. Par là même, il procède à un acte de rabaissement carnavalesque qui le réduit au rang de simple citoyen. » (« Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit*., p. 72).

[948] Léonora Miano, *Crépuscule du tourment*, t. I, Paris, Grasset, 2016.

[949] *Ibid*., p. 232.

normale. Mais nous autres, femmes, n'avons pas à faire certaines choses »[950]. Cette dernière, éprouvant des remords après sa participation à une orgie endiablée improvisée par Irène, se rappelle du caractère interdit des pratiques auxquelles elle vient de s'adonner, en adoptant notamment « des positions avilissantes » durant l'accouplement en réunion.

Cette femme âgée est en soi un symbole de ce renversement transgressif. Non seulement le sexe est tu, mais cette société ne s'interroge pas non plus sur la sexualité des personnes vieillissantes. On ne s'imagine pas qu'elle puisse être pourvue de quelconques désirs en ce domaine. L'image de la grand-mère – de la gardienne des traditions, l'incarnation de la stabilité familiale et (malheureusement) de la chape qui pèse sur le désir et le désirable – domine les discours. En fait, la désirable d'autrefois est désormais la respectable ; car ces femmes n'ont plus le droit de proclamer haut leur désir pour les plaisirs charnels, au risque de se voir nier ce statut de mère digne. Il n'est donc pas innocent qu'en soumettant la « vieille »[951] aux feux de la chair, Beyala veuille bouleverser l'ordre, « gifler » la tradition, les discours officiels et les tenants de cette sacrosainte tradition. Parce que les femmes âgées, qui brandissent souvent le dicton : « C'est la vieille marmite qui fait la bonne sauce », proclament, certes, leurs aptitudes culinaires, mais insistent, au second degré sur le droit de revendiquer ce désir qui n'en a cure du respectable, parce que ne demandant qu'à être assouvi. L'aphorisme précité exprime à la fois la nostalgie d'une vigueur juvénile perdue, que « la vieille édentée » semble retrouver dans la violence du coït, et ce regret dû au déni dont elles sont victimes.

Chez Sami Tchak, le discours sur la sexualité de la femme est remis en question à travers la peinture d'une femme avide de sexe, et la capacité des femmes excisées à

[950] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, *op. cit.*, p. 113.
[951] Le lexique mobilisé n'est pas anodin. Outre le caractère péjoratif certain que le mot « vieille » porte, il suggère également dans l'imaginaire local, l'impossibilité de procréation et, par voie de conséquence, l'incapacité d'avoir des rapports sexuels, seul moyen de procréation dans ce contexte.

éprouver du plaisir. Le personnage central de *Place des fêtes*, qui franchit sans ambages les frontières du politiquement correct et des convenances, ironise sur la croyance en l'infibulation comme inhibition du désir de la femme. Il se moque ainsi de son père qui affirmait que « l'excision te tue raide l'appétit sexuel des femmes »[952]. Il fait de sa mère et de sa cousine la preuve de la bêtise de cette conception.

> Maman, sans son clitoris, avait une fringale des queues. En la voyant vivre, je n'avais plus eu besoin de lire les spécialistes pour savoir que l'excision, ça ne tue pas forcément l'orgasme ni la rage aux fesses. Si vous ne me croyez pas, vous pouvez le vérifier, les femmes excisées qui sont plus chaudes qu'un pain sorti du four et qui jouissent plus que les Lolita des film *(sic)* X, ce n'est pas ça qui manque dans les milieux africains en France.[953]

La femme excisée apparait dans cette œuvre comme une grande jouisseuse, une bête de sexe, vorace, insatiable, qui pour essayer de combler son besoin collectionne les rencontres. C'est bien l'envie d'assouvir ses appétits qui la pousse à se prostituer et non l'âpreté de la vie. Cet ouvrage offre à voir un autre élément de la carnavalisation : les sexualités marginales ou transgressives. Antérieurement on a pu l'évoquer succinctement dans la production de Sony Labou Tansi. La société africaine, comme toutes les autres, régule ses pratiques sexuelles. L'hétérosexualité est la forme de monosexualité[954] faisant dans cet univers office de norme. Selon la critique camerounaise Flora Amabiamina :

> […] les sociétés ont décidé des bonnes mœurs sexuelles. De manière globale, l'hétérosexualité figure parmi les premières tandis que les autres sexualités, nombreuses celles-là, sont généralement blâmées. Par ailleurs, le champ de la transgression ou de la morbidité en matière de sexualité s'est agrandi par effet de résilience à l'élargissement notable du « répertoire des jouissances sexuelles » (Mbembe, 2006). Alors que dans cet ordre n'étaient rangés que l'inceste et le viol, suivant les normes culturelles, y sont à

[952] Sami Tchak, *Place des fêtes, op. cit.*, p. 72.
[953] *Ibid., loc. cit.*
[954] La monosexualité désigne le fait d'avoir une attirance physique, ou d'avoir exclusivement des relations sentimentales et sexuelles avec des personnes d'un seul sexe.

> présent catégorisées diverses pratiques sexuelles (onanisme, homosexualité, bisexualité, pansexualité, sadomasochisme, fétichisme, etc.).[955]

En réaction, toutes ces formes de sexualité sont donc vouées à l'interdit, et de nombreuses pratiques sont bannies. Pour cette raison, les auteurs qui écrivent des romans à caractère sexuel intègrent ces pratiques dites hors-norme. À tel point que les sexualités normales – selon la conception sociale – paraissent totalement invisibles dans l'espace créé par ces auteurs. L'inceste, le viol, les orgies… engendrent finalement ce que Pierre N'Da nomme « l'écriture du désordre sexuel »[956]. Les œuvres comme *Le Devoir de violence*, *Les Naufragés de l'intelligence, La Vie et demie, Hermina, C'est le soleil qui m'a brulée* sont autant de textes dans lesquels le viol par exemple trouve place. Maurice Bandaman, comme pour rendre hommage à Sony Labou Tansi, reprend avec quelques modifications dans *La Bible et le fusil*, la séance de coït public d'un vieillard de 250 ans avec une cinquantaine de jeunes vierges des plus belles du pays. On retrouve également des scènes d'orgies chez Calixthe Beyala, organisées par Irène dans certains cas, ou contées par l'un de ses patients. Yambo Ouologuem, dans *Les Mille et une bibles du sexe*, en peint de nombreuses, à l'exemple de celle sur laquelle s'ouvre le texte : une orgie permettant d'autres pratiques à l'image de la sodomie d'un homme par une femme au moyen d'un godemichet ; homme qui a préalablement éveillé les sens de la femme en se sevrant d'un crayon en guise de verge.

> L'homme a planté un genou à terre. Il introduit le crayon dans le vagin de la femme, et ses yeux prétendent que c'est une volupté sans pareille. Le crayon va et vient dans le vagin. De l'autre main, l'homme se masturbe. Sa main irrite et frotte son pénis. Son pénis est humecté de la mouille que le crayon y dépose, avant de s'enfoncer à nouveau dans la vulve. La main court. La main tourne. La main se crispe. La main masse. La main lime. […] La main un instant quitte la verge. Et un doigt râcle la lèvre de la vulve, titille le clitoris et revient frotter, frapper, brosser le phallus. […] Et brusquement il se met en levrette.

[955] Flora Amabiamina, « La philosophie hédoniste ou la contestation des ordres socioculturels institués : les sexualités indociles dans le discours romanesque féminin camerounais », *in* « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », (dir.) Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu, *op. cit.*, p. 183.
[956] Voir Pierre N'Da, « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération », *op. cit*.

> – J'aime ça… ta décharge ! grognait-il à la brune au godemichet. Je suis venu. Je suis venu pour ma petite intromission. Tu es belle. Fous-moi ton godemichet… » La brune l'enfourcha, et l'homme se réjouit d'avoir des secrets. Il prit à nouveau le crayon. Il ôta le capuchon de caoutchouc, le portant à sa bouche. On vit sa langue s'y promener comme autour d'un clitoris plus que flexible. L'homme était pris par la femme au godemichet. Il regardait les autres, et en éprouvait une sorte de supériorité. Il fit signe aux hommes de se mettre d'un côté – et les hommes obéirent, se séparant des femmes. Il fit signe au premier homme d'approcher. Et, quand cet homme-là fut tout près, la brune ouvrit la bouche. Elle baissa un peu la tête, suçant la verge offerte, et renvoyant l'homme à l'homme au crayon.[957]

Dans cette scène, ni l'homme ni la femme n'ont de visage, juste des corps en ébullition et des chairs en fusion. L'identité n'est pas utile, seul le sexe l'est. Et le sexe, pour reprendre Octavio Paz « est subversif parce qu'il est égalitaire : il n'a ni nom ni classe. Et surtout : il n'a pas de visage. Il n'est pas individuel : il est générique. »[958] L'œuvre de Yambo Ouologuem décrit exclusivement les sexualités qui sont soit vues d'un mauvais œil et proscrites par la société africaine traditionnelle ; soit considérées comme interlopes, illégales, sanctionnées comme telles. Ce sexe-personnage, sans identité sinon celle qu'on veut bien lui attribuer prend alors toutes les formes de l'interdit.

La production de Sami Tchak n'est pas loin de ce modèle. *Place des fêtes* renverse les codes en privilégiant une sexualité incestueuse. Son personnage n'éprouve aucun scrupule à l'idée de nouer une relation avec les membres de sa famille :

> Si j'ai parlé aussi de mon ami d'enfance, mon Malien, c'est pour vous dire que c'est lui qui m'avait libéré l'esprit côté « morale et principes » par rapport au sexe. Cela m'a donné par exemple l'idée de coucher avec ma petite sœur, puis, beaucoup plus tard, avec ma propre cousine et, enfin, avec ma nièce façon africaine.[959]

L'auteur joue surtout de l'ambiguïté des rapports entre le personnage principal et sa mère. Cette dernière, dans la société, devrait être un symbole de valeurs et revêtir un caractère sacré lié aux fonctions qu'elle doit assumer : la procréation, l'éducation, la

[957] Yambo Ouologuem, *Les Mille et une bibles du sexe*, *op. cit.*, p. 24-25
[958] Octavio Paz, *Conjonctions et disjonctions*, Paris, Gallimard, [tr. Robert Marrast], coll. « Les Essais », 1971, p. 27.
[959] Sami Tchak, *Place des fêtes*, *op. cit.*, p. 161.

protection… Parce qu'elle inspire sécurité et vie, celui qu'elle a engendré, incarnant la figure de l'enfant, est censé la respecter sans réserve.

Par l'entremise de son personnage insoumis, Sami Tchak transgresse, dans une certaine mesure, cette image. Le jeune garçon dépasse la limite de l'amour filial pour se livrer à une fascination absolue et charnelle : il la nomme à sa guise « ma putain de maman », « ma maman poulette », « l'adorable salope », « la vache »... Il parle librement de la sexualité de sa mère, exactement comme il mentionne celle de sa sœur, de sa cousine ou de celle d'une prostituée tout à fait inconnue. Mais elle dépasse de loin toutes les autres à ses yeux, car la puissance érotique qu'elle dégage ne le laisse pas insensible.

> Maman, ma salope de mère, je ne vous le cache pas, je l'ai dans la peau comme un virus. Ce que j'aime chez ma maman, c'est que, maman, elle ne pense qu'à ses plaisirs, aux hommes qui la grimpent. Maman est excisée comme ma nièce, puisqu'elle est née là-bas. Maman, née là-bas donc, est excisée. Mais elle n'est pas du tout frigide, c'est même une très délicieuse sensuelle. Je le savais, mais un de ses amants me l'a dit en pensant que je ne le savais pas parce que je ne pouvais pas savoir des choses comme ça sur ma propre mère.[960]

L'ambigüité de leur relation est doublement visible : d'un côté, le fils insiste pour qu'elle lui relate « l'histoire de la biographie de ses fesses » :

> « Maman, entre nous, tu as commencé à baiser avant même de naître. Et tu baises avec le monde entier depuis que tu es née. Maman, ne me prends pas pour une gourde. Dis-moi ce qui a fait de toi cette femme aux mille feux d'artifice aux fesses comme la tour Eiffel de Gustave au passage du nouveau millénaire. J'ai besoin de te connaître, putain ! » Quand tu harcèles ta propre mère avec une telle virilité, elle devient faible et se livre sans pudeur. Alors, maman ouvrit ses rondeurs intimes et me laissa pénétrer librement dans sa vie chaude.[961]

De l'autre, elle s'expose à lui et l'invite à lui masser le corps :

> Puis un jour, l'interrogatoire. C'était en été. Maman était habillée comme une petite fille, j'allais dire comme les jeunes et jolies que l'on voit couchées les seins nus aux Buttes-

[960] *Ibid.*, p. 70-71.
[961] *Ibid*., p. 74-75.

> Chaumont et qui prennent un orgasme de soleil. Maman avait une petite robe noire et je voyais ses cuisses parfois jusqu'à la naissance de ses fesses quand le vent la taquinait et soulevait la robe. Elle avait un string blanc. Au niveau des seins, la robe les laissait à nu aux deux tiers. Et c'était comme des papayes sauvages au sommet d'une haute montagne. […] Il y avait autour de maman une telle ambiance que je ne pus me retenir parce qu'il faisait chaud et qu'avant de sortir, quand j'étais allé dans la salle d'eau, j'avais vu maman toute nue en train de s'enduire le corps de crème et qu'au lieu d'être gênée elle m'avait demandé de lui huiler le dos et les épaules. Elle s'était baissée et j'étais derrière elle, collé à ses grosses fesses nues, les yeux fermés et le cœur battant comme un tambour.[962]

Sami Tchak, en insérant ces relations sexuelles entre les membres d'une même famille, impose l'inceste comme un processus carnavalesque des sexualités acceptables. Au moyen de la déchéance de la cellule familiale qui en ressort, il y a finalement une critique de l'incurie sociale.

Ces formes de sexualité qui s'inscrivent comme exceptionnelles[963] (par rapport à la règle), ne sont pas méconnues de la population. L'inversion des valeurs permet donc de dénoncer une hypocrisie. Effectivement la sexualité est de nature transgressive, vu que la transgression est l'élément déterminant d'une sexualité aboutie. Irène, personnage de Beyala, le laisse aussi entendre. Au début de *Femme nue femme noire*, cette jeune fille d'une quinzaine d'années exprime le trouble plaisant et de l'énergie jouissive qu'elle ressent lorsqu'elle transgresse les interdits. Elle compare cet état émotionnel à ce qu'elle vit quand elle commet un vol.

> 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.[964]

---

[962] *Ibid*., p. 73.

[963] Le psychologue Philippe Laporte affirme : « *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.* » (Agnès Giard, « Sexualité : l'art de créer du Beau. Entretien avec Philippe Laporte », *in Libération*, 8 avril 2010).

[964] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, *op. cit*., p. 12.

Les sexualités marginales ou transgressives et toutes les paraphilies (bestialité, exhibitionnisme, fétichisme, pédophilie, sadisme, voyeurisme, etc.) sont manifestement une forme de carnavalisation de la sexualité normative. Pour la raison qu'elle renvoie à une sexualité dédiée à la satisfaction du plaisir ou des phantasmes. Or, la fonction première associée à la sexualité traditionnelle demeure la procréation. Celle-ci, tel que le note Flora Amabiamina, « implique, en dehors des schémas de l'adoption et dorénavant de la procréation assistée, la rencontre physique d'une femme et d'un homme, donc une sexualité hétéronormée. »[965]

La *sexualiture* est *in fine* à la fois une forme de carnavalisation de la pudeur scripturale des pères des littératures subsahariennes, et un outil de contestation du discours traditionnel en cours en Afrique. Les personnages proposés dans cette littérature indocile sortent souvent des carcans traditionnels comme c'est le cas de Fatou et d'Irène.

Les traces du carnavalesque mettent à jour les implications et les enjeux d'une littérature du défi. Le rire, la dérision et la satire suscitent une prise de conscience qui conduit à la réflexion ou à l'engagement. Cet effet dévoile une volonté de libération ou de déconstruction. Bakhtine écrit à ce titre : « *Le carnaval* […] *était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous.* »[966] Et Boniface Mongo-Mboussa d'ajouter : « le carnaval en tant qu'ensemble de festivités n'est pas en soi un phénomène littéraire. C'est sa transposition dans la littérature, appelée "carnavalisation", qui l'est »[967], et qui reste avant tout une critique dirigée contre le

[965] Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », *op. cit*., p. 185.
[966] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 18. Cité à partir de Rachida Simon, « La carnavalisation ou "le monde à l'envers" » : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », *in Synergies Algérie*, *op. cit*., p. 207.
[967] Boniface Mongo-Mboussa, « Sony Labou Tansi : la question du bas matériel et corporel », *in Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 66, n° 1, 2006, p. 136. https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1099&context=pf.

sérieux de la culture officielle. *De facto*, l'excentricité apparait comme une catégorie importante, dans la mesure où elle permet à tout ce qui est réprimé chez l'homme dans sa vie quotidienne de s'exprimer librement. Il est donc possible d'y voir la volonté de dé-tabouiser le sexe et l'inscrire dans un processus de libération. La littérature de la sexualité se révèle ainsi comme une production « engagée et engageante », pour reprendre l'expression de Sony Labou Tansi, ainsi que le soulignent Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu :

> L'audace de ces auteurs n'a d'égal que leur souci d'établir des réalités que les représentations communes autant que les discours publics occultent, en faisant passer le sujet africain pour un être foncièrement pudique et en classant certaines formes de sa sexualité comme marginales, uniquement issues d'une volonté de quelques-uns de copier les Occidentaux jusque dans leurs vices.[968]

.

VI-2. La réappropriation du corps et des espaces sexuels confisqués

Il est aujourd'hui indéniable que la sexualité, aussi bien dans ses manifestations directes et indirectes, traverse l'univers littéraire africain, soit en tant que simple figuration prudente soit comme élément essentiel du discours, devenu un matériau littéraire à part entière. En tant qu'outil littéraire, Sami Tchak s'interroge sur la complexité de son usage :

> Ne risque-t-elle pas de devenir une sorte de mirage qui, en canalisant les imaginations vers ses aspects clinquants, dérobe aux plumes ce qu'elle a de plus profond et qui suppose moins une belle langue que la fine compréhension des passions humaines ? Si son usage de plus en plus explicite apparaît comme une évolution dans les littératures francophones d'Afrique, quel sens global donner à cette évolution ?[969]

Dans les points précédents, il a été établi, à travers la notion de carnavalisation, que la *sexualiture* a, entre autres volontés, de décoloniser le discours et l'écriture sur le sexe et

[968] Quatrième de couverture du texte « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », (dir.) Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu, *op. cit.*
[969] Sami Tchak, « Écrire la sexualité », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 7.

le texte africain de ceux hérités des écrivains de la Négritude et du discours traditionnel. On veut par contre ici, démontrer la possibilité d'y voir également l'ambition de se libérer du formatage culturel imposé par la colonisation.

Si l'on peut lire dans l'usage de la carnavalisation un renversement ayant pour finalité la transgression et la contestation des codes pour l'enfantement d'une société nouvelle, on peut également appréhender la *sexualiture* comme une production globale dont l'objectif est au-delà de la contestation, la décolonisation des mentalités et d'une sexualité ayant été emprisonnée par les schèmes d'une pensée venant d'ailleurs. De même que le processus de colonisation du sexe a engendré une écriture réservée – reposant sur la conception essentialiste d'une Afrique perçue comme terre de chasteté –, on peut voir en la *sexualiture* ce matériau qui permet de procéder à une révision profonde des représentations et des comportements de soumission imposés par l'Église qui a véritablement castré la société et formé la plupart sinon la totalité des premiers écrivains africains. Certains à l'image de Beyala l'accusent frontalement d'avoir été un instrument au service de la domination. Derrière la croix se trouvait en fait l'épée.

VI-2.1. Du viol du corps hier au viol de l'Église aujourd'hui

Il a été précisé, à titre de rappel, que des travaux dans les domaines de l'anthropologie et de l'ethnologie démontrent que l'attitude de l'Africain face à la sexualité ne saurait être réduite à la notion de décence seule, puisque les peuplades puritaines en Afrique étaient peut-être bien moins nombreuses que celles ayant développé toute une philosophie très ouverte en matière de sexualité. Les textes de fictions de certains européens comme Pierre Loti, Louis-Charles Royer, ou ceux de Paul Vigné d'Octon par exemple, sont assez révélateurs. Ils dévoilent en effet l'imagologie française (et peut-être européenne) en matière de sexualité africaine. Une étude comparative entre

les discours et représentations littéraires de l'époque coloniale aux travaux anthropologiques, ethnologiques ou sociologiques au sujet de la sexualité africaine à la même époque, prouve que nombreux sont les groupes ethnolinguistiques qui avaient un rapport particulier à la sexualité avant l'islamisation et l'évangélisation de certaines régions. Il est de fait possible d'affirmer que l'Afrique n'était pas aussi timide en matière de sexualité qu'on veut bien le faire croire aujourd'hui. En réalité, le discours qui fait de l'Afrique une terre chaste émerge en grande partie de l'action coloniale. La colonisation, à travers l'Église, l'école et l'administration coloniale, a participé activement à la construction de l'image d'une Afrique prude dans le cadre de sa sexualité.

Aussi, le roman sexuel semble globalement s'opposer au religieux, comme pour se libérer de ses influences. Certains auteurs dans cette orientation n'hésitent pas à contester, à stigmatiser, ou à détourner tout ce qui touche à la figure du religieux. Florent Couao-Zotti dans cette perspective, parodie avec le titre *Notre pain de chaque nuit*, la prière « Notre père » du Christ. Au lieu de « Donne-nous aujourd'hui notre pain de chaque jour »[970], verset qui fait « du pain » au corps, ce que la « Parole » est à l'âme, l'auteur y ajoute une autre dimension, sexuelle cette fois, comme pour boucler la boucle de la Sainte Trinité : Âme-corps-sexe.

Les premières manifestations du rejet de l'Église sont marquées, soit par l'indifférence de certains personnages représentés, vis-à-vis des discours cléricaux sur le sexe ; soit par l'opposition directe à cette institution. En effet, on ne peut pas dire que les personnages en présence au sein de la *sexualiture* soient des exemples inspirés par le respect de la religion. Généralement athées, même s'ils ne le revendiquent pas toujours, les écrivains, dans leurs productions, n'ont de cesse de s'opposer à la morale chrétienne : Ken de Bugul, Chaïdana de Sony Labou Tansi, le maître d'hôtel de Lopes,

[970] « Notre pain de ce jour » ou « notre pain quotidien » selon la version.

Heberto de Tchak... Certains parmi eux sont davantage de bons vivants, des épicuriens, prônant l'avènement d'une sexualité plus libérée : les personnages de Yambo Ouloguem par exemple. Pour ce dernier, les violences faites à la pudeur sont des projectiles lancés avec force contre l'évangile. La première partie de l'ouvrage *Les Mille et une bibles du sexe*, intitulée, « Les violences de la pudeur », en dit long sur la question.

Dans cette partie, l'auteur rejeté choisit de narrer l'histoire d'Isabelle, un personnage portant un prénom chargé d'une forte connotation biblique. Il est en effet question d'une jeune femme qui s'est abstenue de sexe pendant plusieurs mois pour honorer la nuit de noces. Sans prétendre être « un enfant de Marie », elle s'était préservée espérant arriver « plus pure sur le lit conjugal » et être plus apte à assurer « ses devoirs nouveaux ». La nuit de noces se déroule autrement.

Yambo Ouloguem a opté pour le prénom Isabelle, un dérivé d'Élisabeth, lequel, étymologiquement, provient de la langue hébreu « El, isha et beth », signifiant « Dieu protège ma maison »[971]. Isabelle quant à lui signifie « Dieu est serment ». Même si on atteste sa présence à l'époque médiévale, le prénom se popularise vraiment en France dans les années 60. Ce prénom est historiquement relié à la foi en France, au travers de la Sainte Isabelle. Cette femme née en 1225 est la sœur du roi Louis IX. Elle marque l'Église de façon indélébile pour avoir voué sa vie à la foi, au lieu de vivre dans le faste de la cour. Elle refusa effectivement un mariage avec le fils de l'empereur Frédéric II, pour fonder un monastère de l'ordre de sainte Claire près de Paris (à Longchamps). Sa vie est en soi un exemple de sainteté et de dévouement. Il n'est donc pas neutre que Yambo Ouloguem ait décidé de la nommer ainsi.

[971] Informations provenant du site *Notre-Famille* : https://www.prenoms.com/prenom/signification-prenom-ISABELLE.html #Gh2kmeYzL9RFRqx5.99.

La nuit de noces ne se déroule absolument pas comme prévu puisque son époux est dans la complète incapacité d'assumer ses devoirs. Pour rattraper cette soirée, Yambo Ouloguem livre ce personnage symbolique, qui à l'image de la Sainte Isabelle « s'était abstenue des passions du monde », a cinq hommes, parmi lesquels ses témoins. On peut y voir une façon pour Ouologuem de régler ses comptes avec l'Église catholique, de s'opposer à la colonisation sexuelle, et de revenir sur le monde africain précédant l'installation des empires coloniaux. Entre autres, dans *Le Devoir de violence* au travers de la dynastie Saïd.

> Le grand sorcier et la grande sorcière font asseoir l'assemblée à terre, jambes écartées, puis, chantant doucettement des chansons ayant trait aux organes génitaux, se mettent entièrement nus et copulent publiquement, invitant, avec la faiblesse insigne d'en pleurer de bonheur, chaque homme présent à en faire autant avec trois, quatre ou cinq femmes, plusieurs fois et avec le plus grand nombre de personnes que ses forces lui permettent d'assaillir.[972]

Le Devoir de violence se présente non seulement comme un devoir de mémoire, mais surtout, les présentations et la violence qu'il utilise pour la description des scènes dans ses œuvres témoignent également du traumatisme vécu par l'Afrique. Il s'agit peut-être pour lui d'exorciser la sexualité africaine des influences castratrices étrangères. L'écriture pornographique chez Yambo Ouologuem semble donc se revêtir d'une mission cathartique. On observe, par exemple, qu'en peignant sa première scène charnelle dans *Les Mille et une bibles du sexe*, Yambo Ouologuem fait allusion à d'anciennes pratiques précoloniales.

> *C'est une danse que personne ne connaît, que personne n'a jamais vue. Les danseurs sont des centaines de couples. Ils n'écoutent pas. Ils ne parlent pas. Il leur suffit de sauter à pieds joints, et de danser. Mais tous ne savent pas. Ceux qui ne savent pas apprennent. Le parc aux murs hauts leur offre l'Ardèche. La foule est vive. Elle est alerte, elle n'a peur de rien. Tous sont nus. Leurs pieds frappent en cadence le sol, et leurs torses s'élancent. Les têtes sont en plein ciel. Les pieds descendent à terre. Les têtes alors se baissent. Il n'était pas question d'École. C'est quelqu'un qui a commencé. C'est quelqu'un qui a voulu d'abord cette danse. Et tous ont suivi. Non, ce n'était pas un délire. Ceux qui ont connu la Libération*

[972] Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, *op. cit.*, p. 27.

> *de Paris, et le défoulement qui le suivit le savent. Des scènes de ce genre étaient fréquentes. Mais ici, ce n'est pas tout à fait la même chose. La situation a changé, parce que les désirs se surveillent.* […] *Les hommes cherchent. Leur regard s'attarde sur une femme. La femme aussi désire l'homme. L'homme veut la femme. Mais tout tourne. Les pieds trépignent. Les groupes se disloquent. Puis la ronde reprend. L'homme et la femme qui se désirent cherchent à se retrouver. Les hommes sont frénétiques, ils sautent. Ils cherchent la femme que veut leur verge tendue. Certaines femmes ont le clitoris bien visible, d'autres la poitrine houleuse…*[973]

La description de cette scène que Yambo Ouloguem situe en métropole française rappelle curieusement la pratique du *tam-tam* ou de *la danse de l'amour*, dans les forêts africaines. De « centaines de couples » de « danseurs » emportés par un rythme effréné. Ces derniers « n'écoutent » plus, ne « parlent » plus, mais vivent cet instant magique, ou mythe et réalité se croisent et se confondent pour un court instant. « Ce n'était plus qu'un trépignement qui émouvait la terre »[974] note René Maran, lui qui a pu vivre ce genre de moment hors du temps. « La présence de tant d'hommes et de tant de femmes »[975], tous nus, sautant et battant le sol de leurs pieds. Tout ceci rappelle finalement la première partie de la « danse de l'amour ». « La situation a changé, parce que les désirs se surveillent » (*Les Mille et une bibles du sexe*) marque le changement de rythme durant la danse, le moment qui donne le signal aux danseurs, leur permettant de se lancer vers les partenaires. Car « L'homme et la femme qui se désirs cherchent à se retrouver. » (*Les Mille et une bibles du sexe*)

> Lorsque l'accélération du rythme de la danse eut enfin abouti à la convulsion haletante qui évacue le désir – le corps parcouru de courts frissons, ils se tinrent immobiles, heureux, comme extasiés. Une étrange folie s'empara d'un seul coup du désordre humain qui environnait les danseuses. Les hommes se débarrassèrent de la pièce d'étoffe leur servant de cache-sexe, les femmes, celles qui en avaient, de leurs pagnes bariolés. Des seins brimbalaient. Les enfants imitaient les mouvements de leurs aînés. Une odeur lourde de sexes, d'urine, de sueur, d'alcool s'étalait, plus âcre que la fumée. Des couples s'appariaient. […] Il y eut des luttes, des rauquements. Des corps s'aplatissaient au hasard sur le sol, où se réalisaient tous les gestes dansés. Ivresse sexuelle, doublée d'ivresse alcoolique. Immense joie de brutes, exonérée de tout contrôle. Des injures retentirent.

[973] *Ibid.,* p. 21-22.
[974] René Maran, *Batouala*, *op. cit.,* p. 106.
[975] *Ibid., loc. cit.*

> Du sang jaillit. Vainement. Le seul désir était maître. Plus de tam-tam. On ne jouait plus ni koundé ni balafon. Les exécutants avaient voulu profiter de cette joie qu'ils avaient provoquée, soutenue, élargie, et, perdus dans la foule, dansaient à leur tour la danse de l'amour, la première des danses, celle de qui toutes les autres dérivent, sans l'égaler jamais.[976]

Ouologuem semble donc s'inscrire dans une poétique de déconstruction d'une image et de construction ou simplement de rappel d'une autre. Cet acte, qui se manifeste sous la forme d'un défoulement littéraire, produit un discours et une représentation éloignés de la doxa religieuse. Dans *Cannibale*, Baenga Bolya au moyen de son narrateur, décrit violemment les exactions sexuelles commises sur un autre symbole de l'Église, le prêtre. En effet y sont représentées les brutalités corporelles et les violences infligées au Père Moussa, sous le regard jubilatoire du préfet et de ses soldats pervers. Ces derniers lui infligent une violente sodomie couronnée d'un acte d'urolagnie[977] : les militaires urinent dans la bouche du prêtre et le contraignent à avaler le liquide.

Parmi les auteurs qui s'opposent explicitement à l'église, citons Calixthe Beyala. Elle considère par exemple la Bible comme un manuel d'asservissement[978]. Dans *Femme nue femme noire*, elle s'emploie par exemple à déconstruire le dogme religieux (islamique et chrétien). Celle qui considère la Bible comme un manuel de guerre contre l'Africain présente le sexe comme un élixir « plus doux pour l'âme que l'amour de Dieu »[979]. Propos éminemment transgressifs, blasphématoires, même, qui traduisent toutefois son degré d'aversion pour ce qu'on a pu faire du religieux, aussi bien à l'époque coloniale qu'au sein de la société actuelle. Étudiant l'écriture pornographique chez

---

[976] *Ibid*., p. 112-113.

[977] L'urolagnie, aussi appelée « urophilie », est l'excitation sexuelle par le moyen de l'urine ou la miction. Cette pratique concerne tous les jeux sexuels impliquant l'urine : que ce soit se faire uriner dans la bouche, uriner sur quelqu'un ou observer quelqu'un le faire.

[978] Calixthe Beyala, *Afrique média*, « La Bible est un manuel de guerre utilisée contre le peuple africain », 14 mars 2017.
http://236.ip-51-255-201.eu/afrique/calixthe-beyala-la-bible-est-un-manuel-de-guerre-utilisee-contre-le-peuple-africain.

[979] Calixthe Beyala, *Femme nue femme noire*, *op. cit*., p. 36.

Beyala dans un article, nous constations la manière par laquelle se manifeste entre autres la déconstruction du religieux sur la question du sexe.

> […] l'écriture de la pornographie chez Calixthe Beyala, tout comme chez Georges Bataille dans *Histoire de l'œil* ou *Madame Edwarda*, procède à une déconstruction des dogmes religieux. Aussi n'est-il pas anodin que le premier acte sexuel, généré par la nymphomanie d'Irène, se déroule en plein air, sous la frondaison d'un arbre situé dans un quartier négro-musulman. Elle montre, d'une certaine manière, l'impasse dans laquelle les hommes de foi se sont placés, en érigeant de nombreuses inhibitions, puisqu'en effet, dans le texte, un « imam » (p. 60) ira jusqu'à avoir des rapports avec Irène, lui aussi, probablement, pour colorer un peu la banalité de son existence. En réalité Beyala ne verse pas dans l'athéisme, mais conteste la diabolisation de la sexualité dans ses formes plurielles. Ce faisant, elle prône l'activité sexuelle, comme remède contre de nombreux troubles, dont la puissance équivaut à celle du fils de Dieu.[980]

Beyala s'attaque donc clairement à cette religion qui a façonné les comportements ; *docilisé* les individus ; rendu les hommes hypocrites ; influencé jusqu'aux premiers écrivains africains. Car l'action de l'Église a fortement orienté la production littéraire africaine. La première génération d'auteurs africains qui publient de 1920 à la décennie 1960 est généralement passée par des missions catholiques. Ce qui peut justifier l'absence ou la volonté d'en dire le moins possible sur les thèmes liés au sexe. Ce qui justifie aussi la raison pour laquelle certains auteurs comme Césaire ont été conduits à des autocensures et à l'adoption d'une écriture « convenante », où sexe et texte, dans le contexte, étaient inconciliables. Même le processus « d'ensauvagement » de la langue française[981] – engagé par des auteurs tels que Kourouma (malinkisation) ou Léopold Sédar Senghor (influence du rythme sérère) –, ne s'est pas effectué en intégrant la pluralité du vocabulaire sexuel qui existe dans ses langues.

À l'époque coloniale, divers explorateurs décrivent un univers, absolument contraire à la société chrétienne. Comme l'indique Gilles Boëtsch, « Sous certaines plumes

[980] Innocent Bekale Nguema, « L'écriture de la pornographie comme espace de contestation chez Calixthe Beyala », *in* « Les Espaces sexués : topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques », (dir.) Christophe Batsch et Françoise Saquer-Sabin, *op. cit.*, p. 53.

[981] Terme emprunté à Kateb Yacine, qui voit dans la langue française « un butin de guerre », donc la possibilité des auteurs africains de la féconder à leur aise.

espagnoles, l'invraisemblance des récits renvoie tout autant à la construction d'un monde à l'envers, où toutes les licences et toutes les perversions interdites en chrétienté deviennent possibles »[982] Dans les œuvres de la *sexualiture*, les auteurs semblent, pour la majorité, peindre « un monde à l'envers », mais leur motivation est différente puisqu'il s'agit de retrouver une liberté perdue.

VI-2.2. La récupération du corps violé

Le corps « demeure un mystère »[983] qui occupe une place indéniablement importante en littérature. Céline Lafontaine y voit une « matière première de l'histoire »[984], qui, au moyen de sa représentation, peut permettre de comprendre une société donnée ou un contexte précis. Le rapport du corps à la littérature est même en amont d'une production. Si l'on s'accorde à faire de l'écriture au premier plan un acte cérébral du sujet pensant, et ce même dans sa quête, n'empêche que cette réalisation trouve sa source, comme le souligne Ariane Bessette, « dans la main qui noircit la page »[985]. Celle-ci n'est autre qu'une « métonymie » de ce corps ambivalent, aux prises entre des considérations aussi bien morales que religieuses, esthétiques que philosophiques, et souvent bien difficile à définir. C'est ce que constate le philosophe José Gil, dans ses *Métamorphoses du corps* :

> Le corps, cet « objet » qui n'en est pas un, semble sujet à une indétermination radicale dès qu'on essaie de le définir. Ce n'est pourtant ni un ensemble d'organes, un organisme, ni une machine, ni le corps de la science avec son objectivité morte. Cet « objet » – par

[982] Pascal Blanchard et *al*. (dir.), « Sexe, race et colonies », *op. cit*., p. 97.
[983] Ariane Bessette, « Du corps *extrêmal* dans la littérature de 1980 à nos jours : altérité et parole de mort », Thèse de doctorat en Lettres françaises, sous la direction de Daniel Castillo Durante, Ottawa, Faculté des études supérieures et postdoctorales, 2016, p. 1.
[984] Céline Lafontaine, *Le Corps-marché : la marchandisation de la vie humaine à l'ère de la bioéconomie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014, p. 17.
[985] Ariane Bessette, « Du corps *extrêmal* dans la littérature de 1980 à nos jours : altérité et parole de mort », *op. cit.*, p. 1.

> quoi la mort nous advient – semble se prêter à plusieurs traitements objectifs et toujours avec la même docilité.[986]

Dans son analyse sur le discours du corps[987], Isaac Bazié stipule que l'analyse des œuvres littéraires permet d'appréhender le corps au travers de deux pôles théoriques, liés notamment dans le récit à la problématique du personnage. Le premier consiste à considérer le personnage de papier comme une valeur. On fait alors abstraction de sa corporéité pour lire son sens. Philippe Hamon, cité par Isaac Bazié, le traduit en ces termes :

> En tant que concept sémiologique, le personnage peut, en une première approche, se définir comme une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage).[988]

Le deuxième incorpore simplement la dimension évacuée par le premier. Dans cette perspective, il ne s'agit plus du corps dans son rapport à « l'être sémantique », mais d'un corps organique qui, pour reprendre le propos de Francis Berthelot, « mange, boit et souffre, d'un personnage en chair et en os dont on raconte l'histoire »[989]. Bazié écrit ceci :

> Ces positions illustrent bien la disparité pouvant exister dans les conceptions du corps dans le récit. C'est dans tous les cas un corps figuré, celui qui apparaît avec la charge d'une double ambiguïté, parce qu'il est et corps, et écriture. Double ambiguïté parce qu'en tant qu'élément du texte littéraire, il peut être considéré comme un signe quelconque, franc de toute détermination sémantique autre que celle du complexe plus ou moins autonome qu'est l'œuvre singulière d'une part ; d'autre part parce que ce signe précisément est de la nature même des éléments qui une fois convoqués, font appel à un fort potentiel de référentialité qui dans bien des cas, se fait de manière directe.[990]

---

[986] José Gil, *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, coll. « Essais », 1985, p. 86.
[987] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *in Études françaises*, vol. 41, n° 2, 2005, p. 9-24. https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2005-v41-n2-etudfr963/011375ar/.
[988] *Ibid*., p. 10.
[989] Francis Berthelot, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997, p. 9.
[990] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *in Études françaises*, *op. cit*., p. 10-11.

C'est à travers ce dernier pôle notamment que les discours sur le corps dans les littératures francophones d'Afrique noire se sont majoritairement construits. Cette littérature du corps qui se pose comme une parole de contestation, mieux, de revendication « d'un discours sur soi », s'oppose à l'imaginaire forgé par l'Europe coloniale sur l'Africain, d'abord classifié en fonction de la couleur de son épiderme :

> En effet, l'imaginaire occidental de l'Africain a été marqué depuis l'Antiquité par une sorte d'anthropomorphisme à rebours qui confinait l'autre aux extrémités des humanités monstrueuses. Les mythes du nègre et de l'Afrique noire, en mettant de l'avant l'aspect physique de l'autre – dont on retrouve les traces dans la littérature coloniale, où humanité et nature corrompue se côtoient pour donner lieu à une figure ambivalente du Noir.[991]

Cette volonté de présentation de l'« Autre » dans sa différence a engendré de multiples mythes auxquels certains critiques francophones ont naturellement voulu répondre. D'où l'émergence de nombreux discours exploitant « le corps comme outil » taxinomique d'importance dans l'étude de la production littéraire d'Afrique subsaharienne[992]. La Négritude et la production féminine qui émerge durant la décennie 1970 exploitent également le corps comme un moyen d'expression. La Négritude a effectivement utilisé le corps comme « marqueur identitaire privilégié », à cette époque, en orientant massivement notamment, aussi bien la fiction que la critique vers l'opposition Blanc/Noir. L'approche organique se révèle dans ce contexte « comme cette surface idéale sur laquelle sont inscrits les stigmates de diverses expériences traumatisantes (esclavage, colonisation et crise dans la gestion de l'héritage colonial) »[993].

Quant à la littérature produite par la gent féminine, elle pose particulièrement un

---

[991] *Ibid*., p. 11.

[992] Les titres de ces auteurs à eux seuls sont révélateurs du phénomène : Lilyan Kesteloot, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature* ; Jacques Chevrier, *Littérature nègre* ; Jacques Nantet, *Panorama de la littérature noire d'expression française* (Paris, Fayard, coll. « Les Grandes Études Littéraires », 1972), Frantz Fanon, *Peau noire, masque blanc*. Ce discours utilise effectivement la peau dans sa couleur, synecdoque du corps, non seulement comme un moyen de nomination, mais aussi de classification de la production littéraire de l'Afrique.

[993] Isaac Bazié, « Corps perçu et corps figuré », *in Études françaises*, *op. cit*., p. 12.

regard différent sur le paradigme du corps, en produisant un discours à rebours de celui jusque-là produit majoritairement par les écrivains hommes. L'analyse du corps dans une démarche socio-littéraire se voile d'une ambition dénonciatrice, et expose la condition de la femme africaine. Cette révision nous amène à réfléchir sur la forte représentation du corps dans les textes de la *sexualiture*, et notamment sur le rapport entre « corps, texte et contexte » au sein de cette littérature. Quel en est l'objectif ? Si la thématique du corps a été exploitée antérieurement comme moyen à la fois de défense, de revendication et de contestation, les auteurs investissant dans l'esthétique du sexe peuvent l'utiliser à dessein, et ce même inconsciemment. S'il est en outre envisageable d'y lire des revendications féministes, il est également possible de voir dans l'omniprésence du corps, une réappropriation de ce même corps, dompté à la période coloniale. La nouvelle génération semble ainsi récupérer le corps ayant été dominé, soumis à toutes les ignominies, pour en faire un espace de tension : la présentation du corps dominé, maltraité, *négativé* dans cette littérature en est le parfait témoignage. Si en effet les premiers contacts avec l'Afrique (et les Indes occidentales) est marqué par la fascination du corps nu, celle-ci se mue très rapidement en « sauvagerie », tel que le rappelle Jacques Martial dans sa préface à « Sexe, race et colonies » :

> […] les premiers explorateurs européens nous rapportèrent leur étonnement : « *Ils sont nus, sans rien pour se couvrir. Ils ne se soucient nullement de cacher ou de montrer leurs parties honteuses. Ils ont sur ce point la même innocence que pour ce qui est de montrer leur visage.* » Alors qu'en Europe, la chair, marquée du sceau de la déchéance d'Adam et Ève, se devait d'être cachée, couverte, celle de ces femmes et de ces hommes se donnait à voir, provoquant au-delà de l'étonnement, une réelle fascination. Fascination devant ces corps épilés et tatoués, oints d'huile et de roucou, ornés de plumes, de perles ou de bijoux. Fascination devant cette nudité non-honteuse, fière de montrer ses apprêts, ces corps superbes et bronzés que l'Occident crut à peine sortis du jardin d'Éden. Mais très vite revenus de leur surprise et de leurs premiers abus de ces chairs offertes, ces explorateurs, troquant le compas contre le poignard, ainsi que le dira aimé Césaire devenus prédateurs, se

métamorphosèrent en *sauvages conquérants* et en intraitables colons.[994]

En effet, à l'époque coloniale le colonisé n'a pas de corps. Son corps ne lui appartient pas. Il s'agit d'un corps purement objet, un corps utilitaire. « Sexe, race et colonies » retrace de façon poignante cette confiscation du corps du XVe au XXe siècle. La traite orientale a été tout aussi violente (sinon plus) que la traite transatlantique pour l'Afrique, et ce avec la bénédiction de l'Islam, ainsi que le souligne l'anthropologue franco-sénégalais Tidiane N'Diaye :

> *Les Arabes au cours de leurs mouvements de conquête, ont d'abord pris, soumis et islamisé l'Afrique du Nord, avant de se diriger vers l'Espagne.* […] *Puis, à leur retour en Afrique, dans une nouvelle vague d'islamisation des peuples, ils amenèrent avec eux une cascade de malheurs. Sous l'avancée arabe, la survie était un véritable défi pour les populations. Des millions d'Africains furent razziés, massacrés ou capturés, castrés et déportés vers le monde arabo-musulman. Cela dans des conditions inhumaines, par caravanes à travers le Sahara ou par mer, à partir des comptoirs à chair humaine de l'Afrique orientale. Telle était en réalité la première entreprise de la majorité des Arabes qui islamisaient les peuples africains, en se faisant passer pour des piliers de la foi et les modèles des croyants. Ils allaient souvent de contrée en contrée, le* Coran *d'une main, le couteau à eunuque de l'autre, menant hypocritement une « vie de prière », ne prononçant pas une parole sans invoquer Allah et les* hadiths *de son Prophète.*[995]

Dans *Le Génocide voilé*, Tidiane N'Diaye écrit : « *La plupart des millions d'hommes qu'ils ont déportés ont disparu du fait des traitements inhumains et de la castration généralisée.* »[996] En plus de l'asservissement du corps pour des travaux, s'est développée une occupation des sexes qui demeure peu connue. Pascal Blanchard note dans l'introduction de « Sexe, race et colonies » : « […] si l'histoire des sexualités aux colonies est un sujet de recherche depuis plus de trente ans, il reste méconnu dans son ampleur. »[997]. La majorité des représentations sur l'*Ailleurs* est fonction du corps. L'article de Gilles Boëtsch intitulé « La cartographie, un regard sexualisé sur le monde »[998], démontre par exemple comment le corps est usité dans la cartographie de ces contrées. En effet, destinée à faciliter les déplacements aussi bien sur terre qu'en mer, la cartographie est à

[994] Jacques Martial, Préface, « Sexe, race et colonies », (dir.) Pascal Blanchard et *al*., *op. cit*., p. 10.
[995] Tidiane N'Diaye, *Le Génocide voilé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008, p. 9-10.
[996] *Ibid*., p. 10.
[997] Pascal Blanchard et *al*. (dir.), « Sexe, race et colonies », *op. cit*., p. 12.
[998] Gilles Boëtsch, « La cartographie, un regard sexualisé sur le monde », *in* « Sexe, race et colonies », *op. cit*., p. 46.

l'époque enrichie de nombreux dessins « de formes humaines et corporelles. »[999] L'auteur affirme que les navigateurs « possédaient en général, une iconographie des peuples exotiques et chaque territoire était symbolisé par la représentation d'un corps. »[1000] Aussi, la classification, en fonction des races, de l'humanité devient à l'époque « l'approche privilégiée » permettant de lire le monde. Dans leur propos préliminaire, les auteurs de « Sexe, race et colonies » affirment que « La frontière étant ainsi fixée entre mondes coloniaux *et* métropolitains, des genres spécifiques de femmes – la Vahiné, la Congaï, la Mauresque, la Négresse, la Doudou… – vont émerger puis devenir des figures fantasmatiques récurrentes des imaginaires sexualisés. »[1001] La science s'est également servie de ce corps à en croire Dorothée Guilhem, elle qui analyse la racialisation de l'anatomie du sexe dans sa contribution :

> En élaborant des représentations normatives du clitoris, les autorités médicales placent ainsi la régulation de la sexualité au cœur d'une fabrique du genre féminin, défini selon des rapports hiérarchiques plus larges de sexe et de genre. Si cette particularité anatomophysiologique apparaît comme une caractéristique individuelle et pathogène chez les femmes européennes, elle est transposée en distinction raciale chez les Africaines. L'excroissance de leurs organes génitaux résulterait de leur conformation interne par nature lascive, de l'effet de la chaleur climatique et/ou de pratiques culturelles, à l'image de l'élongation du clitoris ou des nymphes en vue d'accroître le plaisir sexuel chez les Hottentots d'Afrique du Sud. Cet attribut anatomique fonde en nature une différence raciale par l'invention de corps africains spécifiques déterminés par l'excès génésique, la morbidité et la déviance sexuelle.[1002]

Le corps joue donc un rôle important dans son usage par les Empires coloniaux. Les explorateurs, voyageurs ou colonisateurs trouvent dans les régions de l'*Ailleurs* en général, d'Afrique en particulier, un terreau de refoulement, un lieu où libérer leurs pulsions et fantasmes. L'Europe de l'époque étant très puriste en matière de sexualité. Les Européens voient ainsi en l'Afrique un « paradis perdu », et des corps nus ou à peine couverts à conquérir. Cette conquête passe par de nombreux moyens,

[999] *Ibid., loc. cit.*
[1000] *Ibid., loc. cit.*
[1001] *Ibid*., p. 26.
[1002] Dorothée Guilhem, « Une anatomie racialisée du sexe », *in* « Sexe, race et colonies », *op. cit*., p. 124.

notamment l'exhibition des corps, la contraction des unions interraciales, les violences sexuelles, etc.

L'écrivain et historien Farid Abdelouahab[1003] rappelle la manière dont était exposé le corps nu des esclaves, le plus souvent des femmes. À peine sortis des cales, au Portugal, durant ce que l'auteur appelle la « première traite », qu'ils étaient promenés en tenue d'Adam dans les rues, sous le regard de tous, puis vendus aux enchères. L'auteur note que durant la même période, « à Palerme en Sicile, on forçait le 15 août, les esclaves noirs à courir entièrement nus dans la ville, dans le cadre de la célébration de la sainte patronne. »[1004] Que deviennent les hommes et les femmes animalisés dans une cérémonie qui les réduit à susciter le plaisir scopique paradoxal des catholiques ? « Étranges démonstrations publiques qui prennent ici la forme d'une domination visuelle sur les corps, dont le voyeurisme et le sous-entendu sexuel sont évidents »[1005].

En ce qui concerne les unions, il faut noter que dans les premiers temps de la colonisation, peu de femmes européennes sont présentes en colonies ; situation qui, avec le célibat, favorise des arrangements d'ordres variés : « concubinage », « mariage », « courtisanerie », « prostitution ». Ces unions sont toujours sous-tendues par un besoin, pouvant se décliner sexuellement ou économiquement. En effet, pour « les autorités commerciales et coloniales », les rapports sexuels interraciaux ont pour première « vocation » de servir diversement leurs propres intérêts[1006]. Farid Abdelouahab affirme que ces unions :

[1003] Farid Abdelouahab, « Rencontres et mise en scène des corps », *in* « Sexe, race et colonies », *op. cit.*, p. 71.
[1004] *Ibid.*, *loc. cit.*
[1005] *Ibid.*, *loc. cit.*
[1006] Les « *Signares* » par exemple, femmes métisses du Sénégal, ont été d'un rang social important au XIXe siècle. Elles servent à ce moment d'intermédiaires entre les Européens, méconnaissant les coutumes, et les comptoirs de la région. Des Européens contractent des unions « à la mode du pays » avec ces femmes. Selon Hilary Jones : « Ces alliances étaient d'ailleurs conformes aux préceptes matrimoniaux africains, sauf sur un point : les *Signares* avaient le droit de se remarier après le décès ou le départ définitif de leur époux. » (« Les *Signares*, femmes métisses de Sénégambie », *in* « Sexe, race et colonies », *op. cit.*, p. 74). Ces femmes veillent donc sur leur compagnon européen, leur offrant un foyer, s'occupant de leurs besoins alimentaires, tout en leur permettant de s'intégrer et de s'adapter aux us et coutumes du milieu.

> […] permettent une implantation durable des Européens dans des territoires éloignés des métropoles coloniales, en pourvoyant à leurs besoins matériels et à leur bien-être psychosexuel. De surcroît, elles favorisent un apprentissage des langues et des coutumes locales nécessaires à une diplomatie réussie et à un développement durable des rapports commerciaux.[1007]

Mais « La conquête est d'abord une violence exercée contre les corps »[1008], aussi bien ceux des hommes et des femmes mis en asservissement[1009], au travers des maladies et des châtiments corporels que ceux des colons[1010], soumis aux conditions difficiles rencontrées aux colonies. Concomitamment à ces douleurs, se développent d'autres sévices de nature sexuelle, notamment le viol. Une peinture à huile du XVIIe siècle rend bien compte de ce phénomène. Il s'agit de la toile de Christiaen van Couwenbergh dénommée « Le viol de la négresse » : on peut en effet y voir trois hommes blancs, dont deux quasiment dévêtus, sourire en coin, tandis que la victime, une femme noire effrayée, hurle. Cette peinture est symptomatique des rapports maître/esclave et colon/colonisée en période esclavagiste et coloniale. L'un dominant le corps de l'autre et l'utilisant à sa guise. *La Chair de l'empire*[1011] est réduite véritablement à son sens strict, une masse de muscles conjonctifs humain ou animal.

Le viol a été pratiqué aux colonies et dans les Empires. Dans de nombreuses sociétés comme le Portugal, dans la seconde moitié du XVe siècle par exemple, de jeunes esclaves noires sont sélectionnées en fonction de leur âge et des normes de beauté de l'époque, pour travailler au sein des milieux spécifiques à l'image des « cercles privés

[1007] Farid Abdelouahab, « Rencontres et mise en scène des corps », *in* « Sexe, race et colonies », *op. cit.*, p. 76.
[1008] Sophie Dulucq et *al*. (dir.), « La domination incarnée. Corps et colonisation (XIXe-XXe siècles) », *in Les Cahiers de Framespa*, n° 22, septembre 2016, https://journals.openedition.org/framespa/3949.
[1009] Le traitement des esclaves est très difficile, en témoignent certains articles du Code noir, 38 et 39 par exemple :
Article 38 – L'esclave fugitif qui aura été en fuite pendant un mois, à compter du jour que son maître l'aura dénoncé en justice, aura les oreilles coupées et sera marqué d'une fleur de lis à une épaule ; s'il récidive un autre mois pareillement du jour de la dénonciation, il aura le jarret coupé, et il sera marqué d'une fleur de lys sur l'autre épaule ; et, la troisième fois, il sera puni de mort.
Article 39 – Les affranchis qui auront donné retraite dans leurs maisons aux esclaves fugitifs, seront condamnés par corps envers les maîtres en l'amende de 300 livres de sucre par chacun jour de rétention, et les autres personnes libres qui leur auront donné pareille retraite, en 10 livres tournois d'amende par chacun jour de rétention.
[1010] Voir Albert Londres, *Terre d'ébène*, Paris, Albin Michel, 1929.
[1011] Ann Laura Stoler, *La Chair de l'empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial,* Paris, La Découverte, [tr. Sébastien Roux], 2013.

des familles les plus riches ». Abdelouahab, dans l'article « Africains au Portugal et en Italie »[1012], cite l'historien Antonio de Almeida Mendes qui a traité de la sexualité à cette époque. Ce dernier écrit :

> *La spécificité par âge et par sexe de cette première traite insuffla une dynamique* […]. *Les femmes furent à la fois servantes et maîtresses. La recherche de jeunes femmes noires s'inscrivait dans la fermeture des marchés de l'Orient mais aussi dans un changement des valeurs esthétiques et un nouveau goût pour l'exotisme né avec la découverte de l'Autre.*[1013]

Les agressions sexuelles au sein de cette société deviennent très rapidement des pratiques courantes, ainsi que le suggère « la succession de décrets » interdisant « à des groupes d'hommes de s'introduire chez les esclaves affranchies pour les voler et les violer. »[1014] Elles ont cours jusqu'au XXe siècle, période où elles prennent véritablement de l'ampleur :

> Cette dernière phase de l'histoire coloniale, enclenchée après 1945, est une période marquée par le déploiement frénétique des violences sexuelles, notamment contre les femmes colonisées, au sein des populations civiles, en représailles : comme s'il fallait marquer et violenter les corps des colonisés et, ainsi, les punir de leur désir de se débarrasser de leurs oppresseurs. Comme s'il fallait, aussi, détruire ces femmes-indigènes devenues les icônes graphiques des mouvements de libération […] dans toutes les luttes anticoloniales. Ainsi, la pratique du viol, au sein du corps expéditionnaire français, durant la guerre d'Indochine (1946-1954) est-elle désormais bien renseignée, comme celle des derniers lynchages – souvent accompagnés d'émasculations – aux États-Unis dans les années 1950. Ailleurs, en Afrique, c'est dans l'Empire britannique que cette violence se révèle à l'occasion de la révolte des Mau-Mau au Kenya entre 1952 et 1960, où des centaines de cas de violences sexuelles sur les femmes (dont des viols) et sur les hommes (dont des castrations) sont recensés. Des pratiques d'ailleurs communes, entre 1954 et 1962, à la guerre de libération nationale en Algérie avec la mise en place, par l'armée française, d'un véritable système de torture dans lequel le viol des femmes est utilisé comme une arme de guerre ; mais aussi à la libération du Congo belge et lors des décolonisations tardives de l'Empire portugais en Angola, au Mozambique, en Guinée-Bissau et au Cap-Vert, comme le suggèrent les lettres de guerre d'António Lobo Antunès.[1015]

[1012] Rachid Abdelouahab, « Africains au Portugal et en Italie », *in* « Sexe, race et colonies », *op. cit.*, p. 50.
[1013] *Ibid*., *loc. cit.*
[1014] *Ibid*., *loc. cit.*
[1015] Pascal Blanchard et *al.* (dir.), « Sexe, race et colonies », *op. cit*., p. 34.

Le corps africain a donc été un espace de domination durant des siècles. La sociologue Arlette Gautier écrit enfin à propos de cette possession des corps :

> L'évocation de relations entre hommes européens et femmes esclaves fait surgir des images aussi fortes que contradictoires. Celles de femmes fouettées et violées, qui paradoxalement peuvent faire jouir des voyeurs, mais aussi celles de « nuits chaudes » d'où a disparu le fouet car les femmes esclaves désiraient, selon les colons, être pénétrées sans fin, parfois sous l'effet d'une constitution voluptueuse, parfois par intérêt. Enfin, plus rarement, on imagine de paisibles concubinages. Toutes ces représentations sont nées pendant la période esclavagiste moderne, à partir de la fin du XVe siècle, et sont reprises à des titres divers par les historiens, même si l'explication par la sensualité des Africaines-Américaines a disparu, dans les années 1970, mais était encore utilisée par l'historien Gilberto Freyre en 1933. Aujourd'hui, l'étude de la sexualité – qui constitue un *continuum* allant du désir au viol – est redevenue un objet central des recherches sur l'esclavage. Le premier livre de synthèse sur cette question conclut d'ailleurs que l'obligation d'accepter des relations sexuelles peut être vue comme une caractéristique première de l'esclavage.[1016]

Ce corps, dominé, nié, selon les codes des colons, n'est jamais véritablement oublié puisqu'on le retrouve dans la représentation qui en est faite au sein de la *sexualiture*. D'autant plus que de « multiples héritages contemporains de cette histoire conditionnent, encore largement, les relations entre populations occidentales du Nord et celles des ex-colonisées du Sud. Car, si les imaginaires sexuels coloniaux ont façonné les mentalités des sociétés occidentales, ils ont aussi conditionné celles des dominé.e.s. » Reconquérir et redécouvrir le corps devient cette nécessité de dépassement de l'Histoire destructrice.

Alors que le corps avait été confisqué, les écrivains, eux lui rendent sa totale liberté. D'abord en l'inscrivant d'une façon ostentatoire dans leurs productions. L'hyperprésence du corps est en effet évidente dans tous les textes de la *sexualiture*. Aussi bien chez Sony Labou Tansi, Sami Tchak, Florent Couao-Zotti que chez Calixthe Beyala ou Ken Bugul. L'évolution des couvertures de livre est éloquente.

[1016] Arlette Gautier, « Possessions et érotisation violentes des femmes esclaves », *in* « Sexe, race et colonies », *op. cit.*, p. 114.

Celle de *Femme nue femme noire*, de Beyala, affichait, dans son édition d'origine, une femme dévêtue, de face, tenant, pour masquer et survaloriser sa nudité un bouquet de fleurs de lys aux longues tiges ; puis la version de poche présente une femme nue, assise de profil, dont les bras et les jambes la protègent, et avec le visage, uniquement, tournée vers l'objectif. Dans *Notre pain de chaque nuit* de Couao-Zotti, la sculpture du « couple de lutteurs » d'Ousmane Sow est remplacée, dans une des collections de poche, par trois esquisses de femmes dansantes, dont une porteuse d'eau. Le sentiment ambigu qui s'en échappe est-il révélateur des perceptions générées par l'époque coloniale ?

Chez Sami Tchak, la poétique du corps s'inscrit dans une structure textuelle ; les intertextes participent de la fabrique de ce corps, en le reliant à l'universel. Le texte de Sami Tchak tisse en effet des liens avec le « tout monde ». On y retrouve des auteurs de tous horizons : Hugo, Loti, Balzac, Sagan, Dante, Malaparte, Weninger, Goethe, Cervantes, Gombrowicz, Kafka, Miller, Hemingway, Carpentier, Arenas… La revendication du corps textuel devient une revendication de nature universelle, propre à l'homme dans sa diversité, celle d'une liberté plurielle. Son personnage principal dans *Place des fêtes*, cette masse de chair sans identité : fils de parents « nés là-bas », lui-même « né ici », est comme perdu entre l'*Ici* et l'*Ailleurs*. Errant entre deux mondes. Écartelé entre un pays d'origine (autrefois colonisé) qui ne le comprend pas, et une terre d'accueil (autrefois colonisateur) qui ne l'accepte pas ; trouble auquel l'histoire coloniale n'est pas étrangère. L'expression de ce mal-être, de cette identité double et trouble prend aussi une forme textuelle au travers la triade : grossier, vulgaire et obscène[1017]. La thématique du corps devient comme un prolongement organique du texte. Et l'écriture se veut offensive. *La volonté de savoir* fait ainsi place à la volonté de choquer. D'abord physiquement. Choquer pour se libérer ou choquer pour forcer

[1017] Oscar Megne M'Ella, « Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : les cas de Places des fêtes et de Hermina de Sami Tchak », Thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises, sous la direction de Xavier Garnier, Paris, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2014.

l'émergence d'une conscience. Il s'agit de sortir notamment du conditionnement issu de la confiscation du corps à l'époque.

Le viol qui a participé à la confiscation du corps est par exemple repris par Sami Tchak. Mais cette fois pour revendiquer, assumer et clamer le désir de la femme, lequel a d'abord été assimilé à une lubricité atavique, puis ayant subi une tentative d'inhibition aux temps coloniaux. À travers le viol consenti de la cousine du Malien et le viol de la mère du personnage central, on peut appréhender cet éloge du plaisir. Dans *Place des fêtes* par exemple, le personnage principal et son ami Malien, tous deux adolescents, violent la cousine du Malien. L'auteur à travers sa description laisse en effet entendre que la jeune fille désirait cela. Cette scène est également symbolique, car le personnage principal perd par le même acte sa virginité. Dans une scène où l'humour devient cruauté et la cruauté, le détournement des présupposés et des stéréotypes.

> Elle ne s'était pas encore déshabillée. Quand elle avait remarqué que nous étions entrés dans la chambre, elle s'était levée et nous avait souri. Mon cœur battait, c'est vrai. Mon Malien, comme c'est lui qui en avait eu l'idée et comme c'était sa cousine, de toutes les façons, c'est lui qui s'était jeté sur elle et moi j'avais apporté mon aide, comme le font les associations caritatives pour sauver les noyés du Mozambique et les égorgés du Rwanda. Comme c'était une histoire de famille, la cousine, tout en se débattant telle une lionne, elle ne hurlait pas. Après quelques minutes de bataille, elle se retrouva à poil, vraiment comme une brebis, même si elle n'avait pas autant de poils qu'une brebis. Mais, mon Dieu, elle avait des poils bien noirs qui habillaient le maillot et c'était comme une chenille noire qui traîne sur le tronc d'un arbre là-bas chez mes parents. C'était tellement beau que cela nous rendit encore plus agressifs. La cousine de mon Malien, elle renonça alors à se battre, deux contre elle, c'était trop. C'est ainsi que mon Malien et moi, nous avions violé sa cousine.[1018]

Plusieurs éléments montrent en effet l'approbation présumée, a posteriori, de la cousine : « elle s'était levée et nous avait souri », « elle ne hurlait pas » durant l'agression. Par ailleurs, le narrateur constate après le forfait qu'elle n'était pas fâchée,

[1018] Sami Tchak, *Place des fêtes*, *op. cit.*, p. 101.

« Puisqu'elle ne disait pas des méchancetés. »[1019] Ces éléments révèlent le désir de la cousine d'avoir des relations avec son cousin et l'ami de celui-ci. C'est-elle qui, d'ailleurs, sollicite le silence de ces bourreaux :

> Elle nous avait dit que ça devait rester entre nous trois, que si nous lui promettions que nous n'en soufflerions mot à personne dans la cité, elle allait nous faire des cadeaux. Elle nous avait demandé, après que nous lui avions juré que nous n'en dirions rien, de toucher librement ses seins, de les sucer. […] Après que nous lui avions touché et sucé les seins, la cousine de mon Malien, elle s'était couchée, à poil toujours, et avait écarté les cuisses. Puis, elle m'avait dit, à moi, de venir la lécher.[1020]

L'éloge de la sexualité de la femme africaine, et notamment dans la recherche du plaisir se retrouve dans l'hypersexualité de la mère du narrateur. Dans *Place des fêtes*, Tchak la met en position de parler de jouissance à propos du viol commis par dix militaires à Ouagadougou. L'auteur choisit bien le pays, le Burkina Faso, où les hommes sont réputés avoir des carrures très imposantes et donc des organes génitaux particulièrement développés. Leur fonction, leur physique et leurs attributs accentuent la puissance phallique, et devraient engendrer, dans l'optique d'un viol, une pensée de destruction, de calvaire subi par la femme. Le résultat est tout autre, et les mots trouvent ici cet espace du contre-discours qui à la fois dénonce et ouvre l'hypothèse de l'inattendu :

> Maman m'avait dit que quand elle était au camp, dix soldats l'avaient violée et qu'elle avait trouvé ça tellement génial parce que c'était aussi l'année où un chanteur ghanéen avait dédié une belle chanson à la queue des soldats et que toutes les femmes s'étaient mises à courir dans tous les sens à la recherche des queues des soldats, avec ou sans grade. Ces gens, d'après les dires, comme on les drogue et que, de toutes les façons, ils font des exercices physiques très durs, eh bien, ça leur donne beaucoup de consistance par le bas et ça fait d'eux des preneurs hors norme, vu qu'ils ont autant de force qu'un lion qui rugit dans la brousse. Quand ils prennent une femme, elle voit l'étoile Polaire à n'importe quelle heure, et elle chante, d'une voix de rossignol, son bonheur sans pudeur. Maman chanta son viol de sa plus belle voix pour que le monde entier apprenne qu'elle

[1019] *Ibid*., p. 103.
[1020] *Ibid*., p. 107.

> avait connu peut-être le plus grand bonheur de sa carrière sexuelle le jour où elle avait eu la chance d'être violée par dix militaires en uniforme.[1021]

Les auteurs redécouvrent le corps, fut-il malmené. Car il devient un lieu de revendication et de refus des analyses traditionnelles. Nono, personnage de Florent Couao-Zotti, face à sa glace, apprend à se contempler ou, plus brutalement, à se regarder :

> Quand elle reprit souffle, quand le calme descendit en elle, sa vision se troubla : dans le miroir rectangulaire fixé devant elle, dans le mur, sa silhouette féline encornée par des bourrelets filés. Elle s'étonna elle-même des reliefs de son corps. Elle avait légèrement grossi : son ventre, ses hanches, ses cuisses… Il y avait longtemps, très longtemps qu'elle s'était représenté sa propre image et ce que son nu pouvait déclencher dans la tête des hommes.[1022]

L'affirmation du désir de la femme, les revendications des coutumes en lien avec le corps et le sexe, disparues ou encore pratiquées, la présentation des corps soumis à des sexualités aussi multiples que diverses, l'éloge du viol comme source possible du plaisir de la femme, chez Tchak ; la prostitution comme moyen de réappropriation du corps, et donc de liberté, chez Beyala notamment, sonnent, au sein de cette littérature de chair, comme une reconquête *des espaces sexués*, aussi bien *imaginaires* que *symboliques,* de cette Afrique oubliée.

L'esthétique de la sexualité, ce style éminemment transgressif, à travers la production de certains auteurs semble donc avoir l'ambition délibérée de se réapproprier le corps, de libérer les imaginaires, les écrivains, et de manière générale l'art. La *sexualiture* semble devenir le moyen et le lieu d'acceptation de soi, de décolonisation des discours et des représentations sur la sexualité africaine, aussi bien dans ses rapports aux us et coutumes qu'aux pratiques liées au désir et à la satisfaction sexuelle. Elle semble même

[1021] *Ibid*., p. 261-262.
[1022] Florent Couao-Zotti, *Notre pain de chaque nuit, op. cit*., p. 12.

devenir lieu de subversion homme/femme et le prolongement des débats chers au féminisme.

Chapitre VII : De la *sexualiture* à la féminitude : l'esthétique du sexe comme nouvel espace ou prolongement des revendications féministes

> Le message le plus constant des écrivains de la nouvelle génération qui recourent à une description crue de la sexualité semble être de nature féministe. La femme africaine, opprimée dans la vie traditionnelle des villages, opprimée dans la vie des violentes banlieues des mégalopoles modernes, violentée dans les innombrables guerres et conflits est la première victime d'une société déboussolée. Convier le lecteur à suivre les péripéties les plus crues du combat sexuel des femmes africaines, pour le meilleur comme pour le pire, semble un moyen moderne que choisissent bon nombre de jeunes écrivains pour dire leur Afrique.
> Daniel Delas[1023]

Le défi du XXe et XXIe siècle semble la correction des erreurs de l'Histoire, parmi lesquelles la place accordée à la femme dans les sociétés, et les exactions qui ont été son lot de malheurs pendant d'interminables siècles. À cet égard, l'Afrique semble avoir pris du retard. Les auteurs africains, qui ne se définissent plus exclusivement par rapport à leur région, tendent à s'inscrire dans l'universel. La *sexualiture* serait la réponse de cette aspiration profonde. L'écriture du sexe en Afrique semble en effet apporter sa part à cet édifice, cherchant à gommer, à travers la subversion, les inégalités qui ont rythmé les relations entre hommes et femmes.

Des auteurs comme Sony Labou Tansi, Sami Tchak, Ken Bugul, Véronique Tadjo, Tanella Boni, Mariama N'Doye ou Calixthe Beyala paraissent utiliser le sexe pour contester et défier les postulats d'une tradition vieille de plusieurs siècles, la religion et l'hypocrisie de la société moderne. Ils s'emploient à désagréger la répartition des rôles et les comportements sexuels dans les littératures d'Afrique subsaharienne. Ils n'hésitent plus à représenter ouvertement le désir et/ou le plaisir au féminin ; et font

[1023] Daniel Delas, « Décrire la relation : de l'implicite au cru », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 15.

du « mythe de l'orgasme vaginal »[1024] un élément de questionnement des inégalités sociales, de la hiérarchisation des rôles sexués, de l'éducation, etc. La *sexualiture* sous le prisme féminin et masculin, donne à voir une femme entreprenante, dynamique et consciente de la place qu'elle peut jouer au sein du monde nouveau qui s'ouvre à elle. La prise de conscience du « deuxième sexe » passe pour l'une des volontés affichées de cette écriture débridée : la femme étant la principale perdante des différentes mutations sociales qui se sont réalisées dans cette partie du monde ces dernières décennies.

Ainsi, il semblerait que l'usage du sexe comme matériau d'écriture, ne s'inscrit pas dans une volonté manifeste de fourvoyer les lecteurs (il est possible de s'interroger sur sa dimension morale ou éthique), moins encore pour écouler aisément les œuvres par l'attrait que suscite le thème, il s'intègre en revanche dans une vaste entreprise bien plus complexe, dont nous voudrions dessiner les contours. Derrière l'émoi sensuel apparent, qu'éveille le processus de pornographisation et d'érotisation textuelles, se déploient une critique acerbe et une ambition de sédition. *La sexualiture* et la *féminitude* paraissent suivre le même chemin ; l'une serait le prolongement à l'africaine de l'autre.

En analysant les écritures sexuelles, il apparait nettement que se met en place une délocalisation des ambitions des auteurs vers des problématiques plus en lien avec les libertés individuelles. Véronique Tadjo à ce titre écrit : « Nous avons passé le temps des littératures de l'affirmation de l'identité pour arriver à une véritable découverte de la personnalité, non plus par opposition aux autres, mais tout simplement en tant qu'êtres humains.[1025] »

[1024] Anne Koedt, « Le mythe de l'orgasme vaginal », *in Partisans*, n° 54-55, octobre 1970.
[1025] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.*, p. 50.

VII-1. Rappel historique sur le féminisme

VII-1.1. Du féminisme à l'écriture féministe au masculin

Les revendications féministes occupent une place majeure au sein de la société contemporaine. Très utilisé dans les médias, et dans les discours quotidiens, le féminisme parait tout de même peu connu dans son contenu[1026]. Les origines de ce mouvement qui vise l'égalité des sexes semblent lointaines[1027]. Il est en effet possible de faire remonter les premières réflexions sur le masculin et le féminin à l'Antiquité, notamment à travers Sappho. Cette poétesse grecque, très connue en son temps, vécut entre le VIIe et VIe siècle av. J.-C à Mythilène, sur île de Lesbo. En construisant dans son œuvre un monde sans hommes, elle plante à un degré moindre les germes des revendications sur la place accordée à la femme dans la Grèce antique.

Le terme « féminisme » et son dérivé « féministe » par contre, ont des origines floues. Selon Karen Offen[1028], « […] ils trouveraient leurs racines dans l'agitation politique des années 1830 » [1029], mais depuis, leurs sens n'auraient pas été précisés. Toujours est-il qu'on attribue communément le premier usage du vocable « féminisme » à Charles Fourrier (1772-1837). Et ce en dépit du fait qu'on ne trouve pas de traces du mot au

[1026] Odette Laguerre dans *Qu'est-ce que le féminisme ?* (Lyon, Société d'Éducation et d'Action féministes, 1905), trouve en son temps que le mot « féminisme » est « mal compris d'un grand nombre » et suscite de la « défiance ». Un sondage réalisé par BVA à la demande de RTL (Radio Télé Luxembourg) et *WondHer*, démontre qu'« une personne sur deux en France a une mauvaise opinion du féminisme » (voir l'article d'Arièle Bonte : https://www.rtl.fr/girls/identites/feminisme-pourquoi-ce-mot-fait-il-tant-peur-7797025331). Dans un mémoire soutenu en 2016, sous la direction de Françoise Naudillon, l'impétrant, Gabriel Ernewein, fait le même constat que celui d'Odette Laguerre. En évoquant un débat sur le voile dans l'espace public, Gabriel Ernewein écrit : « On y parlait alors d'égalité entre l'homme et la femme sans trop se soucier de la liberté de croyance et de pratique, le tout en brandissant le terme "féminisme" sans le définir. Selon une pensée qui tend à dépasser les convictions conservatrices, le Parti Québécois semblaient *(sic)* amalgamer bien vite des notions distinctes, laissant planer un doute sur sa position, d'abord envers le port du *hijab*, mais aussi vis-à-vis de la religion musulmane elle-même. » (« Émergence d'un féminisme africain dans la littérature africaine féminine postcoloniale. Étude diachronique du féminisme dans trois romans sénégalais », Mémoire de maîtrise ès Arts, sous la direction de Françoise Naudillon, Montréal, Université Concordia, 2016).

[1027] Voir le site Paris-Luttes.Info, « Petite histoire du féminisme », publié le 7 mars 2019, https://paris-luttes.info/petite-histoire-du-feminisme-230.

[1028] Karen Offen, « Sur l'origine des mots "féminisme" et "féministe" », *in Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXXIV, n° 3, juillet-septembre 1987, p. 492-496. https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1987_num_34_3_1421.

[1029] *Ibid*., p. 492.

sein de l'abondante production du philosophe, si ce n'est par sa conception des rapports sociaux homme/femme[1030]. En son temps, il comprend en effet que « l'essence de l'émancipation des femmes fut d'annihiler leur subordination légale aux hommes, en même temps que leur dépendance économique. »[1031]

L'adjectif et nom « féministe » semble avoir des contours plus nets. Alexandre Dumas fils serait le premier à en faire usage en 1872. À la différence de l'origine du mot « féminisme », celui-ci peut être vérifié. On atteste en effet de sa présence dans le texte *L'Homme-Femme. Réponse à M. Henri d'Ideville* (1872)[1032].

Cette notion, dans un livre présentant le féminisme, Odette Laguerre la pense dans le sens d'« une poussée de justice qui tend à égaliser les droits et les devoirs de l'homme et de la femme. »[1033] Car l'égalité n'a pas souvent existé entre les deux. Historiquement, à de rares exceptions près, les femmes ont occupé, au sein des sociétés, une place marginale. Infériorisée dans pratiquement tous les domaines sociaux : la famille, l'éducation, le travail, la politique, etc. Généralement traitée tel un sujet immature, « mineur », « incapable », devant nécessairement être assisté ; mais jamais comme le semblable de l'homme, devant jouir « de la plénitude des droits attachés à la personne humaine. »[1034] Elle n'a été pour l'homme qu'un objet, un moyen de satisfaction de certains besoins, ou « un instrument de travail ». La femme a été de tout temps la plus asservie : « Victime de la loi de l'homme qui lui commande l'obéissance, victime de la religion qui lui prêche la résignation, victime de la société qui l'entretient dans la

[1030] *Ibid*., *loc. cit.*
[1031] *Ibid*., *loc. cit.* Karen Offen retrace l'agitation autour de l'origine du terme « féminisme » au XIXe siècle. Elle démontre que si nombre d'auteurs, à l'image de l'écrivaine polonaise Marya Chéliga-Loevy (1854-1927), certifient que le mot a été inventé par le philosophe dans sa *Théorie*, l'examen de ce texte révèle qu'il n'y figure pas. Par ailleurs, la date de la première utilisation du mot serait, selon Karen Offen, entre « […] 1808 – date de publication de la première édition de la *Théorie des quatre mouvements* – à 1837, l'année de la mort de Fourier, et à 1841, date de la publication de la seconde édition (posthume) des *Quatre mouvements* dans ses *Œuvres complètes*. » (*Ibid., loc. cit.*).
[1032] Dumas fils écrit : « les *féministes*, passez-moi ce néologisme, disent, à très bonne intention d'ailleurs... » (*L'Homme-Femme. Réponse à M. Henri d'Ideville,* Paris, 1872. Cité à partir de Karen Offen, « Sur l'origine des mots "féminisme" et "féministe" », *in Revue d'histoire moderne et contemporaine*, *op. cit*., p. 494).
[1033] Odette Laguerre, *Qu'est-ce que le féminisme ?*, *op. cit*., p. 1.
[1034] *Ibid*., p. 2.

servitude, c'est la perpétuelle exploitée »[1035], déplore Lucien Descaves.

Si la femme prend conscience de ses droits au XVIIIe siècle, avec la Déclaration des Droits de l'Homme, elle n'en jouit malheureusement pas aussitôt[1036]. Certes, les droits de tous sont proclamés, mais la femme est à nouveau écartée de ce privilège. La citoyenneté lui est refusée[1037].

Le féminisme est donc un combat pour l'égalité des droits, l'intégration de la femme dans sa pleine humanité au même titre que l'homme. Cette lutte devient nécessaire, écrit Françoise Picq :

> […] depuis que la Révolution française, suivant les conceptions de Rousseau, a exclu les femmes de la citoyenneté pour les assigner au domestique, le féminisme est toujours une protestation contre cette relégation, une aspiration à exister comme individu qui s'inscrit à certains moments dans un mouvement collectif.[1038]

Pour Laguerre, le féminisme va au-delà de l'égalité des sexes en droit. C'est certes une quête de justice, un nivellement des droits pour tous, « une poussée de justice » pour reprendre ses termes, mais c'est aussi une quête de liberté. C'est un désir de

---

[1035] Cité par Odette Laguerre, *Qu'est-ce que le féminisme ?, ibid., loc. cit.*

[1036] *Ibid., loc. cit.* La Déclaration des Droits de l'Homme, émergeant de la Révolution française, permet à la femme de comprendre que « Les hommes naissent et demeurent libres et égaux en droits » (article premier). Odette Laguerre voit dans cette déclaration le substrat même du féminisme : « C'est la Révolution française qui les lui a révélés en proclamant les Droits de l'Homme. La nuit fameuse du 4 août 1789 a posé les bases mêmes du féminisme. En effet, ce n'est pas en qualité d'êtres virils, mais en qualité d'êtres humains, capables de sensibilité, de raison, de moralité, que les hommes ont des droits. Les femmes doivent donc avoir absolument les mêmes, comme l'écrivait Condorcet. « Aucun individu de l'espèce humaine, ajoutait-il, n'a de véritables droits, ou tous ont les mêmes, et celui qui vote contre le droit d'un autre, quels que soient sa religion, sa couleur *ou son sexe*, a dès lors abjuré les siens. »

[1037] Odette Laguerre note dans ce sens : « L'homme, systématiquement, l'écarta du pouvoir, refusa sa collaboration à l'œuvre sociale. Il voulut bien reconnaître pour son égal le plus obtus de ses frères, mais non la plus intelligente de ses sœurs […]. » (*Ibid.*, p. 2-3). De fait, même le manifeste du *Droit des femmes*, publié par Léon Richer et Eugénie Potonie-Pierre, est accueilli avec ou nonchalance ou sarcasmes. La femme regagne la place qui lui a été dévolue jusqu'alors. Mais l'esprit du principe même des Droits de l'Homme a déjà ensemencé une graine, ainsi que le souligne Laguerre : « […] quand un principe juste et fécond a été une fois posé, on ne peut plus arrêter les conséquences qui en découlent. L'Homme, créateur de l'Idée, est à son tour mené par elle. La Déclaration des Droits renfermait un germe impérissable. Elle affirmait la dignité de la personne humaine. Cette idée a traversé les tourmentes politiques du 19e siècle. Elle a enfanté le socialisme et le féminisme, ces deux formes nouvelles de l'éternelle aspiration des êtres à la Justice. Et c'est ainsi que, suivant la belle et forte expression de Marya Chéliga, « la Déclaration des Droits de l'Homme a ouvert, dans le mur séculaire du privilège, une brèche qui deviendra la porte triomphale où passeront les droits de tous les opprimés. » (*Ibid.*, p. 3).

[1038] Françoise Picq, « Le personnel est politique : féminisme et for intérieur », *in Actes du colloque Le for intérieur*, Paris, PUF, 1995, p. 341.

s'affranchir du règne du Mâle, de « l'anthropocentrisme » selon l'expression de Jules Bois[1039].

Aussi, le féministe qui découle de cette volonté d'équité et de liberté a produit un ensemble de savoirs issus de nombreux domaines, problématisant le rapport de la femme à l'homme au sein de la société. Luce Irigaray pense dans cette optique que « l'infériorité sociale des femmes se renforce et se complique du fait que la femme n'a pas accès au langage, sinon par le recours à des systèmes de représentation "masculins" qui la désapproprient de son rapport à elle-même, et aux autres femmes »[1040]. Ce savoir produit par les théories féministes a donc un objectif d'historicité et de conscientisation.

C'est un apport inestimable qui permet, par exemple, de mettre à jour l'histoire de « la différence sexuelle » et des prérogatives qui en découlent sur le plan social ; « la normativité de l'hétérosexualité reproductive », qui passe pour la sexualité normative et la forme qu'elle prend dans le cadre juridique de « la famille patriarcale », de « la socialisation des corps » ou encore de « l'intériorisation des hiérarchies de genre ». Ces savoirs ont en outre permis à la femme de prendre conscience que les problèmes par elle vécus quotidiennement ne relèvent pas de cas isolés, mais qu'il s'agit plutôt d'une condition commune aux femmes. Il est donc question, pour ainsi dire « d'un mode de connaissance de soi, commun à de nombreux mouvements sociaux, qui consiste à politiser l'expérience individuelle : à transformer le personnel en politique. »[1041]

[1039]Jules Bois, *L'Ève nouvelle*, Paris, Ernest Flammarion, 1894, p. 16.

[1040] Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977, p. 81. Cité à partir d'Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualité*, *op. cit.*, p. 13.

[1041] Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualité*, *op. cit.*, p. 11. En transformant la conscience individuelle des femmes au moyen de la problématisation du « devenir femme », les théories féministes ont rendu possible l'émergence d'un savoir « sur, par et pour les femmes ». Un savoir au pluriel, qui a inventé d'autres langages et pris des formes différentes, dont les principales sont pour Elsa Dorlin, la création « de groupes de conscience » et les « expertises sauvages ». Selon elle les groupes de conscience, depuis les années 1970, ont été déterminants dans la définition, l'identification et le combat contre les violences faites aux femmes. Alors que « Les expertises sauvages consistent à produire du savoir en tant qu'objet *et* sujet de connaissance, à devenir l'expert informé de soi-même. Elles viennent contester le savoir dominant qui prend pour objet les femmes, objectivent leurs corps, leurs paroles ou leurs

Le féminisme peut enfin se définir comme un ensemble de mouvements et d'idées aussi bien politiques, philosophiques que sociaux, qui partagent la volonté d'établir l'égalité entre homme et femme dans tous les domaines de la société. Elsa Dorlin l'entend comme « cette tradition de pensée, et par voie de conséquence les mouvements historiques, qui, au moins depuis le XVIIe siècle, ont posé selon des logiques démonstratives diverses l'égalité des hommes et des femmes, traquant les préjugés relatifs à l'infériorité des femmes ou dénonçant l'iniquité de leur condition. »[1042]

Les problématiques féministes n'ont jamais été au centre du discours littéraire en Afrique. Le fait est que depuis les origines de cette littérature jusqu'aux années 1970, la scène littéraire africaine d'expression française est dominée par une écriture masculine. À tel point que Jacques Chevrier, retraçant le parcours et les mutations de celle-ci dans *La Littérature nègre* (1984), ne consacre que deux pages à la production féminine. L'écriture féminine et féministe s'affirme véritablement dans la décennie qui suit. Étudiant la distribution des rôles sexués dans la production israélienne, Françoise Saquer-Sabin conclut : « Il ressort de notre étude que c'est l'écriture des femmes qui bouleverse fondamentalement les thèmes du rapport masculin-féminin, dans son rapport aux mariage, désir, érotisme, relations mère-enfant, etc. »[1043]

De plus, les thèmes traités au sein de cette littérature ont souvent été fonction du contexte historique. Cette perspective peut également justifier le quasi-mutisme du discours féministe au sein de cette production. De 1920 à 1945 par exemple, la situation coloniale a évolué. Nous sommes dans une période durant laquelle se

---

expériences. En court-circuitant le savoir dominant, et plus particulièrement gynécologique ou sexologique, les femmes ont produit des savoirs sur leur sexualité et leur santé, se sont réapproprié leur propre corps, en inventant ou en expérimentant des techniques de plaisirs comme de soin. » (*Ibid.*, p. 12-13).

[1042] *Ibid.*, p. 9.

[1043] Françoise Saquer-Sabin, « La distribution des rôles sexués dans le roman israélien – couple, mariage, désir », *in* « Les espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques » (dir.) Christophe Batsch et Françoise Saquer-Sabin, *op. cit.*, p. 157.

manifeste progressivement la volonté ou la nécessité de mieux connaître l'Afrique et ses habitants. Le mouvement des africanistes et l'administration coloniale en effet, encouragent les Africains à écrire eux-mêmes afin de corriger une certaine image de l'Afrique véhiculée par le roman colonial. La production qui en découle se veut *de facto* réaliste, peignant la vie aux colonies telle quelle[1044].

De 1945 à 1960, la prose romanesque[1045] est en plein essor. Il s'agit de la période dite de « décolonisation », durant laquelle « la réalité africaine est marquée par l'affirmation d'une prise de conscience » concernant la situation de l'Afrique. S'affirment des écrivains devenus incontournables, comme Ousmane Sembene, Ferdinand Oyono, etc., qui restent fortement préoccupés par la situation politique du continent. Après les indépendances de l'Afrique, une nouvelle situation s'impose. Le destin de l'Afrique est désormais entre ses mains. Les Africains espèrent des jours qui chantent, et les écrivains restent attentifs à cette évolution. Ils s'aperçoivent très rapidement que les nouveaux dirigeants deviennent pires que des colons, que les pays sombrent dans le népotisme, la dictature, que la corruption gangrène la société. Les dirigeants africains s'avèrent être de piètres gouvernants. C'est la période dite du désenchantement.

On constate que les thématiques présentes sont liées au contexte historique. On peut ainsi comprendre les raisons de la quasi-absence dans cette production des questions féministes, et les raisons de leur émergence dans les années 80. Même si les problématiques féministes semblent absentes de cette production, certains auteurs, avant son apparition, s'interrogeaient déjà sur la place sociale de la femme. Il faut donc nuancer l'idée selon laquelle les questions féministes, au sein des littératures africaines

[1044] Pour cette période, on distingue généralement trois tendances :
-le roman historique (exemple de Paul Hazoumé, *Doguicimi*, 1938),
-le roman anticolonialiste (exemple de René Maran, *Batouala*, 1921),
-le roman de l'aventure européenne (exemple d'Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, 1937).

[1045] Il est à noter que de 1935 à 1945 la poésie de la Négritude, portée par de grandes voix à l'image de celles de Senghor, Césaire et Damas, domine l'espace littéraire. À partir de 1945, ces voix se taisent, certains à l'exemple de Césaire et Senghor se lancent dans la politique.

subsahariennes, émergent avec l'avènement de l'écriture féminine (*Émancipation féminine et roman africain*). Puisque la figure de la femme révoltée est effectivement présente dans la production masculine. Abdoulaye Sadji par exemple, avec son personnage Nini, fait le portrait d'une fille qui cherche (peut-être inconsciemment) à s'élever au-dessus de la condition qui lui est réservée socialement, et qu'elle considère comme inférieure, rétrograde, humiliante. L'autonomie de Nini, son travail, sa liberté dans le choix de son conjoint sont autant d'éléments intégrant le discours féministe, et révélant les prémices de cette volonté de révision d'un ordre social, et ce, même si la volonté de l'auteur est ailleurs.

Les Bouts de bois de Dieu de Sembène Ousmane sont également un exemple qui va dans ce sens. Les femmes y jouent un rôle nodal. Elles font preuve d'initiatives, et ne subissent plus avec résignation, les décisions des hommes et le discours traditionnel. N'Deye Touti ou Penda sont par exemple des personnages s'inscrivant dans la lignée du féminisme : elles réclament leurs droits. La femme africaine dans l'œuvre de Sembène Ousmane, de façon générale, est à l'image de la nouvelle Afrique, en marche vers la liberté :

> La femme africaine n'est pas pour Sembène Ousmane, la femme-muse si précieuse, si idéale et si chère aux auteurs de la négritude mais des femmes non-parfaites, aux physiques, aux désirs, aux rêves et aux combats bien réels et personnels. De nombreuses images de femmes se superposent dans ses œuvres mais elles possèdent toute une caractéristique particulière, celle de l'action, quelle que soit leur situation. Ses multiples héroïnes, Diouana, Penda, Tioumbé, Noumbé, Nafi ne sont plus des icônes silencieuses. Chacune d'elle incarne un pouvoir libérateur qui symbolise la nouvelle Afrique.[1046]

Sembène est ainsi à l'avant-garde des revendications féministes. Dans « Ousmane Sembène, féministe jusqu'au bout de la plume », Massiga Faye, reprenant les propos du professeur Amadou Ly de l'Université Cheikh Anta Diop, écrit : « Sembène a été plus féministe que les femmes, il était à l'avant-garde de nos écrivains femmes qui, plus

[1046] Voir l'article de Valérie Berty : https://www.africavivre.com/portraits/sembene-ousmane-feministe.html.

tard, viendront porter le combat »[1047]. En effet, il semblerait que le féminisme dans la production littéraire francophone ait été d'abord introduit par les écrivains hommes. Des auteurs comme Sembène Ousmane ont exprimé les problématiques féministes en soulignant les tensions entre tradition et modernité. Ce qui sera également le cas au sein de la production des écrivaines, selon Nicki Hitchcott de l'université de Nottingham :

> Tandis que Sartre dépeint le poète noir en train d'affirmer son authenticité à travers un voyage introspectif à ses racines africaines, l'identité féminine s'exprime dans l'écriture des femmes africaines sous forme d'une tension entre les deux pôles prétendus contradictoires que sont la modernité et la tradition.[1048]

Dans une étude parue dans *Éthiopiques* n° 48-49, la critique nigériane Muriel Ijere[1049] se propose non seulement d'analyser les manifestations de l'institution de la polygamie « telle qu'elle est décrite dans l'œuvre de Sembène Ousmane », mais aussi les modalités de sa remise en cause. À travers ce travail elle entend démontrer la manière par laquelle Sembène Ousmane milite pour les libertés de la femme. Muriel Ijere conclut qu'« *Un (sic) démarche constructive a été entreprise par Sembène Ousmane qui repense les traditions, pour en isoler les formes qu'il estime parasitaires comme la polygamie. D'autre part, il essaie de concevoir un monde socialiste dans une perspective résolument féministe*. »[1050]

Si la polygamie au sein de la société traditionnelle comportait des avantages, Sembène Ousmane en fait abstraction pour fustiger la suprématie *mâle* qui en découle. Il peint une parfaite société traditionnelle où la polygamie est bien ancrée pour mieux la fustiger. Face à cette pratique séculaire, le romancier autodidacte propose des personnages féminins qui réagissent de manière différente, leur comportement est

---

[1047] Voir l'article de Massiga Faye : http://xalimasn.com/ousmane-sembene-feministe-jusquau-bout-de-la-plume/.
[1048] Nicki Hitchcott, « La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », *in LittéRéalité*, vol. 9, n° 1, 1997, p. 34.
[1049] Muriel Ijere, « Sembène Ousmane et l'institution polygamique », *Ethiopiques*, n° 48-49, 1er et 2e semestre 1988. Article accessible sur le site : http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1330.
[1050] *Ibid*.

souvent dicté par un ensemble de contingences : l'âge des femmes, leur milieu social, leur niveau d'instruction, etc. Muriel Ijere les subdivise en deux groupes : les femmes traditionnelles et les femmes modernes ; les premières servant finalement d'anti-modèles. On retrouve cette structuration de la représentation du personnage féminin chez O. Cazenave : « Dans ce cadre, l'utilisation récurrente d'un double comme moyen littéraire, permet de juxtaposer deux personnages complémentaires, l'un, conforme à la société, l'autre, hors des normes, mais libéré des contraintes de la réalité quotidienne. »[1051]

L'image de la femme idéale selon la tradition est par exemple portée par des personnages comme Assitan, qui répond parfaitement au discours traditionnel formulé par Sembène Ousmane dans *Véhi-Ciosane* : « *La femme s'en trouvait dans le rôle d'auditrice. On ne lui donnait jamais – hormis les travaux domestiques – l'occasion de formuler son point de vue, d'émettre son opinion. Elle devait écouter, appliquer ce que son mari disait.* »[1052] Assitan est donc une femme totalement soumise, dépendante de son époux, lui obéissant au doigt et à l'œil :

> Assistan était une épouse parfaite selon les anciennes traditions africaines : docile, soumise, travailleuse, elle ne disait jamais un mot plus haut que l'autre. Elle ignorait tout des activités de son mari ou du moins faisait semblant de les oublier [...] Elle fut aussi soumise à Ibrahima qu'elle l'avait été à son frère. Il partait pour des jours, il restait absent des mois, il bravait les dangers, c'était son lot d'homme, de maître. Son lot à elle, son lot de femme était d'accepter et de se taire, ainsi qu'on le lui avait enseigné.[1053]

Ce genre de femmes est évoqué dans plusieurs textes du romancier : Ouhigoué dans *L'Harmattan*[1054] ou Rokhaya dans *O pays, mon beau peuple !*[1055] est considérée comme

[1051] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit*., p. 273.
[1052] Ousmane Sembène, *Véhi-Ciosane*, Paris, Présence Africaine, 1966, p. 31. Cité à partir de Muriel Ijere, « Sembène Ousmane et l'institution polygamique », *Ethiopiques*, n° 48-49, *op. cit*.
[1053] Ousmane Sembène, *Les Bouts de bois de Dieu*, *op. cit*., p. 170-171.
[1054] Ousmane Sembène, *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine, 1964. Ouhigoué est une femme conditionnée par la tradition. Elle subit passivement le système polygamique et la violence répétitive de son époux. Elle vient à trouver cette situation dans la nature des choses.
[1055] Ousmane Sembène, *O pays, mon beau peuple !*, Paris, Presses Pocket, 1957.

« une femme esclave. »[1056] Les femmes modernes dans ce contexte, généralement « plus jeunes », ayant « bénéficié d'une certaine instruction », s'opposent à ce système de pensée, en remettant en question certains discours et pratiques. Muriel Ijere constate que ces femmes « chérissent trop leur liberté et certaines d'entre elles se dressent contre le mariage. »[1057] Elles formulent clairement des revendications féministes. Conscientes de leur statut inique dans la société traditionnelle, et des responsabilités qui sont les leurs dans la société en construction, elles réclament plus de droits et exigent une émancipation vis-à-vis de la tutelle exercée par l'homme, en particulier dans le cadre de la polygamie.

Cette volonté, Sembène Ousmane la peint dans des œuvres telles que *Xala*[1058], *O pays, mon beau peuple !*, *L'Harmattant* ou encore *Les Bouts de bois de Dieu.* Dans la première, par exemple, Rama, une jeune étudiante audacieuse, critique ouvertement la polygamie de son père, et préconise un homme pour une femme. Dans la deuxième, Agnès est, à l'image de Rama, une jeune femme instruite, qui essaie de faire évoluer les comportements masculins et d'éveiller la conscience endormie des femmes :

> *La polygamie a existé dans toutes les nations proclame-t-elle. Mais vous (les Africains), tant que vous ne considérerez pas la femme comme un être humain et non comme un instrument de vos viles passions, vous piétinerez. Les femmes constituent la majeure partie du peuple. Il n'y a pas de plus puissant obstacle que la polygamie en ce qui concerne l'évolution.*[1059]

Dans *L'Harmattan*, Tiumbé, comme Nini, est une jeune femme émancipée, ne vivant pas aux crochets d'aucun homme. Indépendante financièrement, car ayant un métier, elle est, en outre, militante au sein d'un parti politique d'opposition. Une autre particularité que Sembène Ousmane donne à ce personnage est celle de s'opposer

[1056] Muriel Ijere, « Sembène Ousmane et l'institution de la polygamie », *in Ethiopiques, op. cit.*
[1057] Dans l'œuvre *Voltaïque* (Paris, Présence Africaine, 1962), Ousmane Sembène n'hésite pas à introduire, dans la parole des personnages féminins, la liberté de choix : « Nous voulions être affranchies de la tutelle d'un mari ; être nos propres maîtresses, acheter ce que nous voulions sans avoir à expliquer ou à attendre qu'une tierce personne nous donne de quoi nous le payer : en somme être libres. » (*Ibid*., p. 92).
[1058] Ousmane Sembène, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.
[1059] Ousmane Sembène, *O pays, mon beau peuple !*, *op. cit*., p. 98. Cité à partir de Muriel Ijere, « Sembène Ousmane et l'institution polygamique », *Ethiopiques*, n° 48-49, *op. cit*.

continument, dans cette société phallocrate, à « l'étroitesse d'esprit » de son géniteur. Dans la dernière œuvre enfin, N'Deye Touti, est une jeune fille qui se considère « évoluée », et comme telle, s'oppose au mariage polygame qu'elle pense dénué du noble sentiment d'amour. La volonté de donner une place plus importante à la femme au sein de cette société patriarcale, en la libérant de prime abord du joug tutélaire de l'homme marque l'orientation féministe des œuvres de Sembène Ousmane.

Si l'on considère Sembène comme avant-gardiste de ce féminisme au masculin, car plusieurs de ses livres s'inscrivent dans cette optique, il est nécessaire de noter que des auteurs comme Paul Hazoumé, avant lui, ont manifesté un intérêt pour les problématiques féministes. Les femmes dans *Doguicimi* occupent une place de choix. Les épouses du roi Guézo, à titre d'exemple, ont une grande influence sur les décisions politiques. Elles sont en réalité à la source de la campagne qui mène à la captivité de Toffa[1060]. Le roi leur permet aussi d'assister à ses réunions avec le collège des anciens. Alors que ses conseillers tiennent comme certitude que les femmes ne sont « capables de bien qu'accidentellement »[1061], le prince Toffa lui reproche sa faiblesse, puisqu'il accorde une place indéniablement majeure « au sexe faible »[1062].

Et que dire du personnage Doguicimi, qui représente la femme différente, la femme de caractère ? Le sens même de son nom traduit l'idée de la femme d'exception : Doguicimi signifiant « Distinguez-moi »[1063]. Elle possède le tempérament et les attributs d'« une femme supérieure »[1064] : « les manières polies et aimables », le raisonnement et la capacité de dire ce qu'elle pense. Paul Hazoumé dote en effet

[1060] Paul Hazoumé, *Doguicimi, op. cit*., p. 36.
[1061] *Ibid*., *loc. cit.*
[1062] *Ibid*., p. 75.
[1063] *Ibid*., p. 71.
[1064] Le caractère et les manières de Doguicimi la distinguent des autres femmes du Dahomey. Et son époux Toffa a une entière confiance en elle. Elle fait clairement son bonheur, ainsi que le signifie le narrateur : « Le prince ne doutait pas d'elle. Il exultait au contraire. Il disait que les femmes étaient d'excellentes créatures, mais que Doguicimi les surpassait toutes. Il se voyait seul heureux dans ce Danhomê, parce que lui seul possédait, en cette femme, un inestimable trésor d'amour. » (*Ibid*., p. 82).

Doguicimi d'une haute sagesse, et d'un franc parlé qui n'a d'égal que sa volonté de montrer la valeur de la femme. Elle reprend régulièrement et avec une intelligence, son époux :

> – Je crois, moi, que ce que mon maître et seigneur raconte de la conduite d'Ayomayi est plutôt un trait de l'humour du Danhomênou. Mais si telle a vraiment été, dans le passé, la conduite d'une épouse royale, ses pareilles ne sont pas nombreuses dans ce Danhomê. Et il n'est pas juste que mon maître, dont tous les Danhomênous apprécient le bon sens, juge toutes les femmes sur l'inconduite de quelques-unes, protestait Doguicimi. […] « Dans le cas où nous aurions vraiment des côtes en moins, le mépris des hommes pour nous se tournerait contre eux-mêmes qui, bien que fortement constitués, n'auraient pas le privilège des caractères forts. « Mon seigneur ne peut justifier, en citant son propre malheur, la basse injure qu'il voudrait faire à mon sexe, par l'appellation de « chienne ». Je proteste pour les honnêtes femmes. Nous sommes des chiennes en ce sens que nous sommes des compagnes fidèles du maître pas toujours reconnaissant.[1065]

Doguicimi représente en effet cette femme qui se rebelle courageusement contre l'ordre établi. En témoigne sa tirade contre le roi. Elle n'a de cesse de rappeler l'ingratitude de l'homme, qui s'accommode de toutes les largesses que lui accorde le système traditionnel. Ce qui ressemble fort bien à une manifestation du combat pour la reconnaissance de la femme s'effondre malheureusement parce que, de l'aveu de l'auteur, la volonté était de montrer l'idéal de la femme dahoméenne. Idéal résidant dans la vertu de fidélité, qui, semble-t-il, au lieu de libérer la femme l'asservit davantage :

> Nous avons découpé, dans son histoire, une des mille bonnes actions accomplies par des Dahoméennes pour démontrer qu'elles étaient la fidélité même, ce dont doutaient, cependant, certains hommes qui voyaient toujours l'autre sexe à travers la perfidie de quelques rares épouses qui ont failli à la foi conjugale.[1066]

Dans tous les cas, il est évident que certaines problématiques, liées à la condition de la femme au sein de la société traditionnelle, et la volonté manifeste de faire évoluer les mentalités vers un rapport égalitaire, se manifestent dans la production des auteurs

[1065] *Ibid*., p. 76-77.
[1066] *Ibid*., p. 13.

africains francophones avant l'avènement de l'écriture féminine. Aussi, les revendications féministes avaient déjà, même de façon insignifiante proportionnellement à la production de cette période, une place dans les littératures africaines d'expression française. Le cas de Sembène Ousmane ne fait pas exception. Muriel Ijere écrit à ce sujet :

> La culture islamique donne à la femme africaine dans la société traditionnelle un rôle de second plan tandis qu'elle met l'homme en évidence. Sembène Ousmane dépeint la condition féminine dans tous ses romans et il y pose le problème délicat de la polygamie. Le thème revient sans cesse dans son œuvre, fait qui nous montre l'importance qu'il y attache. Cet auteur est musulman mais nous pouvons déceler en lisant ses romans qu'il n'est pas un adepte de la polygamie. Soutenu par quelques autres écrivains africains tels que Mongo Beti, Ferdinand Oyono et Ahmadou Kourouma, il dénonce la condition de la femme africaine et propose des solutions pour l'amélioration de son existence. Ces romanciers sont certains que la libération de l'Afrique et celle de la femme africaine se feront conjointement.[1067]

Les problématiques liées au féminisme dans sa volonté d'égalité entre les sexes prennent source dans les littératures subsahariennes produites par les hommes, et seront davantage mises en forme diversement au sein de la production féminine.

VII-1.2. L'écriture féministe au féminin

Durant la période où le discours masculin domine l'espace littéraire, la voix féminine étant absente, le féminisme occidental tente de rendre compte de la situation de la femme africaine. L'image de la femme africaine réifiée et la représentation monolithique du combat féministe émergent alors en Afrique, et dans les régions du « Sud ». Dans un article intitulé « Under western eyes : Feminist scholarship and colonial discourses », la sociologue et professeure en études féministes Chandra Mohanty, reconnait que les études féministes en Occident ont permis, sur la catégorie

[1067] Muriel Ijere, « Sembène Ousmane et l'institution polygamique », *Ethiopiques*, n° 48-49, *op. cit.*

de « la femme du tiers monde », de combler un silence autour de la condition de la femme dans les pays du « Sud »[1068]. Ce silence étant principalement dû selon Alex Nelungo Wanjala à « une pénurie dans les études féministes littéraires »[1069]. Ce que constate également Odile Cazenave dans un travail sur les écritures féminines en Afrique[1070].

Toutefois, Chandra Mohanty démontre également l'erreur de ce féministe occidental qui, en définissant « la femme du tiers monde » comme un sujet monolithique, posait un regard ethnocentré[1071], donc colonialiste, sur la situation de « la femme-autre », pour reprendre l'expression d'Elsa Dorlin. Sans l'avoir véritablement analysée, ce féminisme présuppose déjà la situation de soumission de la femme africaine. La femme occidentale serait dans cette optique l'égale de l'homme, l'instruite, la femme libérée, jouissant des mêmes avantages que son homologue masculin, et « la femme-autre » serait encore au stade d'aliénation, opprimée par une société phallocrate qui en fait une dépendante. À travers la production de cette différence, les féministes de l'Occident ont colonisé les complexités qui permettent de comprendre l'existence des femmes dans les « pays du Sud ». Cette perception teintée par l'idéologie coloniale est aussi critiquée par Elsa Dorlin qui y voit une manifestation moderne du colonialisme. Le féminisme occidental est en ce sens repris par les politiques à des fins de domination politique, culturelle, voire civilisationnelle :

[1068] Voir Chandra Tapalde Mohanty, «Under western eyes : Feminist scholarship and colonial discourses », *Feminist Review*, n° 30, 1988.
[1069] Alex Nelungo Wanjala, « L'émergence et le développement de la voix féminine dans la littérature Kenyane postcoloniale », Thèse de doctorat en Littérature française et comparée, sous la direction de Chantal Zabus, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, 2009.
[1070] Dans le texte *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Odile Cazenave constate, comme Florence Stratton, « la non visibilité des écrivains femmes dans l'analyse critique de la littérature africaine et ce par refus de considérer la question du sexe comme une catégorie analytique pertinente. » (*Op. cit.*, p. 10).
[1071] Dans l'œuvre *Peau noire, masques blancs*, Frantz Fanon présente l'ethnocentrisme européen comme une conséquence de longues décennies d'exploitation des colonies. L'ethnocentrisme serait ainsi les séquelles inscrites dans le sujet occidental, et issues de plusieurs siècles de pratiques impérialistes. (*Peau noire, masques blancs, op. cit.*, p. 188).

> L'expression contemporaine d'une telle tension fonctionne efficacement dans la distinction entre les femmes « occidentales », libérées, reconnues comme les égales des hommes, et les femmes « non occidentales » – y compris celles qui vivent en « Occident » –, réputées victimes d'un patriarcat barbare. Ici, la norme de la féminité, qui fonctionne dans un certain discours de l'égalité des sexes, permet de maintenir cette égalité dans les limites étroites d'une complémentarité symbolique, sociale ou politique des sexes. Dans une certaine mesure, l'égalité – ainsi définie – remplace la maternité, au sein des rhétoriques néo-impérialistes. La vision de la femme/mère, promue dans les discours colonialistes modernes, se traduit, dans les discours impérialistes contemporains, par une vision de la femme/féministe. Dans la pure tradition des croisades de l'armée française en Algérie, à la fin du XIXe siècle, pour « civiliser » les « Arabes » qui séquestraient et voilaient leurs femmes et leurs filles, on assiste à de nouvelles croisades, au nom d'un « choc des civilisations », qui s'approprie des luttes féministes en les transformant en un stade objectif du progrès historique, témoignant de l'avancement ou de l'arriération de telle ou telle culture dans la modernité. La culturation, voire la racialisation, de l'« égalité des sexes », nouvelle valeur de l'Europe ou de l'« Occident », intervient alors dans un conflit « civilisationnel » qui stigmatise, au nom de l'irrespect « des droits des femmes », pays ou continents des « Suds » ou d'« Orient ».[1072]

Cela semble d'autant vrai que le système colonial en Afrique n'a pas libéré la femme africaine du joug patriarcal, bien au contraire. Il semble plutôt avoir renforcé le pouvoir de l'homme sur la femme. Gabriel Ernewein évoque un ouvrage de Susan Stringer, *The Senegalese Novel by Women*[1073]*,* dans lequel elle analyse la situation de la femme africaine en période coloniale. Selon lui, Susan Stringer en arrive à la conclusion selon laquelle, « contrairement aux prétentions colonialistes », la femme africaine ne s'est pas trouvée libérée des traditions ancestrales qui l'opprimaient, elle a plutôt vu sa situation se dégrader au travers d'un asservissement plus conséquent au régime patriarcal[1074]. Cela justifierait également, selon le même auteur, la grande absence de la femme dans la littérature africaine coloniale d'expression française[1075].

[1072] Elsa Dorlin, *Sexe, genre et sexualité*, *op. cit*., p. 93-94.

[1073] Susan Stringer, *The Senegalese Novel by Women : Through their Own Eyes*, New-York, Peter Lang, coll. « Francophone Cultures and Literatures », vol. 7, 1996. Cité par Gabriel Ernewein, « Émergence d'un féminisme africain dans la littérature africaine féminine postcoloniale. Étude diachronique du féminisme dans trois romans sénégalais », *op. cit*., p. 5.

[1074] Gabriel Ernewein, « Émergence d'un féminisme africain dans la littérature africaine féminine postcoloniale. Étude diachronique du féminisme dans trois romans sénégalais *», ibid., loc. cit.*

[1075] *Ibid., loc. cit.*

En outre, en présentant la situation de la femme africaine résidant en Afrique ou en Occident comme un tout homogène, le féminisme occidental exclut, non seulement la diversité des réalités africaines, mais également la pluralité des combats féministes en Afrique. Pourtant des travaux comme celui de Karen Caballero, « Le féminisme du Sud : entre construction et questionnement »[1076], exposent l'hétérogénéité du féminisme dans « les régions du Sud » :

> Parler du féminisme dans les pays dits du Sud nous confronte rapidement à deux difficultés majeures : la première est l'incroyable diversité des pratiques et des façons de penser l'activisme des femmes qui rend impossible de concevoir le féminisme comme un phénomène homogène. La seconde est l'utilisation problématique du terme lui-même.[1077]

Dans cet article, Karen souligne donc la pluralité des courants culturels qui dépendent du contexte historique et sociologique. Le féminisme pluriel qui en découle se construit alors en fonction de son environnement politique, philosophique et culturel.

L'approche du féminisme occidental permet de comprendre entre autres pourquoi certaines écrivaines africaines dont l'écriture est centrée sur la condition des femmes restaient sur la défensive quand on leur prêtait des intentions féministes. Nicki Hitchcott affirme en ce sens que « nombreuses sont les écrivaines africaines, telles que Werewere Liking au Cameroun, qui ont ouvertement déclaré qu'elles ne sont pas féministes. »[1078] Cela s'entend par le fait que le féminisme occidental s'est construit d'une part dans un contexte totalement autre, évoluant dans une société aux mœurs différentes de celles de l'Afrique, tout en étant influencé par une histoire et une culture distinctes. D'autre part, ce féminisme s'est construit en prônant l'accomplissement individuel, ce qui permet de comprendre certaines réticences des Africaines face au féminisme occidental. En effet, la femme africaine, lorsqu'elle insiste sur les libertés

[1076] Karen Bähr Caballero, « Le féminisme du Sud : entre construction et questionnement », *in Cahier thématique*, n° 5, décembre 2011, p. 15-18.
[1077] *Ibid*., p. 15.
[1078] Nicki Hitchcott, « La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », *op. cit*., p. 34.

individuelles et se réclame du féministe, jouit d'une image peu glorieuse, car la société est de type communautaire. Et vise par conséquent l'unité et la stabilité de la collectivité :

> Pareille à son homologue afro-américain, la féministe africaine est souvent considérée comme une menace pour la communauté, étiquetée par ses compatriotes comme une « blanche d'esprit ». Être à la fois noire et féministe paraît donc une contradiction ou plutôt, comme propose Michel Erlich, un compromis « entre l'émancipation individuelle et la préservation d'une identité culturelle. »[1079]

Ce féminisme africain, au sens où l'entend Karen Caballero, multiple dans ses manifestations, trouve un véritable espace d'expression dans la littérature produite par des auteurs africains femmes. Dans « L'écriture féministe au masculin », nous avions montré que les problématiques féministes dans la littérature africaine francophone s'expriment dans la tension entre tradition et modernité. Dans sa lutte pour l'émancipation de la femme africaine, l'écriture féminine s'est d'abord attachée à peindre la condition de la femme au sein de la société traditionnelle. Cette écriture au « je » marginal a permis à la femme de se mettre en marge et produire cette littérature de témoignage. Ainsi que le souligne Odile Cazenave :

> Pour répondre à la marginalisation des femmes, et de la littérature femme par les critiques masculins, les écrivains femmes ont, dans un premier temps, favorisé à dessein certains types de personnages féminins mis en marge de la société africaine. Par ce biais, elles se sont créé un espace et un regard privilégiés, qui les autorisaient à une plus grande liberté (marge) d'expression et de critique de leur société.[1080]

Cette écriture ne fait donc pas que constater ou évoquer de façon détachée la femme dans la société, mais existe aussi grâce au choix du genre principalement utilisé, à savoir l'autobiographie ou l'autofiction. Genre qui légitime l'action des femmes à l'époque. Dans ses *Femmes rebelles*, Odile Cazenave montre que c'est « la nécessité vitale de parler, de prendre la parole, [qui] les incitait à privilégier la forme autobiographique

[1079] *Ibid*., p. 33
[1080] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit*., p. 22.

et par-delà les justifiait dans l'acte de l'écriture. »[1081] En d'autres termes, l'autoportrait était approprié parce qu'offrant une vision de l'intime, du monde propre et personnel de la femme.

Les revendications des femmes adoptent une forme plurielle, et les opinions sur leurs situations et les modalités de leur libération foisonnent. Alors qu'Awa Thiam dénonce simultanément « les pratiques abusives » (infibulation, polygamie, mariage forcé, veuvage, etc.) qui asservissent la femme et en font « une mineure à vie et, en quelque sorte, une colonisée au second degré »[1082], et plaide pour une indépendance totale et radicale de la femme[1083], des consœurs comme Mariama Bâ ou Fatou Diome, dont les positions semblent plus nuancées, proposent une collaboration homme/femme dans le combat contre le système patriarcal. Dit autrement, ces auteures, selon Gabriel Ernewein, « prônent d'un côté l'égalité des chances entre hommes et femmes, en grande partie basée sur le modèle "universel" du féminisme, de l'autre, elles entendent mettre fin aux pratiques abusives de la polygamie, hypocritement exclusive à l'homme. »[1084]

Le deuxième moment de l'écriture féminine est plus offensif dans ses manifestations, et prolonge les revendications féministes : comme le souligne Cazenave, « la parole s'est faite plus agressive, plus revendicatrice, sous un mode d'auto-représentation toujours plus élaboré »[1085]. Alors que, dans les premiers temps, l'engagement féministe était quelquefois énoncé au second degré, les prises de position se veulent, ensuite,

[1081] *Ibid*., p. 17.
[1082] Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, *op. cit*., p. 152.
[1083] Voir Gabriel Ernewein, « Émergence d'un féminisme africain dans la littérature africaine féminine postcoloniale. Étude diachronique du féminisme dans trois romans sénégalais », *op. cit*., p. 9. La position du féministe prôné par l'écrivaine Awa Thiam semble proche du féminisme occidental qui, pour elle, s'intéresse à la situation de la femme africaine. Nicki Hitchcott, rapportant les propos d'Awa Thiam, écrit : « […] seules les féministes parmi les femmes occidentales, se montrent solidaires des femmes africaines. » (« La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », *op. cit*., p. 34. Lire également Awa Thiam, *Continents noirs*, Paris, Tierce, 1987, p. 196).
[1084] Gabriel Ernewein, « Émergence d'un féminisme africain dans la littérature africaine féminine postcoloniale. Étude diachronique du féminisme dans trois romans sénégalais », *ibid*., p. 9.
[1085] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit*., p. 13.

plus visibles.

> Amour déçu et malheureux, rejet du rituel, du mariage et de la maternité, infanticide, dépression, névrose, folie, apparaissent ainsi comme constantes des premiers textes étudiés. Les écrits des dernières années, tout en reprenant certains motifs, en particulier celui de la folie, témoignent plus d'une rébellion et d'une violence manifeste que de désespoir et de résignation devant la situation de la femme africaine […]. Bien plus, le ton change, et le protagoniste féminin passe à une phase active de résistance, à la recherche non pas simplement d'une solution personnelle, mais d'une alternative de vie valide pour ses consœurs, et par suite, la société dans laquelle elle évolue.[1086]

Cette vague s'approprie des espaces de discussion importants, et investit des domaines, autrefois réservés aux hommes, tels que la féminité, le corps et la sexualité dans son rapport au plaisir. Le corps de la femme, par exemple – auparavant symbole du sacrifice, emprisonné par le devoir de perpétuer le clan ou la tribu –, s'affranchit progressivement. Marina Ondo qui analyse ce processus de réappropriation de cet espace écrit ceci :

> Le corps féminin, dans la société traditionnelle africaine, est d'abord assigné à un rôle de procréation et à ce titre, il est régi par des normes sociales. « *C'est à travers le corps de la femme que la société se perpétue. Ainsi ce corps doit-il être façonné, contrôlé et marqué* ». Il est commun de rencontrer dans la lecture du texte d'Angèle Ntyugwetondo Rawiri, *Fureurs et cris de femmes* la notion de « corps ». Il se constitue en matrice de la structure sacrificielle et il se signale ensuite par la symbolique de la douleur dans ses romans, qui indiquent ce qui s'augure. Ensuite, elle trouve une place dans la narration pour s'achever dans une sorte de représentation réitérée au cœur de laquelle trop vive, la douleur explose et conduit à la réappropriation du corps.[1087]

Par le biais de cette réappropriation aussi bien de son corps que de sa sexualité, la femme veut montrer son droit à disposer d'elle-même, à prendre les décisions qui la concernent, plutôt que de les subir. De surcroît, les personnages féminins entrent dans un processus d'affirmation totale. Au moyen de nouveaux modes de pensée et une

[1086] *Ibid*., p. 275.
[1087] Marina Ondo, « L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », *in La Revue des Ressources*, 7 novembre 2009. https://www.larevuedesressources.org/l-ecriture-feminine-dans-le-roman-francophone-d-afrique-noire,1366.html.

vision sociale différente, les auteures reconstruisent une identité à la femme africaine, celle-ci étant alors, comme dans les origines du féminisme occidental, bâtie sur la solidarité entre les femmes. C'est d'ailleurs dans cette optique que Nicki Hitchcott conçoit d'abord le féminisme africain[1088]. Certaines auteures à l'image de Beyala poussent cette solidarité à son extrême frôlant le « séparatisme » :

> Dans son célèbre roman, *C'est le soleil qui m'a brûlée,* Calixthe Beyala pousse la solidarité entre les femmes à sa limite séparatiste avec un renversement total du masculin et du féminin : les hommes deviennent passifs et inactifs ; les femmes dynamiques et positivées. Pourtant il faut souligner que la négation totale du sexe masculin chez Beyala est à la fois rare et extrémiste (bien que selon certains critiques, notamment Katherine Frank, le séparatisme soit inévitable pour que l'Afrique progresse). La vision séparatiste de Beyala n'est généralement pas partagée car en Afrique noire le séparatisme comme le féminisme est rejeté comme un prolongement de l'individualisme, antithèse de l'esprit communautaire de la tradition africaine. D'autres écrivaines adoptent une position moins radicale mais toujours féministe (si nous comprenons par féminisme un appel à la solidarité entre les femmes). Il semble que les rapports ambigus avec le féminisme dont les textes et leurs auteurs font preuve, soient symptomatiques de la nature conflictuelle de l'identité culturelle de la femme africaine. L'équilibre entre l'individu et la communauté, la modernité et la tradition est toujours à renégocier.[1089]

Cependant, ce féminisme semble majoritairement vouloir se construire, non pas en opposition systématique et radicale, mais en symbiose, en synergie avec l'homme. C'est dans cette optique que Mariama Bâ dédie *Une si longue lettre* « À toutes les femmes et aux hommes de bonne volonté »[1090]. Ce féminisme veut tenir compte des acquis traditionnels et des valeurs de la femme africaine. Puisque, s'en tenant au propos de la romancière Lydie Dooh-Bunya, « l'humanité ne saurait progresser harmonieusement sans la collaboration intelligente, voire sans la complicité de bon aloi des deux entités qui la composent, à savoir les femmes et les hommes. »[1091] En cela, il s'éloigne du

[1088] Nicki Hitchcott, « La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », *op. cit.*, p. 38.
[1089] *Ibid., loc. cit.*
[1090] Marina Ondo, « L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », *op. cit.*
[1091] Mutombo Kanyana, « Touche pas à mes droits! », *Regards Africains, n°* 8, 1988, p. 27.

féminisme occidental pour se rapprocher du mouvement « *Africana Womanism* »[1092]. Ce dernier est appréhendé par Marine Ondo :

> […] comme un processus de positionnement du discours par rapport à l'héritage culturel, aux acquis traditionnels et aux valeurs intrinsèques de la femme. Dans sa lutte pour l'émancipation, la femme doit rester la garante de la sagesse et adopter un *modus vivendi* proche de l'évolution des mentalités sans renier ses sources. À y voir de près, le « womanism » prône, en outre, l'évolution de la femme à l'intérieur de la sphère culturelle qui constitue en elle-même une force et surtout indique la nouvelle voie pour la femme africaine accomplie professionnellement. Les romancières africaines anglophones ne revendiquent pas, elles s'emparent de la justice et forcent le respect par la célébration de la beauté féminine extérieure et intérieure. On peut le voir chez Flora Mwapa qui fait une représentation non pas de la femme-ange mais de la femme-battante sans faire outrage à l'homme, sans adouber la ségrégation sexuelle[1093]

On retrouve évidemment la même démarche chez des écrivaines comme Mariama Bâ, qui s'interroge dans son article « Fonctions politiques des littératures africaines » sur l'intérêt des revendications agressives pour célébrer une lutte respectueuse et pacifique :

> Comment ne pas prendre conscience de cet état de fait agressif ? Comment ne pas être tenté de soulever ce lourd couvercle social ? C'est à nous, femmes, de prendre notre destin en mains pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et ne point le subir. Nous devons user comme les hommes de cette arme, pacifique certes, mais sûre, qu'est l'écriture[1094]

Dans sa *Si longue lettre* aux Africaines, elle exposait déjà cette vision du féminisme qui est la sienne, et qui sera partagée par d'autres à l'image de Fatou Diome, Werewere Liging... Dans la même veine, Patricia Hill Collins dans *Black Feminist Thought,* répondant à la question « qu'est-ce que le féminisme noir ? », déclare que c'est une sorte de lutte harmonieuse donnant le droit aussi bien aux femmes qu'aux hommes

[1092] Le mot « Womanism » aurait été inventé selon Nicki Hitchcott par Alice Walker pour être « […] une adaptation du féminisme à la situation de la femme noire. » (« La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », *op. cit.,* p. 38).
[1093] Marina Ondo, « L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », *op. cit.*
[1094] Mariama Bâ, « Fonctions politiques des littératures africaines », *in Écriture française dans le monde*, vol. 3, n° 5, 1981, p. 7. Cité à partir de Marina Ondo, « L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », *op. cit.*

« de réaliser une vision humaniste de la communauté. »[1095]

Les revendications féministes, dans leurs manifestations pluralistes au sein des littératures africaines francophones, ont ainsi l'ambition non seulement de libérer la femme du joug traditionnel, de lui accorder la pleine conscience de ses droits et de sa place majeure dans la nouvelle société africaine, mais aussi de mener cette de lutte dans le respect d'un contexte sociotraditionnel incluant certaines valeurs. À travers l'écriture des femmes surtout, le féminisme a décloisonné de nombreux espaces, et abordé des champs variés ainsi que le souligne Marina Ondo :

> Au regard de cela, Michel Naumann affirme à propos du nouveau tournant que prend le combat des femmes, « *ce combat affronte donc directement les facteurs d'aliénation les plus redoutables, à savoir les traditions féodales et l'influence étrangère* ». Leur combat inclut surtout la dimension morale, revendiquer avec décence et rester sur « le droit chemin » entre préférences ethniques, conservatisme et non-conformisme à travers une « littérature voyoue ». L'écriture féminine est certes une arme de libération, de contestation mais les romancières africaines s'en distancient en s'inscrivant dans un processus d'autonomisation.[1096]

VII-2. Littérature et féminitude : la *sexualiture* comme espace de prolongement du féminisme

De l'écriture féministe au masculin à l'écriture féministe au féminin, les problématiques, relatives à la femme au sein de la société et à sa construction, n'ont eu de cesse de prendre de l'ampleur aussi bien en s'arrogeant de nouveaux espaces de dialogue qu'en produisant un mode de représentation toujours plus provocateur, libéré des carcans ou rompant avec les systèmes de représentation antérieurs. Il est possible de lire le roman à caractère sexuel, qui semble réunir écrivains et écrivaines, sans distinction, comme un domaine, un champ d'études approfondissant les questions

[1095] Patricia Hill Collins, *Black Feminist Thought,* Boston, Unwin Hyman, 1990, p. 39. Cité par Nicki Hitchcott, « La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », *op. cit*., p. 39.
[1096] Marina Ondo, « L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », *op. cit*.

féministes au sein des littératures francophones subsahariennes. Aussi, il convient de se demander en quoi, ou plutôt comment l'écriture du sexe serait un prolongement des thèses féministes.

La réponse résiderait dans la façon d'appréhender la *sexualiture*. En effet, sur certains sujets – comme la sexualité ; le rapport au corps et la prise de conscience du pouvoir qu'il génère – la construction de l'identité hors territoire, ou l'affirmation de la parole féminine dans des sphères où la femme n'était pas attendue, il est possible de lire un approfondissement des réflexions entamées par l'écriture féministe. Les auteurs qui intègrent le sexe dans leurs créations s'interrogent sur de nombreux sujets visant davantage à affermir l'image de la femme comme égale de l'homme.

D'autre part, se référant à Roland Barthes qui affirme non seulement que « tout a un sens ou rien n'en a »[1097], mais surtout que « le style est proprement un phénomène d'ordre germinatif, il est transmutation d'une humeur »[1098], on peut saisir à partir du style même de ces écrivains, – rude, choquant, agressif, flirtant avec l'interdit ou le transgressant –, le prolongement de l'engagement masculin et féminin à lutter pour une révision de la place sociale de la femme. Ce style traduirait une réelle volonté de rupture et de dépassement. Thèmes et style s'imbriquent pour hisser la lutte du féminisme à un niveau supérieur, peut-être son paroxysme.

La lutte pour l'émancipation de la femme dans la *sexualiture* prend ainsi la forme multiforme d'une violence. Violence verbale, violence textuelle, violence dans les représentations scéniques. Cette écriture pousse les revendications féministes à leur comble. L'écriture du sexe pourrait dans cette optique proposer à la fois de nouveaux mécanismes d'investigation et des thèmes dans la continuité de ceux abordés jusque-là.

[1097] Roland Barthes, « Analyse structurale des récits », *in* Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), « Poétique du récit », Paris, Seuil, 1977, p. 40.
[1098] Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1974, p. 12.

VII-2.1. Le féminin et la parole liée au sexe

Le premier des thèmes approfondis semble effectivement le rapport de la femme (auteure et personnage) à la parole liée au sexe et aux zones encore plus interdites comme les pratiques sexuelles singulières. Si les femmes ont effectivement pris la parole pour dire leurs maux avec leurs mots, exprimer leurs besoins, revendiquer le nécessaire de leur épanouissement, et surtout « pour rétablir une image juste de la femme africaine, image par trop déformée et stéréotypée à travers le regard de l'homme, qu'il soit européen ou africain »[1099], il reste toujours un écart entre la réalité et la fiction. Le temps du changement littéraire n'est pas celui de la société. Tant que celle-ci n'évoluera pas, le féminisme continuera à chercher voies et moyens de bousculer les lignes.

C'est bien par l'écriture du sexe que le féminisme parvient à faire entendre la voix féminine, qui devient de plus en plus puissante, car de nombreuses écrivaines s'intéressent à cet espace de la sexualité et l'intègrent abondamment dans leur production. En analysant l'évolution ou le changement des mentalités dans les rapports de l'Africain au sexe dans « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », les Camerounaises Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu font le même constat :

> À la réalité, il y a un renouvellement certain des écritures concernant l'abord du sexe. Sur la vingtaine des récits convoqués pour les analyses par les contributeurs, on constate qu'ils ont pour auteurs onze femmes et dix hommes, ce qui n'est pas sans susciter quelque étonnement. En effet, les femmes africaines sont les sujets les moins attendus dans la parole liée au sexe. Ces êtres auxquels la société commande silence, réserve et soumission rompent désormais allègrement ces règles tacites pour revendiquer leur droit de discourir sur le sexe tel qu'elles le perçoivent et n'entendent plus abandonner ce droit à l'homme.[1100]

[1099] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit.*, p. 229.
[1100] Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », *op. cit.*, p. 15.

Il demeure toutefois difficile de percevoir de véritables différences entre l'écriture du sexe au féminin et cette même écriture au masculin. Qui de la femme ou de l'homme est le plus violent, le plus obscène et le plus vulgaire ? En lisant des auteur.es comme Sami Tchak ou Calixthe Beyala, Sony Labou Tansi ou Ken Bugul, on peut constater que même si les styles de la fiction, les approches et la manière d'exploiter ce sujet varient, le mode parait identique. C'est ce que note Odile Cazenave en analysant l'œuvre de Beyala : « Par l'imposition d'une langue verte, directe, graphique, Beyala démontre que l'obscène, le vulgaire ne sont plus la prérogative de l'homme et que la sexualité s'écrit multiple sous la plume d'une femme. »[1101]

Par le biais de cette nouvelle forme d'expression, écrivains et écrivaines énoncent plus librement les rapports homme/femme tels qu'ils/elles le conçoivent. Le féminisme de Sami Tchak s'inscrit dans la droite ligne de Sembène Ousmane. C'est-à-dire que le développement de l'Afrique passe par le canal de la libération, de l'émancipation de la femme, sans limites. Sadamba Tcha-Koura, alias Sami Tchak, dans *Femme infidèle*[1102]*,* plutôt que de dénoncer un comportement féminin, comme le titre pourrait le suggérer, insiste au contraire sur le droit de la femme de disposer de son corps et de son sexe. Il porte un regard lucide sur les libertés sexuelles : « Vivre comme les hommes, m'autoriser plusieurs hommes tout comme ces derniers cultivent le goût des relations extra-conjugales : telle était la devise que je nourrissais dans le grand silence de mon cœur »[1103] déclare la narratrice. Par ailleurs, de l'avis de cette jeune femme, aucun carcan ne saurait, au même titre que l'homme, réfréner le désir de la femme d'avoir de multiples amants, « Je leur dirais : "Enfermer une femme dans une piaule sans ouverture, pourvu qu'elle le veuille, elle sera infidèle" »[1104]. Cette attitude, loin d'être acceptée par les hommes, est un moyen d'affirmer leur autonomie et leur droit de jouir

[1101] Odile Cazenave, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 62
[1102] Sami Tchak (Sadamba Tcha-Koura), *Femme infidèle*, Dakar, Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1988.
[1103] *Ibid*., 34.
[1104] *Ibid*., p. 82.

de la sexualité, tout comme leurs homologues masculins

La figure de la prostituée, dans *Place des fêtes*, s'inscrit dans cette perspective d'émancipation. Ce personnage était utilisé à la fois comme propriété de l'homme, un moyen de satisfaction de désir, et comme un outil pour peindre un triste tableau de la décadence sociale. On note une différence dans un premier temps chez l'auteure de *Femme nue femme noire* :

> Beyala, en fait, démonte et prend le contrepied en tout point de la définition littéraire traditionnelle du personnage : la prostituée n'est plus ce personnage « autre » qui n'existe que pour l'homme, à peine pour les autres femmes et pas du tout pour elle. Elle est au contraire l'incarnation de toute femme ; le personnage existe pour et par les autres femmes et bien plus, c'est en trouvant ses consœurs qu'elle se trouve finalement.[1105]

Elle devient un symbole, celui de la liberté. Celle qui s'est soustraite à la domination masculine pour vivre d'elle-même, sans hypocrisie, prenant ses propres décisions et assumant ses choix de vie. La plupart des femmes de *Place des fêtes* sont des prostituées ou l'ont été ou dans un dernier temps ont des mœurs légères : la mère, les sœurs, la cousine du personnage principal pour ne citer que celles-là.

Cette femme qui s'est réapproprié son corps et son sexe, cette « émancipée du cul »[1106], pour citer Sami Tchak, incarne la résistance. Celle qui se moque du « qu'en-dira-t-on », et qui vit pour son accomplissement personnel devient l'icône de la liberté. À la différence d'un féminisme, qui se voulait communautaire, Sami Tchak réactualise la dimension personnelle dans la lutte pour les libertés de la femme. La prostituée évolue en ce sens également chez Beyala. Dans *Femme nue femme noire*, elle fait d'Irène, qui choisit, en toute conscience, d'être aux mains d'un couple de proxénètes, un personnage totalement indépendant. Elle transgresse et assouvit ses désirs, sans l'approbation de qui que ce soit, ce qui lui vaut d'être assimilée à une folle, par la

[1105] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin, op. cit*., p. 93. L'auteur y analyse le personnage de la prostituée chez Beyala dans les œuvres : *C'est le soleil qui m'a brûlée, Tu t'appelleras Tanga* et *Seul le Diable le savait*.
[1106] Sami Tchak, *Place des fêtes, op. cit*., p. 264.

société fictive dans laquelle elle évolue. Le féminisme chez Sony Labou Tansi est plus communautaire. La prostituée est, en effet, dans la prose sonienne, une arme politique pour l'accession, non pas de l'individu, mais du peuple à la souveraineté, notamment dans *La Vie et demie*. Dans cette production sexuelle, la plongée dans la prostitution n'est plus seulement une dénonciation sociale, elle amène, en outre, une construction identitaire complexe dont l'issue est incertaine. Comme Chez Ken Bugul où le personnage, en perte d'identité, enchâssée entre les valeurs d'*Ici* dans lesquelles elle ne se retrouve plus, et celles de *Là-bas* auxquelles elle aspire, et qui l'attirent. Ce voyage intérieur vers la re-construction d'un soi éclaté, met aussi en évidence, « la fascination » que la femme africaine, peut encore susciter dans certain milieu « à cause de la couleur de sa peau et de sa beauté. »[1107]

La multiplicité des prises de parole féminine témoigne aujourd'hui plus que jamais de la volonté de la femme africaine à s'exprimer. Comme si jusqu'ici elle n'avait pas encore été entendue, et ce en dépit des discours émis dans la littérature féminine. De là surgit une écriture du dépassement des limites, de l'excès. Auteures ou personnages irradient le texte qui expose les envies, le mal-être, le sentiment d'être incomprises. Le mode de communication change. Elles se refusent à toute forme de censure, à l'image de ce personnage de Sami Tchak qui hurle son désarroi :

> Ils ne comprennent pas. Mon con a ses besoins. Il a ses faims et ses soifs. Il a ses rages. Mais si mes besoins n'avaient été que ceux de mon con, j'aurais su me débrouiller toute seule. Mais une femme, ça ne vit pas que de bites et de pain ! Ils ne comprennent pas que parfois le con n'est qu'un jeu, qu'une façon de fuir, que je peux être ouverte à leur plongée tout en étant très loin d'eux, que je peux feindre le don et l'abandon, alors que je suis ailleurs, loin du lieu du spectacle, seule dans mon monde, attendant ce qu'ils ne me donnent pas, souffrant d'être habitée par un espoir toujours déçu. Et ils exigent des compliments, j'ai bien fait, tu es satisfaite, tu as joui ? Ils ne comprennent pas que l'orgasme – rarement atteint d'ailleurs – n'est pas tout, que ce que je veux, c'est au moins une fois dans ma vie me sentir en accord avec moi-même, au plus intime de mon être, grâce à quelqu'un. Ils ne comprennent pas. Ils ne peuvent pas comprendre. Parfois, on se

[1107] Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, *op. cit.*, p. 68.

> laisse pénétrer avec l'espoir que le corps étranger en nous viendra à bout de notre solitude. Or, au moment où le corps étranger nous habite, nous nous sentons encore plus seules, et lorsque ce corps se retire, nous avons l'impression d'avoir cédé à une duperie. Hélas, tels les poissons que des milliers d'années n'ont pas suffi à rendre définitivement méfiants des hameçons, nous mordons toujours à la queue.[1108]

La complexité de la situation réside dans le fait qu'il s'agisse d'une femme exprimant ses envies, son désespoir, ses attentes sous la plume d'un écrivain masculin. L'auteur tente de faire comprendre aux Africains que le désir de la femme ne se réduit pas aux échanges charnels, mais qu'il recouvre une espérance autre, plus vaste, plus essentielle.

VII-2.2. Pouvoir et sexualité au féminin : pour un rééquilibrage des rapports de domination

Dans le premier tome de l'*Histoire de la sexualité,* Michel Foucault souligne qu'au sein des rapports de pouvoir « la sexualité n'est pas un élément sourd, mais un de ceux, plutôt, qui est doté de la plus grande instrumentalité : utilisable pour le plus grand nombre de manœuvres, et pouvant servir d'appui, de charnière aux stratégies les plus variées. »[1109] Cette assertion traduit nettement l'usage orienté des capacités infinies du sexe dans les littératures d'Afrique francophone au sud du Sahara.

La réflexion sur la femme dans son rapport au pouvoir ou sur la prise de conscience qu'elle en a, trouve peut-être dans le roman du sexe un lieu privilégié. La *sexualiture* vient proposer une arme permettant un renversement dans les relations entre les genres.

Jacques Chevrier, dans l'article « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », voit dans la « sédition du sexe féminin » un véritable programme visant à

[1108] Sami Tchak, *La Fête des masques*, *op. cit*., p. 88-89.
[1109] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, *op. cit*., p. 136.

intervertir les rapports homme/femme et à inverser ainsi l'ordre établi[1110]. Il démontre comment Calixthe Beyala met en place un féminisme brutal et radical. En effet, elle répond à la domination masculine par :

> […] une guérilla féministe qui n'hésite pas à réécrire la Genèse. Ainsi au mythe biblique d'Adam et Ève substitue-t-elle, dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, un ancien mythe cosmogonique, Eton, qui place en son centre la Femme, étoile déchue descendue du ciel sur terre et maintenue captive par l'homme qu'elle était venue secourir. Plus prosaïquement, la romancière camerounaise développe à l'intention de ses « sœurs » un véritable programme de survie qui passe par le rejet du mariage et de la maternité, jette le discrédit sur la gent masculine et revendique l'instauration d'une solidarité entre femmes pouvant aller jusqu'à l'homosexualité.[1111]

Elle croit, par ailleurs, que ses sœurs africaines sont désormais convaincues que la sexualité est un territoire qu'il faut investir pour rendre le « mâle » dépendant, le soumettre et asseoir, à leur tour, leur domination. Dans un entretien avec le professeur Tirthankar Chanda, elle proclame ceci :

> La sexualité demeure le seul domaine où les hommes sont encore en demande à leur égard. Les femmes africaines en sont conscientes. […] Les femmes africaines usent de ce pouvoir sexuel qu'elles ont sur la gent masculine pour sortir de la dépendance dans laquelle la société les maintient. Beaucoup vont jusqu'à se prostituer, tout simplement pour ne pas avoir à subir les innombrables maternités, pour ne pas vivre sous la domination du frère ou du cousin. »[1112]

La conscience des femmes quant à leur pouvoir sexuel sur le masculin est déjà présente dans la première œuvre de Sami Tchak. En effet, la narratrice de *Femme infidèle* confie ceci :

> Lui, il ne pouvait pas résister. Les hommes ne résistent pas quand sous leur nez se trouve une belle femme. Leur sang bouillonnant s'infiltre dans leur âme et la rage court dans leurs veines. Ils se débarrassent de leur raison et se laissent aiguillonner par l'instinct

[1110] Jacques Chevrier, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 91.
[1111] *Ibid., loc. cit.*
[1112] Tirthankar Chanda, « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 41.

> sexuel, l'instinct violent et aveugle qui, je le sais, fait des adultes connaissant la vie, mais aussi des épaves.[1113]

Avec l'écrivain des deux Congo, Sony Labou Tansi, cette subversion est aussi opérée à travers un féminisme violent. Sous la plume de l'auteur *Des Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, la femme devient telle que l'écrit Nathalie Etoke : « le fer-de-lance d'un mouvement révolutionnaire dont l'arme principale est son corps. »[1114] Ce projet qui peut sembler utopique a pu influencer Beyala dans la construction de son programme de libération de la femme, elle, qui fait dire à l'un de ses personnages que « *Ces fesses sont capables de renverser le gouvernement de n'importe quelle République !* »[1115]

Chaïdana et Chaïdana fille, représentent toutes les femmes. Ou, disons-le autrement, toutes les femmes seraient dans cet univers des Chaïdana : chargées d'aseptiser le pays en éliminant la vermine au pouvoir. Pour ce faire, « Chaïdana-mère met au point un plan d'attaque, identifie ses cibles et les attirent dans son piège »[1116] : la chambre 38 de l'Hôtel La vie et demie, espace mortifère où les victimes s'abreuvent d'un champagne empoisonné, font l'amour avec délectation et avant de mourir des mois ou des années plus tard. De mère en fille, d'une génération à une autre, l'objectif demeure le même, et Chaïdana-fille l'a vite intériorisé, elle qui s'écrie : « Si le temps veut, je repartirai, et je prendrai la ville avec mon sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang. »[1117] Libéré au moyen du « terrorisme sexuel »[1118]. Même s'il est évident que l'ambition de l'auteur est de montrer le rôle nodal que pourrait jouer la femme au sein de la société africaine, on peut toutefois s'interroger sur la réification qui en découle. Pourquoi la femme est-elle limitée à sa sexualité, au nom d'un idéal social, même porteur de progrès ? Ce de la

---

[1113] Sami Tchak, *Femme infidèle*, *op. cit.*, p. 7.
[1114] Nathalie Etoke, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, coll. « Enseignement et éducation en Afrique », 2010, p. 21.
[1115] Tirthankar Chanda, « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », *op. cit.*, p. 41.
[1116] Nathalie Etoke, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, *op. cit.*, p. 26.
[1117] Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, *op. cit.*, p. 99.
[1118] Théo Ananissoh, *Le Serpent d'enfer. Le roman africain et l'idée de la communauté politique : l'exemple de Sony Labou Tansi*, Lomé, édition Haho, 1997, p. 18.

part de l'auteur qui écrit : « *Et que maintenant la femme se batte avec d'autres armes que la femme femelle* »[1119].

Les atouts esthétiques sont assimilés à une machine de guerre pour entrer en résistance devenir un contre-pouvoir. Examinant ce féminisme aux allures antiféministes, Nathalie Etoke écrit :

> La connivence qui s'établit entre le lecteur et le narrateur envisage la sexualité féminine comme une arme fatale. L'idée de « courage charnel » appartient à une rhétorique de la guerre. Une guerre dont l'arme principale est le corps, la chair, le sexe.[1120]

Cette forme de féminisme, consistant à exercer son emprise par le sexe, est très présente dans les romans. La récurrence de cette figure donne l'impression que, socialement, comme le rappelle Calixthe Beyala, les femmes sont plus lucides quant à la possibilité de recourir à cet avantage. Sami Tchak, dans *La Fête des masques*, met en scène deux personnages, Carlos et Carla, frère et sœur ; il opère une subversion de l'identité, en intervertissant les attributs habituellement associés au genre.

Carlos est l'homme, celui qui selon l'imaginaire traditionnel représente force et courage. Dans son travail de thèse proposant une approche psychocritique de l'écriture du corps et du mythe personnel chez Sami Tchak, la Gabonaise Ornella Pacelly Ndombi Loumbangoye nous informe que « Le choix du prénom "Carlos" pour désigner le personnage central du texte, n'est évidemment pas un acte innocent chez l'écrivain. En effet, ce prénom d'origine espagnol a une étymologie germanique qui signifie "Fort et Viril" »[1121]. L'anthroponymie renforce donc l'imaginaire social. Demeure cependant de façon sous-jacente dans ce choix une pointe d'ironie. Comment autrement concevoir le fait de donner un prénom « symbole de force et de

[1119] Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, op. cit.*, p. 7.l
[1120] Nathalie Etoke, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara, op. cit.*, p. 26.
[1121] Ornella Pacelly Ndombi Loumbangoye Ornella Pacelly, « Écriture du corps et mythe personnel de l'écrivain. Approche psychocritique de *Place des fêtes*, *Hermina* et *La Fête des masques* de Sami Tchak », *op. cit.*, p. 82-83.

virilité à un personnage efféminé et en proie à un complexe sexuel patent »[1122], car ayant comme verge, ce que son père, sarcastiquement, appelle « ce truc minuscule »[1123], ce « mollusque » ?

Carlos, qui devrait incarner l'homme et par voie de conséquence la puissance, se voit attribuer, à l'inverse, un comportement, a priori, féminin et perd, dans la description qui en est donnée, son symbole phallique. Comme son père aime à le dire, « avec ça, tu peux passer à travers le chas d'une aiguille ! Alors, dans la boue tiède d'une femme, tu te perdras dans l'océan ! Pauvre Carlos ! Tu as dû te présenter à Dieu au moment où il ne lui restait plus de pâte à faire des queues, hi ho ha ! »[1124]

La force et la virilité dont il est censé être nanti sont plutôt associées à sa sœur Carla, déplaçant les repères et la définition des genres. Les frontières sont gommées. Ainsi que l'indique Ndombi Loumbangoye :

> Ce faible écart entre les deux entités montre qu'il est possible que l'un de ces éléments domine l'autre ou que les deux s'entremêlent pour former un être « hybride », angoissé, illustré dans le roman par la création du personnage « Rosa-Carlos » par le biais du travestissement de Carlos[1125]

Carlos, sous cette nouvelle identité, « Rosa », créée et baptisée par Carla, convoite la beauté de sa sœur, ses formes et le succès dont elle jouit auprès des hommes. Et dans ses fantasmes, il se substitue à sa sœur pour vivre ses aventures érotiques, particulièrement avec l'homme de ses rêves, amant de Carla, le Capitaine Gustavo. Il est hanté par ce besoin de la remplacer :

> Carlos revoyait Carla sortant de la douche, la grâce de ses gestes, ses doigts, ses orteils, l'assurance du pouvoir de son corps, ce corps ondulant doté de capacités inouïes, corps plus sombre que la nuit. Carla. Et en une fraction, Carla, de seconde, je m'en souviens

[1122] *Ibid.,* p. 83.
[1123] Sami Tchak*, La Fête des masques, op. cit.,* p. 50.
[1124] *Ibid., loc. cit.*
[1125] Ornella Pacelly Ndombi Loumbangoye, « Écriture du corps et mythe personnel de l'écrivain. Approche psychocritique de *Place des fêtes, Hermina* et *La Fête des masques* de Sami Tchak », *op. cit.,* p. 83-84.

> maintenant, je m'étais retrouvé sous sa peau, à Carla, je m'étais projeté en elle et, je m'en souviens, je m'étais senti frustré, oui, je m'en souviens, et dans ma tête, j'avais, très bien, j'avais formulé le désir de lui voler son identité, juste lui voler son identité et recevoir la gifle.[1126]

Carla est dans cette figuration la détentrice du pouvoir. Elle passe sous cette plume d'objet à sujet, de l'ombre à la lumière. Beauté, corps et sexe lui apportent toutes les satisfactions. Comme les autres auteurs, Sami Tchak représente ce contrôle sur le masculin. Une maîtrise qui peut se résumer dans la scène entre le ministre de la Culture et le nouveau sexe fort :

> Ma sœur Carla, beauté. Tout tombait devant elle, les voitures s'arrêtaient : « Je vous dépose, mademoiselle ! » Les profs : « Tu as raté ton devoir, mais tu auras ta mention puisque tu la veux. » Dans une file d'attente : « Mademoiselle, passez par là, oui, venez ! » Et tous ces hommes, qui ont le pouvoir de l'argent, de l'arme et de la Constitution, tous ces hommes qui s'arrêtent, prêts à lui servir d'échelle. Elle les toise, Carla, reine installée confortablement sur le trône de sa beauté, de sa jeunesse, consciente de sa toute-puissance. Le ministre de la Culture fut le premier amant important de ma sœur. Je m'en souviendrai toujours. Elle, Carla, ma sœur : « Tu es prêt à tout pour me prouver que tu m'aimes ? Vraiment ? Alors, mange ce cafard ! » Elle lui tendit le cafard, il n'hésita pas, le ministre Alejo, il prit de ses mains le cafard gros, gras, vivant, et, j'étais témoin oculaire, il le mit dans sa bouche pour le mâcher. Carla rigolait comme une folle : « Vous êtes dingue, monsieur le Ministre. » Elle partit en voyage avec lui.[1127]

Au-delà de la beauté, Carla est un caractère. Une personnalité. C'est une femme, comme le personnage d'Irène de Beyala, dont le tempérament est typique de celles qui « ordonnent-font-commandent ; elle est le parangon de la créature agissante qui ne conjugue que des verbes d'action, au mode impératif de surcroit : celle qui obtient tout ce qu'elle convoite, quelle que soit l'adversité. »[1128] Carlos, fasciné par ce comportement, d'une trempe exceptionnelle, tue une femme (Alberta) à défaut d'assassiner cette sœur qui a tout ce que lui désire. Il confie ceci :

[1126] Sami Tchak, *La Fête des masques, op. cit.*, p. 54.
[1127] *Ibid*., p. 44-45.
[1128] Innocent Bekale Nguema, « L'écriture de la pornographie comme espace de contestation chez Calixthe Beyala », *in* « Les espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques » (dir.) Christophe Batsch et Françoise Saquer-Sabin, *op. cit.*, p. 52.

> Carla n'était pas de ces femmes à la personnalité flétrie à force de rogner les ailes de leurs propres désirs pour être juste ce que souhaite qu'elles soient l'homme, leur homme, leur maître. Elle était très libre, jalouse de sa liberté, et ne pouvait supporter d'avoir un toutou à tenir en laisse. Non, elle détestait ce genre de vie, du moins pour le moment.[1129]

L'auteur peint le processus par lequel cette femme s'est arrogé des espaces de pouvoir jusque-là détenus par l'homme, à l'image de la famille, au sein de laquelle elle renverse l'autorité paternelle, en tuant symboliquement son père :

> Carla avait pris le pouvoir dans la famille grâce aux personnalités qui faisaient escale à l'entrée de sa féminité, et surtout au ministre de la Culture devenu, aux yeux de toute la ville, son amant attitré. Le père, qui n'avait pas pour autant renoncé à son pouvoir despotique sur la mère, acceptait avec une résignation à faire pitié le pouvoir de Carla, elle brandissait sa volonté comme un droit auquel toute la famille devait se plier. Les rares fois où le père avait eu le toupet de la rappeler à l'ordre parce qu'elle avait dépassé de façon impardonnable les bornes, elle lui avait dit, en le regardant droit dans les yeux : « Si tu bronches encore, je vais t'interdire de battre maman. » En d'autres termes, elle menaçait de lui enlever le seul territoire de pouvoir qu'il lui restait dans la famille. Et si Carla n'avait pas exigé qu'il renonce à son droit de violence sur maman, c'est parce que nous avions fini par comprendre que notre mère attendait parfois ses coups avec une excitation maladive, que lors de telles crises elle ne pouvait pas supporter qu'il reste indifférent à ses provocations.[1130]

En somme, la *sexualiture*, par l'introduction ou l'approfondissement de certains thèmes, participe au prolongement des problématiques féministes, amorcées par l'écriture masculine puis féminine. Le corps féminin, érotisé – autrefois considéré comme un objet au service et à la disposition de l'être masculin –, devient sous la plume des romanciers et des romancières, s'inscrivant dans les écritures du sexe, à la fois le lieu de tension d'une contestation grandissante, et la sphère de pouvoir, où il est possible de mettre l'homme en état de dépendance. Ces auteur.es en militant pour l'équité entre les sexes se font les échos d'un féminisme africain au pluriel, variant ou d'un auteur à un autre, ou d'une région à une autre.

[1129] Sami Tchak, *La Fête des masques, op. cit.,* p. 52.
[1130] *Ibid*., p. 47.

VII-2.3. Pour une visibilité des minorités sexuelles

En analysant les manifestations de la notion de carnavalisation dans la *sexualiture*, on a pu constater que la figuration des sexualités marginales ou transgressives participait d'une parodie du discours traditionnel sur le sexe. Toutefois, ce renversement bakhtinien s'avère avoir une double ambition chez les écrivains exploitant les écritures du sexe. Au-delà de la volonté de mettre en exergue le ridicule émaillant le discours de la tradition sur le sexe, émerge aussi une autre volonté s'inscrivant dans le prolongement des problématiques féministes, celle de donner une visibilité aux minorités sexuelles.

L'Afrique, ainsi que le note Flora Amabiamina, reste parmi les espaces où de nombreuses sexualités dites marginales – homosexualité, saphisme, transsexualité et des pratiques telles que la sodomie, la fellation, etc. – peinent à trouver des voies d'expression. À ce jour, l'acceptation de ces pratiques que la population estime être venues d'ailleurs, demeure *impensable*. Les universitaires essaient toutefois, à travers une réflexion sur cette sexualité plurielle, de plus en plus adoptée par la jeunesse africaine (ou les nouvelles générations d'Africains, tout simplement), de décloisonner les imaginaires. Notamment pour ceux qui trouvent normal de parler du sexe sous ses aspects les plus multiples[1131]. En 2009 par exemple, Eboussi Boulaga s'interroge sur l'homosexualité dans « L'homosexualité est bonne à penser »[1132]. Dans cet ouvrage, le philosophe camerounais invite déjà les chercheurs à porter en Afrique leur réflexion sur ce sujet, damné en terre africaine. Avant lui, en 2006 précisément, Achille Mbembe au moyen d'un article, « Le potentat sexuel. À propos de la sodomie, de la fellation et autres privautés postcoloniales »[1133], se questionne sur la marginalité de cette forme de

[1131] La critique demeure partagée sur la question de la sexualité et ses pratiques. Certains approuvent son expression libre, alors que d'autres soutiennent que cela n'est pas dans la nature du sujet africain.
[1132] Boulaga Eboussi (dir.), « L'homosexualité est bonne à penser », *Terroirs*, n° 1-2, 2007.
[1133] Achille Mbembe, « Le potentat sexuel. À propos de la sodomie, de la fellation et autres privautés postcoloniales », *Le Messager*, n° 4296, février 2006. Article provenant du site : http://africultures.com/le-potentat-sexuel-a-propos-de-la-sodomie-de-la-fellation-et-autres-privautes-postcoloniales-4296/.

sexualité :

> Il n'est pas certain que les raisons pour lesquelles la plupart des Africains éprouvent tant d'horreur et de dégoût à l'égard des pratiques homosexuelles soient très plausibles. Les organes utilisés pour l'accouplement homosexuel seraient-ils, à eux seuls, à l'origine de tant d'effroi ? Difficile d'y croire. Après tout, certains Pères de l'Église n'affirmaient-ils pas que les composantes anatomiques du coït hétérosexuel, à savoir la verge et le vagin, brillent tout autant sinon par leur abjection morale potentielle, du moins par leur hideur physique ?[1134]

Le philosophe esquisse trois hypothèses pour appréhender ce sentiment d'aversion des Africains pour l'homosexualité, qu'ils tiennent pour une haute forme de dépravation :

> Trois arguments sont généralement mis en avant par ceux des Africains pour qui, symptôme de la dépravation absolue, l'homosexualité est une pratique que l'on ne peut que souffrir et condamner. D'une part, l'acte homosexuel serait, à leurs yeux, l'exemple même du » pouvoir du démon » et du geste contre-nature – le fait, répugnant à la droite raison, d'appliquer les parties génitales à un vase autre que le vase naturel. Question de contenant, donc. D'autre part, les mêmes affirment que du point de vue de la morale, l'homosexualité constituerait la structure perverse et transgressive par excellence – celle qui, par le biais de l'acte charnel, efface la distinction entre l'humain et l'animal. Vil et immonde, l'acte homosexuel ne serait rien d'autre qu'un accouplement bestial contraire à la perpétuation de la vie et de l'espèce. Au même titre que la gourmandise et autres péchés du même genre, il serait une source de lubricité et un indice de l'*immoderata carnis petulantia* – la pétulance immodérée de la chair. Enfin – argument d'inauthenticité –, l'on nous explique que l'homosexualité serait une tradition inconnue dans l'Afrique précoloniale, et qui n'aurait été introduite sur le continent qu'à la faveur de l'expansion européenne.[1135]

Aujourd'hui, nombreux sont les critiques qui s'interrogent sur les sexualités en marge, avec l'ambition avouée ou tue de faire évoluer les mentalités. Parmi ces auteurs Nathalie Etoke, Thérèse Kuoh-Moukoury ou Sami Tchak. La littérature d'Afrique subsaharienne, au moyen de la *sexualiture* par exemple, semble suivre cette perspective, en donnant une visibilité à ces pratiques encore jugées par une part importante de la population africaine comme inadmissibles.

[1134] *Ibid*.
[1135] *Ibid*.

Sont, en revanche, développées, à profusion, les autres sexualités. *Femme nue femme noire*, *Place des fêtes*, *Les Mille et une bibles du sexe* peignent presque exclusivement les pratiques telles que le voyeurisme, la fellation, l'orgie, le sexe avec des objets, la masturbation, le lesbianisme, les parties à trois, le sadomasochisme…

Une autre particularité de cet effet de visibilité est le gommage du regard coupable qui pèse sur ces sexualités. Chez Sami Tchak par exemple, cet effacement s'effectue d'une part en montrant le caractère répandu de ces pratiques qui visent la satisfaction des plaisirs, et par conséquent l'accès au bonheur. La possibilité à travers la sexualité de mieux se sentir dans sa « parenthèse » de vie. D'autre part, en montrant finalement que la sexualité est « la grande variable qui, à travers l'espace et le temps, semble immuable. »[1136] La sexualité demeure un élément naturel de la vie duquel l'homme ne peut se disjoindre sans en subir les conséquences. L'élargissement « du répertoire des jouissances » est dans cette optique l'acceptation de l'Autre dans sa différence, manifeste en l'occurrence par le canal de la diversité des moyens de satisfaction. L'exemple du personnage de *Place des fêtes* se faisant dépuceler et sodomiser, dans sa prime enfance, avec plaisir, exprime dans une moindre mesure cette différence dans le rapport au sexe.

> Sans transition, mon Malien me demanda si je savais me masturber. Je lui dis que je ne l'avais pas encore fait. Alors, il me dit qu'il allait m'apprendre à le faire, que toute personne normale devait le faire au moins une fois par jour, que les femmes, elles, elles le font chaque jour en se lavant, qu'elles feignent de faire une toilette intime alors que c'est pour jouir, qu'elles utilisent pour ça leurs doigts et des bananes, sans oublier le piment et les carottes. Il ajouta que je verrai, que ce sera merveilleux. Il alla aussitôt après dans la douche pour chercher une crème onctueuse. Il la ramena dans le salon et s'en servit pour m'en enduire la queue. Il m'en mit deux pincées fraîches entre les fesses et vérifia avec ses doigts que mon corps pouvait facilement s'ouvrir par là. Ensuite, il se mit à me branler en me mettant un doigt entre les fesses, en poussant le doigt qui glissait facilement au fond de moi. C'était tellement bon que je fermai les yeux. « C'est bon, n'arrête pas. Tu sais, allons le faire dans la cave pour que les parents, ils ne débarquent

[1136] Sami Tchak, « Écrire la sexualité », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 6.

> pas pour nous prendre. » Il me rassura en disant que les parents n'allaient pas revenir de sitôt, que nous n'avions rien à craindre.[1137]

Cet extrait de *Place des fêtes* peut être révélateur de cette volonté de rendre compte d'un fait social dont on tente, avec obstination, de nier l'existence, et surtout, de revenir sur le plaisir associé à ces pratiques. À travers cette surexposition des minorités sexuelles et des sexualités marginales, les auteurs participent non seulement à la destruction du tabou enserrant ces sexualités, mais aussi au dévoilement de leur réalité. Le roman devient un espace de médiatisation, comme l'ont été les cercles de réflexion féministe et les médias traditionnels pour l'émancipation de la sexualité en France.

Le procédé utilisé par les mouvements en faveur de la libération sexuelle consistait entre autres à lever l'anormalité qui pesait sur le sexe et, ironiquement à déjouer, en présentant certains actes comme naturels, les affirmations moralisatrices qui les condamnent. La masturbation est exposée telle une action nécessaire pour la santé de l'individu. Ne pas la pratiquer serait déraisonnable, voire « anormal », et toute personne constituée devrait s'y soumettre « au moins une fois par jour ». La dimension subversive provient de la reprise, à rebours, des arguments utilisés. Cette idée rejoint la psychanalyse qui ne perçoit plus l'homosexualité comme une pathologie[1138], alors que Freud y voyait « une inversion »[1139].

En soumettant un enfant au désir homosexuel, l'auteur s'amuse à mettre en scène un comportement pervers, mais qui fait de la perversité un moyen détourné d'accession au plaisir et à la liberté. Cette fausse naïveté peut éventuellement relancer le débat sur

---

[1137] Sami Tchak, *Place des fêtes*, *op. cit*., p. 99.
[1138] Voir Philippe Brenot, « L'homosexualité n'est pas un choix », *in Le Monde.fr*, avril 2011.
[1139] Dans ses *Trois essais sur la théorie sexuelle* (Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », [1905] 1987) Sigmund Freud présente l'attirance pour une personne du même sexe comme une pathologie. Il en effectue le développement dans la partie intitulée « Les aberrations sexuelles » (p. 35-89). L'auteur écrit à ce propos : « La plus belle illustration de la théorie populaire de la pulsion sexuelle est celle de la fable poétique de la séparation de l'être humain en deux moitiés – homme et femme – qui aspirent à s'unir à nouveau dans l'amour. Il est, de ce fait, fort surprenant d'apprendre qu'il y a des hommes pour qui l'objet sexuel n'est pas représenté par la femme, mais par l'homme, et des femmes pour qui il n'est pas représenté par l'homme, mais par la femme. On appelle de telles personnes des "sexuels contraires", ou mieux, des invertis, et le fait lui-même est appelé *inversion*. » (*Ibid*., p. 38).

l'essence de l'homosexualité. Dans l'extrait cité, le jeune garçon découvre un espace sexuel dans lequel il se découvre et s'épanouit, défiant la norme et exposant ce que celle-ci peut avoir de répressif.

Ainsi, la médiatisation littéraire des sexualités marginales tend à leur donner une plus large visibilité, à aboutir à une acceptation plus conséquente de la différence dans les préférences sexuelles[1140], et à offrir des territoires de jeu transgressifs et satiriques, démarche qui peut être perçue comme une révolution sexuelle et scripturaire.

[1140] Voir Serge Wunsch, *Comprendre les origines de la sexualité humaine. Neurosciences, éthologie, anthropologie*, Paris, L'Esprit du Temps, 2014. Dans cet ouvrage, l'auteur entend par préférence sexuelle, une affection ou une inclination pour certaines pratiques sexuelles. Elle serait souvent influencée par des expériences sexuelles vécues par l'individu au cours de sa vie : coït vaginal ou anal, fellation, anulingus/cunnilingus, etc. ; les positions sexuelles, l'usage de certains objets sexuels ; les organes et leurs formes (les seins et leur volume, le pénis…) ; l'âge du partenaire, le nombre aussi ; les lieux des ébats…

CONCLUSION

Les manifestations de la sexualité dans la production littéraire subsaharienne trouvent leurs origines dans les rapports de l'Afrique aux empires coloniaux. Car la littérature coloniale a construit des représentations qui sont le résultat de projections issues de ses propres fantasmes et de ses propres désirs et qui interdit toute expression personnelle aux Africains. Ici, l'Homme qui subit la violence de l'autre n'existe que dans la vision de celui qui le domine et lui interdit toute parole propre. L'imaginaire qui se développe sur la sexualité du colonisé, dans la mesure où ce dernier ne peut pas s'exprimer, s'inscrit dans la différence. Comme l'affirme Mbembe :

> […] c'est introduire systématiquement de la différence aussi bien dans la parure que dans la cosmétique *(sic)* des corps, dans la chair et par extension dans la structure même du fantasme. C'est tout fendre, y compris le regard. C'est, enfin, instaurer une coupure entre ce qui se voit en soi, et ce qui ne doit apparaître dans le champ de vision que sous la figure de l'« Autre », c'est-à-dire un corps appelé à soutenir une jouissance qui le déborde, et qui n'est pas nécessairement la sienne.[1141]

L'homme et la femme africains apparaissent dans ces figurations comme des êtres dominés par une sexualité outrancière, dont l'altérité n'a d'autre but que de provoquer l'excitation. Leurs mœurs, certaines pratiques traditionnelles comme les chants et les danses, leur nudité véhiculent l'idée d'une sexualité « sauvage ». Le trouble du colon lui permet de se libérer des contraintes morales européennes et de concevoir un monde où la répression sexuelle est inexistante. Dans cette construction, la colonie devient un espace de retour de tous les désirs refoulés et se donne à voir comme le « pays des séparations refusées et des alliances disjonctives, de la confusion des langues et des lèvres »[1142].

Étrangement, cette représentation de la sexualité africaine ne trouve pas son prolongement au sein des littératures africaines qui émergent au début du XXe siècle. Si dans des textes comme celui de René Maran, on a cru retrouver un ensemble de

[1141] Achille Achille Mbembe, Préface, « Sexe, race et colonies », (de Pascal Blanchard et *al.*), *op. cit.,* p. 7.
[1142] *Ibid.,* p. 8.

poncifs sexuels constituant un *continuum* des représentations précédentes, c'est peut-être parce que les fixations coloniales induisaient une lecture se refusant à l'émancipation. Car *Batouala* offre plutôt à voir une description qui se veut précise des valeurs et des pratiques traditionnelles encore en présence autour de 1915.

En fait, le colonisateur, d'abord fasciné par le spectacle des corps offerts et par ce qu'il interprète comme une liberté sexuelle sans limites, développe parallèlement un sentiment d'horreur et de répulsion. Dans cet univers qui l'attire, il décèle quelque chose de rétrograde, de primitif, qu'il s'agira d'expurger. De là s'amorce la violente répression de la sexualité africaine. Les traditions doivent être débarrassées des danses audacieuses considérées comme des « lascivités primitives ». Les chants licencieux, les rites louangeant le corps, les organes génitaux, la virilité, parodiant le coït, etc., disparaissent progressivement sous l'impulsion de la censure coloniale. Les traditions sont « épurées » par l'école et l'Église de toutes les « souillures ».

Émerge de cette déconstruction de la conception africaine du rapport au sexe, un regard nouveau sur la sexualité. L'imaginaire change. L'Afrique est (se doit d'être) désormais un espace de pudeur. L'Africain devient un ascète qui, aussi bien dans la pratique que dans le discours, demeure très réservé. Car le sexe ne peut désormais trouver son expression que dans l'intimité. La société africaine – qualifiée de traditionnelle –, qui naît après la répression, a donc considérablement réduit les manifestations directes de la sexualité. Elle n'a finalement fait qu'adopter, l'articulation ambigüe entre le sexe et la société qui prévaut en Occident. Parce que dérangeant son organisation, la *polis* n'est pas destinée à loger l'éros.

Au sein de la littérature se développe une écriture qui semble traduire cette nouvelle relation sociale au sexe, l'écriture de la pudeur. Forme d'expression de la sexualité qui privilégie une manière de dire tout en retenue et prudence. Elle développe pour cela un appareillage éclectique de procédés stylistiques : brouillage, ellipse, suggestion,

détournement, etc. Ses techniques tant dans le discours que dans la figuration de scènes évoluent progressivement au sein des littératures subsahariennes. D'une présence sporadique, voire inexistante, chez des auteurs comme Bakary Diallo, à l'introduction de la sexualité comme un outil d'analyse de diverses problématiques socio-littéraires, chez Ousmane Socé. Ce dernier semble d'ailleurs se situer à l'avant-garde de l'utilisation de la sexualité[1143] comme élément d'étude politique. Il s'en sert pour poser un regard critique sur la société sénégalaise en mutation. La sexualité en littérature s'affirme graduellement. D'abord dans les représentations érotiques de la femme : sa beauté, ses formes généreuses, sa démarche féline, son teint d'un *noir lumière*. Tout chante en elle le désir. Et ses charmes sont véritablement clamés par les poètes de la Négritude et les romanciers qui soutiennent les revendications de ce mouvement négro-africain. Les auteurs exploitant l'écriture de la réserve accaparent lentement de nouveaux espaces, et prospectent de nouveaux territoires liés à la sexualité. Dans les années 1950, l'écriture octroie à la femme une plus large visibilité. Avec Abdoulaye Sadji par exemple, elle devient le personnage principal, autour duquel gravite le récit[1144]. Une telle ouverture permet par la même occasion – peut-être parce que plus propice à l'énonciation de l'érotisme –, l'incursion dans l'évocation du plaisir, et de l'intimité féminine. Les représentations de la sexualité et ses discours dans cette forme d'écriture s'attachent à la transcription des tensions entre tradition et modernité.

Ensuite, sont peu à peu insérées les sources qui suscitent le désir, les thèmes de la prostituée et du corps notamment. Au moyen du discours généré, on sent constamment la volonté de moins voiler le plaisir. De bousculer les idées. L'écriture de la pudeur se fait moins discrète. Un palier est franchi quand est introduite la scène érotique[1145]. Non pas une scène qui décrit ouvertement l'acte sexuel, en expose les

[1143]Dans la production d'Ousmane Socé, la sexualité est davantage exploitée par le canal de ses manifestations indirectes. Il s'agit donc moins du sexe et de son plaisir (timidement présent cependant), mais des phénomènes liés au comportement sexuel, à la reproduction, au désir, à l'amour, aux us et coutumes, etc.
[1144] Abdoulaye Sadji, *Nini, mulâtresse du Sénégal*. Voir aussi, du même auteur, l'œuvre intitulée *Maïmouna*.
[1145]Voir Mongo Beti, *Mission terminée*, *op. cit*.

détails, mais plutôt celle qui insiste sur l'émoi, la rencontre des lèvres, le bouillonnement des sens que provoquent ces contacts. Autant de préludes finalement à l'avènement d'une écriture moins circonspecte, puis totalement assumée. La scène sexuelle dans l'écriture de la pudeur devient un espace d'exaltation du désir. Elle le suspend dans le temps, sans jamais le satisfaire.

Analysant cette écriture, il est possible de se dire que les auteurs, adoptant cette forme de figuration de la sexualité, s'inscrivent dans une approche faisant de l'expression du sexuel, « une parole perpétuellement allusive »[1146] au sens où l'entend Roland Barthes. Tout ce qui constitue la « grammaire érotique », toujours au sens Barthien – « la scène », « les postures », « les pratiques sexuelles », « les épisodes », « le discours » – s'en trouve clairement élagué. L'écriture devient pure narration. Car, souligne Barthes, « Passé la scène, on retrouve le récit ou la dissertation »[1147]. Il existe donc une forme du beau dans cette évocation habile. Beauté présente naturellement dans le mystère du silence, le charme de l'image, l'intelligence de la suggestion, ou l'impression d'absence. Il est également envisageable d'y lire un choix personnel des auteurs, si la sexualité, est intrinsèquement liée au désir, l'aborder ouvertement reviendrait à se trahir simultanément. D'où aussi la nécessité de l'implicite. La poétique du beau survient dès lors dans les mécanismes de mise en écriture instillant le sexe en filigrane.

Il semble toutefois que l'objectif des écrivains, qui mettent en œuvre cette écriture, soit moins la beauté dont elle peut se revêtir que le souci d'être en accord avec les postulats traditionnels. Vu qu'elle entretient moins un rapport à soi qu'au collectif. En d'autres termes, c'est moins une pudeur personnelle qui amène l'auteur au choix de ce type d'expression, qu'une injonction sociale, même tacite, visant à taire la sexualité.

De là notre préférence à parler de « poétique de la pudeur ». Car la décence n'est finalement que la socialisation de la pudeur, alors que cette dernière est le fruit, au

[1146] Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, *op. cit.*, p. 32.
[1147] *Ibid.*, p. 34.

départ, d'une réaction instinctive. Toutefois, par le style que par les thèmes abordés, l'écriture de la pudeur se veut au plus près du discours social. Tel un reflet de la société. Cette réserve, exacerbée chez certains, a causé une distanciation entre le sexe et le plaisir du lecteur africain.

L'évolution de l'affirmation du sexe dans le texte africain a abouti à la naissance de l'esthétique du sexe. Une figuration qui, à partir de Yambo Ouologuem, sort définitivement le sexe de l'enfermement pour l'exposer sur la place publique. S'appuyant sur une expression qui se veut à la fois transgressive, choquante et au plus près du réel, certains « cadets de la post-indépendance » entendent renouveler, au moins dans le cadre littéraire, le rapport à la thématique du sexe. À l'écriture décente, ils opposent un contenu brut, cru, grossier et vulgaire. Parce qu'ils pensent avoir acquis le droit à une totale liberté et à un recul vis-à-vis des Anciens. Partage-t-il la vision de Sami Tchak, confiant que son « travail d'écrivain consiste toujours à tenter de proposer [sa] voie/voix »[1148].

L'ensemble de cette production que nous désignons par *sexualiture* se manifeste par deux modalités : l'érotisme et le débridement textuel. La première favorise l'esthétique du dire au sein de la description de la scène sexuelle. L'écriture y est plus recherchée. Il en émane une poésie, une musicalité, un registre linguistique qui rehaussent la littérarité du texte. La plupart des auteurs africains en font l'éloge, car n'y voyant que la pureté. À l'image de Tchicaya U Tam'si qui ne trouve aucune perversion dans l'érotisme. Mais plutôt une « sublimation » des corps, des sexes et de l'acte sexuel. Il serait, parce que lié à la noblesse de la poésie, « sans intention de profanation. »[1149] *Le Royaume aveugle* de Véronique Tadjo est représentatif de cet érotisme. Il peut se révéler par le biais de divers composants : la suggestion narrative, les omissions, la sensualité, l'inassouvissement ; ainsi que des éléments accessoires, qui permettent de suggérer

[1148] Sami Tchak, *La Couleur de l'écrivain*, *op. cit*., p. 12.
[1149] Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.,* p. 26.

l'idée du sexe, et de cultiver constamment une atmosphère de désir. Cette combinaison qui insuffle au texte sa dimension érotique donne lieu à la *sextualité*[1150] : le sexe s'intègre tant et si bien dans le récit qu'il en vient à faire corps avec ce dernier, influençant la structure même du texte.

La seconde modalité de la sexualité au sein de la *sexualiture*, le débridement se révèle dans la pornographisation, à savoir la mise en avant du sexe. Dans le texte littéraire subsaharien, elle accorde plus de place et de sens à l'acte sexuel. Nombreux sont les tableaux décrivant les pratiques aussi variées que multiples telles que : l'anulingus, le cunnilingus, le triolisme, le sexe en réunion, la sodomie, le saphisme, le sadomasochisme, le voyeurisme, la masturbation, etc. La profusion des détails, amène à une véritable poétique de la description. Les lieux, les personnages, les positions prises, l'état des corps, des sexes, les plaisirs des protagonistes, leurs discours à ce moment-là, etc., sont ainsi énoncés. La scène sexuelle fourmille d'informations qui, comme une hypotypose, donnent vie au texte. Aussi, si Dominique Maingueneau souligne que la plus large part de la production pornographique représente les sexualités acceptables, les auteurs africains en revanche font presque exclusivement le choix inverse, en peignant des pratiques peu communes ou complètement illégales. Cette décision d'insérer du neuf, du différent, contribue à élargir le domaine de la transgression. Ils optent, en toute conscience, pour le choc, la confrontation frontale avec les tabous sociaux.

Au sein de la *sexualiture*, cette typographie est non seulement perceptible par le caractère réaliste, donné à la scène sexuelle, mais également grâce au langage mobilisé. Car le pornographique est aussi l'affaire du dire. Chez certains écrivains, à l'instar de Sami Tchak, le débridement réside moins dans la figuration explicite des ébats sexuels que dans un langage transgressif. En d'autres termes, il se trouve des romans qui

[1150] On entend par *sextualité* l'état du sexe faisant corps avec le texte. Le sexe s'intègre tant et si bien dans le récit qu'il en vient à faire corps avec celui-ci, pour enfin voir son prolongement dans la structure du texte.

présentent très peu de tableaux sexuels, mais dont l'ambiance créée par l'auteur – au moyen de la triade : vulgaire, obscène et grossier – donne au récit une forte connotation pornographique.

Ainsi, l'érotisme se situe à la charnière entre la poétique de la pudeur, et la *sexualiture*. Comme avec l'écriture circonspecte, il montre et cache le sexe par le jeu des métaphores, et d'autres procédés de brouillage. Et même lorsqu'il prend les pures formes de la poésie, les évocations demeurent fortement imagées. L'auteur se refusant à recourir à la trivialité, construit alors un univers dans lequel le sexe revêt les formes de l'implicite. Il est bien là, on le perçoit, mais il ne choque peut-être pas : parce que dissimulé par un vêtement qui en atténue la brutalité. Se dégage alors le sentiment d'une volonté de dire et de montrer, sans vraiment le faire. Cette observation permet pareillement de saisir les raisons pour lesquelles les auteurs africains, dans une immense majorité, valident l'érotisme. Ils s'y retrouvent, car celui-ci serait plus proche de leur relation à la sexualité que ne l'est le régime pornographique. Dans le texte de Gérard Clavreuil, les auteurs questionnés sur leurs perceptions des notions d'érotisme et de pornographie sont unanimes. En somme, pour eux, ainsi que le signifie l'écrivaine Michèle Rakotoson :

> L'érotisme […] c'est la beauté, la vie ; la pornographie, c'est la mort, c'est le regard malsain et morbide de personnes profondément incapables d'aimer. L'érotisme conduit à la paix, à la sérénité, alors que la pornographie, parce que frustration poussée à son point le plus extrême, est liée à toutes les pratiques fanatiques.[1151]

L'érotisme, plus proche de la poétique de la pudeur, est valorisé, assimilé à la vie. Car le sexe est, dans une moindre mesure, au sein de cette société, occulté, pour qu'il n'engendre pas la destruction, la dépravation. L'afficher, comme le fait « la pornographie », conduirait à la mort. Parce qu'il est sacré, son expression est censée se faire discrètement. Dans cette perception, en fait, l'érotisme peut apparaitre comme le

[1151]Gérard Clavreuil, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien, op. cit.,* p. 26.

prolongement de la poétique de la pudeur, et le débridement textuel, son débordement.

S'il est possible d'affirmer que les générations passées ont fait de cette expression stylistique le substrat de leur production, il ne faudrait pas tomber dans une trop grande simplicité, en croyant que cette discrétion leur est exclusivement attribuée. Nombreux sont les auteurs africains qui, aujourd'hui encore, traduisent leur rapport au sexe dans l'écriture à travers le même mode, ou en optant pour l'érotisme[1152], savant syncrétisme de la pudeur verbale et d'une volonté de dépassement. De plus, ces écrivains vivent majoritairement en Afrique. Ils conservent ainsi, par le truchement de ces formes d'expression, la liane les reliant à ce qu'ils estiment être l'authenticité africaine. De ce fait, depuis l'Afrique, certains critiques attribuent le registre débridé aux auteurs africains qui vivent hors du continent. Bernard Bienvenu Nankeu par exemple, dans « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », conclut que ce sont les écrivains de la *migritude* qui massivement abordent la sexualité de cette façon :

> Qu'est-ce qui peut bien justifier cette option érographique des auteurs africains ? De l'examen des écrivains dont les romans ont été étudiés, il ressort que, dans leur majorité, ce sont des auteurs des diasporas africaines ou, pour parler comme Jacques Chevrier (2006 : 159), les enfants de la *migritude*. Nous pouvons, en toute objectivité, supputer que le contact avec d'autres lieux et substrats culturels n'est à nul doute pas étranger aux libertés qu'ils prennent avec leur dire du sexe, si on prend pour mesure la réserve commandée sur ce plan dans leurs sociétés d'origine.[1153]

Dans un autre registre, Lilyan Kesteloot constate aussi l'inclination « des écrivains africains émigrés » à ce qui renvoie au « sex and blood ». Elle estime qu'ils se désolidarisent trop facilement d'une Afrique décevante, alors que ceux qui demeurent en Afrique vivent le même désenchantement, mais résistent. Pour elle, les écrits du

[1152] La collection Adoras en est un exemple.
[1153] Flora Amabiamina et Bernard Bienvenu Nankeu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », *op. cit.*, p. 204

sexe débridé :

> […] sont précisément produits par des Africains que l'Afrique actuelle a déçus ou repoussés ; exilés de gré, ou de force, parfois aussi nés en exil, ils assistent de loin à « l'implosion de l'État-nation » – et à l'écroulement de leurs illusions sur l'avenir du continent noir. Or les intellectuels restés en Afrique souffrent du même tourment et davantage. Mais ceux qui sont plongés dans Paris, qui est « une ville où tout le monde perd ses principes » (Baldwyn), ces Africains-là deviennent alors « bâtards internationaux », « enfants de l'errance » ou encore « Congaulois »[1154].

Dans cette perspective, l'esthétique du sexe dans sa forme la plus crue apparait finalement comme une littérature « hors-sol ». Peut-être aussi que ce mode n'est possible qu'en se séparant de leur terre natale. En se déclarant auteurs du « tout monde », ils se placent dans une universalité quelquefois vertigineuse. Devenant des écrivains d'autres espaces, rattachés à d'autres frères d'écriture. Dans ces conditions, la pornographisation littéraire ne saurait être anodine. Elle atteste une mise à distance, même temporaire, pour revendiquer au moins la liberté de s'exprimer et d'agir, en tant que conscience autonome. L'on comprend, dès lors, Sami Tchak, qui dans *La Couleur de l'écrivain* affirme :

> Je me désolidarise momentanément de la fraternité naturelle de la couleur, je me désolidarise des « Ici, tu es chez toi », « Nous sommes tous frères », tant d'autres expressions de ce genre qui sont aussi une limitation imposée à celui qu'on incorpore, puisque cette « fraternité » allant de soi implique que je fasse taire mes différences en tant qu'individu pour correspondre à l'image du Noir idéal. […] En m'incorporant à un « nous », il ne me laisse pas suffisamment de marge de liberté. Dans ces conditions, le courage du créateur consiste à trahir les siens.[1155]

Ce propos semble de manière générale retranscrire la détermination de la nouvelle génération d'écrivains subsahariens. En tant qu'artistes des mots, ils s'offrent le droit « de tout dire ». Sans aucune crainte. Sans peur. À ce titre, la *sexualiture*, par un débridement de l'écriture, s'impose comme un discours de vérité. Le mode débridé s'éloigne des conventions, des chemins balisés afin de proposer, ce que l'on évite, peut-

[1154] Lilyan Kesteloot, « Observations sur la nouvelle génération d'écrivains africains », *op. cit*.
[1155] Sami Tchak, *La Couleur de l'écrivain*, *op. cit*., p. 12-13.

être par lâcheté, de montrer, d'assumer. Parce que lié à une dimension de vérité et de libre arbitre, ce dispositif se présente comme la *parrhêsia,* terme étroitement associé à la capacité à énoncer, au dire-vrai dans un environnement contraignant. Comme le note Foucault, « Le tout-dire de la *parrhêsia* est rendu par *la libertas* : la liberté de celui qui parle »[1156]. Le débridement textuel se disjoint donc de l'érotisme, proche de l'écriture réservée, pour rechercher une totale liberté dans de nombreux espaces. Le premier étant la littérature. La nouvelle génération désire se soustraire du déterminisme qui pesait sur les précédentes, contraintes pour des raisons idéologiques, à adopter une écriture jugée convenable. Il semble également que ce soit davantage par souci de redéfinir les codes esthétiques que pour choquer, que ces auteurs exploitent ainsi le sexe, tels des progressistes littéraires, qui explorent des territoires jusque-là implicitement interdits, dans le but de bouleverser le conservatisme.

La carnavalisation de la poétique de la pudeur traduit cette ambition de libération de l'Art. Cette génération renverse en effet les univers : alors que les Anciens voilaient le sexe, elle, le dévoile. Tandis qu'ils le présentaient dans les silences, elle, comme le génie Cucufa, lui donne une parole, le droit à l'existence et une large visibilité. Adama Coulibaly constate que les ouvrages qui *carnavalisent* la pudeur d'autrefois « sont le lieu de mots jadis évités, d'images jusqu'alors seulement suggérées. »[1157] Par cette entremise, la littérature subsaharienne s'affranchit de la morale sociale omniprésente, et adopte pour seul référent, comme le souligne Benoît Denis, « celle de l'art ou la littérature, en tant que celle-ci manifeste les exigences spécifiques de l'activité esthétique, lesquelles sont sans commune mesure avec les valeurs sociales instituées. »[1158]

Au-delà de l'émancipation de la littérature, la pornographisation du texte s'attache à la

[1156]Michel Foucault, *L'Herméneutique du sujet*, *op. cit.*, p. 356.
[1157] Adama Coulibaly, « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », *op. cit.*, p. 215.
[1158]Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », *in* Emmanuel Bouju (dir.), **«** L'Engagement littéraire », *op. cit.*, p. 32.

déconstruction du discours traditionnel sur la sexualité africaine. La démarche est compréhensible. Les auteurs qui emploient ce style entendent battre en brèche la conception traditionnelle de la sexualité, laquelle influencerait les écrivains et leur manière d'écrire. Ils s'attaquent ainsi frontalement à la source du problème, en revisitant tous les discours sur la sexualité, avec le but de proposer une vision souvent opposée, ou au moins différente. Il ressort de ce procédé l'intention de désacraliser la sexualité, de l'explorer, et d'amener, peut-être, le lecteur à entreprendre avec les auteurs, une réflexion pour mieux saisir la notion de sexualité. Les écrivains mettent ainsi en question les rapports au sexe.

L'esthétique de la sexualité enfin, dans toutes ses formes d'expression, se présente comme un prolongement des problématiques féministes, initiées certes par la production masculine, puis largement répandues par les écrivaines. Car celles-ci ont voulu corriger les erreurs et les abus de l'Histoire, d'autant plus que selon elles l'Afrique a pris du retard. La *sexualiture* apparait ainsi comme un lieu de contestation, de revendication et de libération de la femme. En effet, sur des enjeux majeurs – tels que la sexualité ; le rapport au corps et la conscience du pouvoir qui peut en découler ; la construction d'une identité fragile ; ou l'affirmation d'une prise de parole, dans des espaces autrefois réservés aux hommes –, on perçoit un approfondissement des problématiques féministes. Par le biais de la *sexualiture*, les auteur.e.s investissent de multiples sujets visant davantage à imposer l'image de la femme comme étant l'égale de l'homme.

Dans cette optique, le style brutal, agressif, choquant, jouant avec les frontières, participe de ce prolongement de l'engagement qui consiste à lutter pour améliorer le statut de la femme : non seulement en s'appropriant des domaines jadis interdits, mais aussi en s'octroyant le droit de dire ce qu'elle pense au moyen des personnages de papiers, et mieux encore en ne s'imposant plus aucune limite. Autant les thématiques

que le style s'emboîtent pour porter la lutte du féminisme à ce qui pourrait être son summum.

La femme, dans cette production, est moderne, forte, capable de renverser n'importe quel obstacle, grâce à son corps, et plus spécifiquement à son sexe. Car, pour reprendre Beyala, le terrain de la sexualité serait le seul où l'homme demeure dépendant vis-à-vis de la femme. La nouvelle génération, par cette esthétique, subvertit les rapports de pouvoir entre homme et femme, au profit de la dernière. Mais, alors, il est possible de s'interroger sur le risque d'une nouvelle réification du corps : ne pourrait-elle pas produire l'effet inverse de celui qui est recherché ? En vantant la puissance charnelle féminine – au détriment de son tempérament, de sa force mentale, de ses facultés intellectuelles –, l'esthétique du sexe ne réduit-elle pas la femme à une dimension purement superficielle ? De la même manière aussi, on est en droit de réfléchir de manière globale sur la *sexualiture*, particulièrement dans son mode de figuration le plus libre, ainsi que sur les ambitions des auteurs. Sami Tchak écrit à ce sujet :

> Au-delà de la pertinence des raisons avancées pour expliquer l'absence, ou le caractère allusif, des scènes sexuelles dans les romans de la première génération d'auteurs africains, et de leur relative profusion chez d'autres à partir de Ouologuem, l'important serait de voir s'il y a chez tel auteur ou tel autre le « bon usage » de la sexualité, c'est-à-dire s'il parvient, à partir de cette grande porte, à aller au plus profond de l'être humain, à cerner l'ultime part humaine qui ramène les théâtrales diversités à des équations essentielles et similaires.[1159]

Dans ce propos, le romancier togolais suggère qu'il y aurait un « mauvais usage » de la sexualité. À quel moment et pour quel cas, peut-on parler de mauvaise exploitation de l'écriture du sexe ? Ceux qui parlent du sexe, sans retenue aucune, le décrivant crûment, avidement, le peignant avec force et menus détails, sans ambages, ni maquillage ; présentant « complaisamment des sexualités déviantes, interdites,

[1159] Sami Tchak, « Écrire la sexualité », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 7.

transgressives, désordonnées, débridées ou libérées », ne traduisent-ils pas ainsi un certain mal-être social ? L'objectif de la production de cette littérature de chair ne peut-il pas se trouver ailleurs ? Dans la volonté des auteurs de faire un chiffre d'affaires par exemple, ou de se donner une certaine visibilité. Sade lui-même avoua, selon Lilyan Kesteloot, avoir écrit à la demande de son éditeur un récit pour de l'argent. Kesteloot, dans cette perspective, au sujet des auteurs africains note :

> Il est vrai qu'il faut vivre. Et pour vivre il faut vendre. Les contraintes métropolitaines qui jadis s'exercèrent sur Yambo Ouologhem *(sic)* pèsent plus encore sur ces écrivains, comme lui émigrés et avides de percer. D'où également le recours abondant aux médias de toutes sortes, par interviews nombreux accordés ou sollicités auprès des TV, revues, journaux, semaines culturelles, salons du livre, etc.[1160]

Les manifestations stylistiques de cette production, alors qu'elles s'éloignent des discours et représentations aussi bien littéraires que sociales de l'Afrique, sont, en revanche, proches de la littérature française actuelle. Ce qui peut s'avérer important pour leur intégration, mais qui risque également de les éloigner du public africain.

Au sujet de l'écriture elle-même, comme avec l'image de la femme, en canalisant l'imagination du lecteur « vers ses aspects les plus clinquants »[1161], ne le détourne-t-elle pas de la beauté du texte ? Car, comme le rappelle Kesteloot, l'enthousiasme de la critique pour ces « "écrivains de l'insolence et de l'irrévérence" nous incline fortement à les lire. »[1162] On a en effet pu analyser dans la présente étude, le rapport de la pornographisation textuelle à la jouissance. Et Jean Marie Goulemot, examinant la gravure appelée *Le Midi*, d'Emmanuel-Jean-Népomucène De Ghendt, démontre l'effet que la représentation du désir est susceptible de produire sur un lecteur[1163].

> Il faut une fois encore le répéter, le livre érotique, au sens où il a été défini, pornographique sans que soit porté sur lui, par cette qualification, un jugement de

[1160] Lilyan Kesteloot, « Observations sur la Nouvelle génération d'écrivains africains », *op. cit.*
[1161] Sami Tchak, « Écrire la sexualité », *in Notre Librairie*, n° 151, *op. cit.*, p. 7.
[1162] Lilyan Kesteloot, « Observations sur la Nouvelle génération d'écrivains africains », *op. cit.*
[1163] Jean Marie Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, *op. cit.*, ch. 6, p. 127-151.

> morale ou de qualité, le roman pornographique, donc possède une finalité physiologique : faire naître chez son lecteur le désir de jouir, l'installer dans un état de tension et de manque, dont il lui faudra se libérer par un recours extra-littéraire. On l'a vu le livre érotique donne de « mauvaises habitudes » : il est de ces livres qu'on ne lit que d'une seule main, selon Jean-Jacques Rousseau, ou plus vif encore de Mirabeau ce propos : « Curieux, indiscret ami ! Tu veux donc ainsi pénétrer les Mystères de Paphos ? Eh bien ! lis, dévore et branle-toi ». Ou bien il pousse à la recherche fébrile d'un partenaire, comme le raconte le héros de *l'Anti-Justine*, enflammé par la lecture de l'œuvre du marquis, et qui reconnaît son caractère incitatif pour mieux dénoncer sa cruauté.[1164]

Le débridement textuel peut ainsi avoir un effet incitatif. Éveillant par l'éclat du sexe les pulsions de l'être. Bien que convaincu du caractère néfaste que peut revêtir le livre érotique dans sa tendance pornographique, l'auteur partage avec Sami Tchak l'idée qu'il y aurait un bon usage de la sexualité. Mais lequel ? Quoi qu'il en soit, lorsque l'usage est réussi, selon Goulemot, le principe incitatif est ravalé par la puissance de l'œuvre.

> Il faut donc admettre que toute description de l'étreinte amoureuse ou du corps désirant n'est pas susceptible, par elle-même, de provoquer chez son lecteur un besoin irrésistible de jouissance. C'est dire qu'il y a de bons et de mauvais récits érotiques, au sens où certains parviennent à leur fin tandis que d'autres y échouent[1165]

Toutes ces questions méritent d'être posées, et prouvent, à des degrés divers, qu'il reste encore beaucoup à dire, et à penser, sur cette écriture.

[1164] *Ibid.*, p. 127.
[1165] *Ibid.*, p. 130.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

BADIAN Seydou, *Sous l'orage*, Paris, Présence Africaine, [1957] 1963.

BEYALA Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, coll. « J'ai lu », 1987.

_____, *Femme nue femme noire*, Paris, Albin Michel, coll. « Le Livre de Poche », 2003.

BUGUL Ken, *Le Baobab fou*, [Dakar, Nouvelles Éditions Africaines, 1983] Paris, Présence Africaine, 2009.

DIALLO Bakary, *Force-bonté*, Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique, [1926] 1985.

DIOME Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, éditions Anne Carrière, 2003.

HAZOUME Paul, *Doguicimi*, Paris, Maisonneuve & Larose, [1938] 1978.

LOPES Henri, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine, [1982] 2003.

LOTI Pierre, *Le Roman d'un spahi*, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Le Livre de Poche », [1881] 1974.

MARAN René, *Batouala*, Paris, Magnard, coll. « Classiques & Contemporains », [1921] 2002.

MONGO BETI, *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, [Robert Laffont, 1956] Présence Africaine, 1976.

_____, *Mission terminée*, Paris, [Buchet/Chastel, 1957] Buchet/Chastel, Pierre Zech, 1999.

OUOLOGUEM Yambo, *Le Devoir de violence,* Paris, Seuil, 1968.

_____, *Les Mille et une bibles du sexe,* Paris, Dauphin, 1969.

RAWIRI Angèle, *G'amàrakano*, Paris, ABC, 1983.

ROYER Louis-Charles, *La Maîtresse noire*, [Paris, Les éditions de France, 1928] Monaco, Les Livres Merveilleux, 1944.

SADJI Abdoulaye, *Nini, Mulâtresse du Sénégal*, Paris, Présence Africaine, [1953] 1988.

SEMBENE Ousmane, *Les Bouts de bois de Dieu*, Paris, Presses Pocket, 1960.

SOCE Ousmane, *Karim*, suivi de *Contes et Légendes d'Afrique noire*, Casablanca, éditions France-Afrique, [1935] 1949.

_____, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Éditions Latines, [1937] 1964.

SONY LABOU TANSI, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1979.

TADJO Véronique, *Le Royaume aveugle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires » 1990.

TCHAK Sami, *Place des fêtes,* Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001.

_____, *Hermina*, Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2003.

_____, *La Fête des masques,* Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2004.

CORPUS SECONDAIRE

COUAO-ZOTTI Florent, *Notre pain de chaque nuit*, Paris, Le Serpent à Plumes, coll. « J'ai lu », 1998.

KOUROUMA Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, [Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1968] Paris, Seuil, 1970.

MABANCKOU Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

_____, *Black bazar*, Paris, Seuil, 2009.

SADJI Abdoulaye, *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1952.

SONY LABOU TANSI, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.

_____, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1985.

RAWIRI Angèle, *Fureurs et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », 1989.

OUVRAGES DE FICTION ASSOCIÉS AU CORPUS

ARAGON Louis, *Le Con d'Irène,* Paris, René Bonel, 1928.

BÂ Mariama, *Un Chant écarlate*, Dakar, NEAS, 1980.

BATAILLE Georges, *Madame Edwarda - Le mort - Histoire de l'œil*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, coll. « 10/18 », 1973.

BEYALA Calixthe, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988.

_____, *Seul le diable le savait*, Paris, Le Pré aux Clercs, 1990.

_____, *Comment cuisiner son mari à l'africaine*, Paris, Albin Michel, 2000.

BUGUL Ken, *Riwan ou le chemin de sable*, Paris, Présence Africaine, 1999.

COUCHORO Félix, *L'Esclave*, Paris, Éditions de la Dépêche Africaine, 1929.

DIOP David, *Coups de pilon*, Paris, Présence Africaine, [1956] 1973.

ENO BELINGA Samuel-Martin, *La Prophétie de Joal*, Yaoundé, Clé, 1975.

GUTIERREZ Juan Pedro, *Animal tropical*, [tr. Bernard Cohen] Paris, Albin Michel, 2002.

KANE Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

LANDRIEU Gustave-Joseph-Henri, *Owanga, amours exotiques*, Paris, Bibliothèque artistique et littéraire, 1897.

LOTI Pierre, *Le Mariage de Loti*, Paris, Flammarion [1880] 1999.

MAPATE DIAGNE Amadou, *Les Trois volontés de Malic*, Paris, Larousse, coll. « Les livres roses pour la jeunesse », 1920.

MARAN René, *Un Homme pareil aux autres*, Paris, Arc-en-ciel, 1947.

MATIP Marie-Claire, *Ngonda*, Douala-Yaoundé, Librairie du Messager, 1958.

MIANO Léonora, *Crépuscule du tourment*, t. I, Paris, Grasset, 2016.

NOIR Louis, *Au Dahomey : une amazone de Behanzin*, Paris, Fayard, 1892.

SADE Marquis de, *La Philosophie dans le boudoir*, Paris, France Loisir, [1795] 1983.

SEMBENE Ousmane, *O pays, mon beau peuple !*, Paris, Presses Pocket, 1957.

_____, *Voltaïque*, Paris, Présence Africaine, 1962.

_____, *L'Harmattan*, Paris, Présence Africaine, 1964.

_____, *Véhi-Ciosane*, Paris, Présence Africaine, 1966.

_____, *Xala*, Paris, Présence Africaine, 1973.

SENGHOR Léopold Sédar, *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1945.

_____, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », [1964] 1990.

SEINGALT Jacques Casanova de, *Histoire de ma vie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », [1822] 1986.

TADJO Véronique, *Champs de Bataille et d'amour*, Paris/Abidjan, Présence Africaine/NEI, 1999.

TCHA-KOURA Sadamba, *Femme infidèle*, Dakar, Abidjan, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1988.

THIAM Awa, *La Parole aux Négresses*, Paris, Denoël, 1978.

VIGNE D'OCTON Paul, *Au pays des fétiches*, Paris, Alphonse Lemerre, 1890.

_____, *Chaire noire*, Paris, Alphonse Lemerre, 1889.

OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité*, Paris, PUF, 1987.

ALEXANDRIAN Sarane, *Histoire de la littérature érotique*, Paris, Seghers, 1989.

ALLOULA Malek, *Le Harem colonial. Images d'un sous-érotisme*, Paris, Slatkine, 1981.

AMABIAMINA Flora et NANKEU Bernard Bienvenu (dir.), « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique », Paris, L'Harmattan, coll. « Études Eurafricaines », 2018.

ANANISSOH Théo, *Le Serpent d'enfer. Le roman africain et l'idée de la communauté politique : l'exemple de Sony Labou Tansi*, Lomé, éditions Haho, 1997.

ANSART Pierre, *La Gestion des passions politiques*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

BAKHTINE Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, éditions du Regard, 2002.

BARTHES Roland, *Sade Fourier Loyola*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1971.

_____, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1974.

BARTHES Roland et *al.* (dir.), « Littérature et réalité », Paris, Seuil, coll. « Points essais », [1978] 1982.

BATAILLE Georges, *Érotisme*, Minuit, coll. « Reprise », [1957] 2014.

BATSCH Christophe et SAQUER-SABIN Françoise (dir.), « Les Espaces sexués. Topographies des genres dans les espaces imaginaires et symboliques », Berlin, Lit Verlag, 2018.

BAUDOUIN Charles, *Qu'est-ce que la suggestion* ?, Neuchatel/Paris, Delachaux & Niestlé S. A., 1924.

BAUDRY Patrick, *La Pornographie et ses images*, Paris, Armand Colin/Masson, coll. « Agora », 1997.

BEAUVOIR Simone de, *Le Deuxième sexe*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1949.

BERTHELOT Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, 1997.

BERTRAND Claude-Jean et BARON-CARVAIS Annie, « Introduction à la pornographie. Panorama critique », Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2001.

BIASI Pierre-Marc de, *Histoire de l'érotisme. De l'Olympe au cybersexe*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard », 2007.

BISANSWA Justin (dir.), « Traversées de l'écriture dans le roman francophone », *Revue de l'Université de Moncton,* vol. 37, n° 1, 2006.

BLACHERE Jean-Claude*, Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française,* Paris, L'Harmattan, 1993.

BLANCHARD Pascal et *al.* (dir.), « Sexe, race et colonies », Paris, La Découverte, 2018.

BOIS Jules, *L'Ève nouvelle*, Paris, Léon Chailley, 1896.

BOUJU Emmanuel (dir.), « L'Engagement littéraire », Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2005.

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

BUFFARD-MORET Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, [Nathan/HER, 2000] Nathan/Sejer, coll. « 128 », 2004.

CAZENAVE Odile, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin,* Paris, L'Harmatan, coll. « Critiques Littéraires », 1996.

CHEMAIN-DEGRANGE Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

CHEVRIER Jacques, *Littérature nègre. Afrique, Antilles, Madagascar,* Paris, Armand Colin, coll. « U », [1974] 1984.

_____, *Anthologie africaine I. Le roman et la nouvelle*, Paris, Hatier International, coll. « Monde noir », 2002.

_____, *Anthologie africaine II. Poésie*, [Paris, Hatier, 1988] Hatier International, coll. « Monde Noir Poche », 2002.

_____, *Littérature francophone d'Afrique Noire*, Aix-en-Provence, Édisud, 2006.

CLAVREUIL Gérard, *Érotisme et littératures. Afrique noire, Caraïbes, océan Indien,* Paris, Acropole, 1987.

COMTE Jacqueline, *Pour une authentique liberté sexuelle*, Québec, Louise Courteau, 2010.

CORNATON Michel, *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1990.

DABLA Jean-Jacques Séwanou, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DATHORNE Oscar Ronald, *African literature in the twentieth century,* London, Heinmann, 1976.

DAUPHIN Cécile et FARGE Arlette (dir.), « Séduction et sociétés. Approches historiques », Paris, Seuil, 2001.

DELCLOS Antoine, *La Pudeur*, Paris, Le Laurier, coll. « Du Laurier », 1996.

DEPESTRE René, *Bonjour et adieu la négritude*, Paris, Robert Laffont, 1980.

DESPENTES Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.

DESNOS Robert, *De l'érotisme. Considéré dans ses manifestations écrites et du point de vue de l'esprit moderne*, précédé de *Voici venir l'amour du fin fond des ténèbres* par LE BRUN Annie, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », [1978] 2013.

DORLIN Elsa, *Sexe, genre et sexualité*, Paris, PUF, coll. « Philosophies », [2008] 2014.

DU BORD Claude-Henry, *La Littérature érotique. De François Villon à Jean Genet*, Paris, éditions Eyrolles, coll. « Les Plus Belles pages », 2012.

DUBOST Matthieu, *La Tentation pornographique. Réflexions sur la visibilité de l'intime*, Paris, Ellipses, coll. « Philo », 2006.

DUMAS FILS Alexandre, *L'Homme-Femme. Réponse à M. Henri d'Ideville,* Paris, Michel Lévy Frères*,* 1872.

DURANDEAU André et VASSEUR-FAUCONNET Charlyne (dir.), « Sexualité, mythes et culture », Paris, L'Harmattan, coll. « Psycho-Logiques », 1990.

ETIEMBLE René, *L'Érotisme et l'amour*, Paris, Arléa, 1987.

ETOKE Nathalie, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, coll. « Enseignement et éducation en Afrique », 2010.

FANON Frantz, *Peau noire, masque blanc*, Paris, Seuil, 1952.

FANOUDH-SIEFER Léon, *Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la 2e Guerre Mondiale),* Paris, Klincksieck, 1968.

FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976.

_____, *Histoire de la sexualité. L'usage des plaisirs*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1984.

_____, *L'Herméneutique du sujet*, Paris, Gallimard/Seuil, [1982] 2008.

FREUD Sigmund, *Le Délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen*, précédé de *Gradiva, fantaisie pompéienne*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1986.

_____, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », [1905] 1987.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE Gérard et TODOROV Tzvetan (dir.), « Poétique du récit », Paris, Seuil, 1977.

GIL José, *Métamorphoses du corps*, Paris, La Différence, coll. « Essais », 1985.

GORVIL Jacques, *Histoire de l'érotisme en Europe*, Paris, éditions François Aldor, 1933.

GOULEMOT Jean Marie*, Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Aix-en-Provence, ALINEA, coll. « De la Pensée », 1991.

GOUTALIER Régine et KNIBIEHLER Yvonne, « La Femme au temps des colonies », Paris, Stock, 1985.

GRACQ Julien, *En lisant en écrivant*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

GRANDJEAT Charles, *Sexualité et textualité dans la littérature américaine contemporaine*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Lettres d'Amérique(s) », 1998.

HANS Marie-Françoise et LAPOUGE Gilles, « Les Femmes, la pornographie, l'érotisme », Paris, Seuil, coll. « Libre à elles », 1978.

HILL COLLINS Patricia, *Black Feminist Thought,* Boston, Unwin Hyman, 1990.

IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Minuit, 1977.

JACOBSON Roman, *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.

JOUBERT Bernard, *Histoires de censure. Anthologie érotique*, Paris, La Musardine, coll. « Lectures amoureuses », 2001.

JOURDA Pierre, *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*, t. II, Genève, Slatkine Reprints, 1970.

JUNOD Henri-Alexandre, *Mœurs et coutumes des Bantous*, vol. I, Paris, Payot, 1936.

KENYATTA Jomo, *Au pied du mont Kenya*, [London, Martin Secker and Warburg Ltd, 1938] Paris, Maspero, [tr. Pierre Balta et Gabriel Marcou], coll. « Petite collection Maspero », 1973.

KESTELOOT Lilyan, *Les Écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Brussel, Université Libre de Brussel, 1963.

_____, *Anthologie négro-africaine. Histoire et textes de 1918 à nos jours*, Vanves, [Gérard & C°, 1967] Edicef, 1992.

KOUVOUAMA Abel et *al.*, « Figures croisées d'intellectuels. Trajectoires, modes d'action, productions », Paris, Karthala, 2007.

KUOH-MOUKOURY Thérèse, *Les Couples dominos. Noirs et Blancs face à l'amour*, Paris, Julliard, 1973.

LA FONTAINE Céline, *Le Corps-marché : la marchandisation de la vie humaine à l'ère de la bioéconomie*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2014.

LAGUERRE Odette, *Qu'est-ce que le féminisme ?*, Lyon, Société d'Éducation et d'Action féministes, 1905.
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k828458.

LALLEMAND Suzanne*, L'Apprentissage de la sexualité dans les contes d'Afrique de l'Ouest*, Paris, L'Harmattan, 1985.

LANTIER Jacques, *Magie et sexualité en Afrique noire,* Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Bibliothèque marabout », 1972.

LEBEL Roland, *L'Afrique occidentale dans la Littérature française*, Paris, Larose, 1925.

_____, *Le Livre du pays noir. Anthologie de littérature africaine*, Paris, Les éditions du Monde moderne, 1928.

LONDRES Albert, *Terre d'ébène,* Paris, Albin Michel*,* 1929.

OMMER Uwe, *Black Ladies*, Paris, Les éditions du Jaguar, 1986.

MABANCKOU Alain, *Écrivain et oiseau migrateur*, Bruxelles, éditions André Versaille, 2011.

MAINGUENEAU Dominique, *La Littérature pornographique*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 », 2007.

MALINOWSKI Bronisław, *La Sexualité et sa répression dans les sociétés primitives*, [tr. Samuel Jankélévitch], Paris, Payot, 1976.

MANE Robert et HUANNOU Adrien (dir.), « *Doguicimi* de Paul Hazoumé », Paris, L'Harmattan, coll. « Classiques pour demain », 1987.

MARION Jean-Luc, *Le Phénomène érotique*, Paris, éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche », 2003.

MBEMBE Achille, *Critique de la raison nègre*, Paris, La Découverte, [2013] 2015.

MOLINIE Georges, *Élément de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.

_____, *De la pornographie*, Paris, MIX, 2006.

MOUDILENO Lydie, *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*, Dakar, CODESRIA, 2003.
https://www.vagabondssanstreves.com/wp-content/uploads/2016/08/Moudileno-_itteratures_africaines.pdf.

NANTET Jacques, *Panorama de la littérature noire d'expression française*, Paris, Fayard, coll. « Les Grandes Études Littéraires », 1972.

N'DIAYE Tidiane, *Le Génocide voilé*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2008.

OGIEN Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, PUF, coll. « Questions d'éthique », 2003.

PAGEARD Robert, *Littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Le Livre africain, 1966.

PAUVERT Jean-Jacques, *Anthologie historique des lectures érotiques. De Sade à Fallières (1789-1914),* Paris, éditions Garnier, 1982.

PAVEAU Marie-Anne, *Le Discours pornographique,* Paris, La Musardine, coll. « L'attrape-corps », 2014.

PAZ Octavio, *Conjonctions et disjonctions*, Paris, Gallimard, [tr. Robert Marrast], coll. « Les Essais », 1971.

PYTHOUD Laurence, *Homme marié, je vous aime. Triomphe de la maîtresse*, Paris, Sortilèges, 1994.

RACHEWILTZ Boris de, *Eros noir. Mœurs sexuelles de l'Afrique noire de la préhistoire à nos jours*, Paris, [La Jeune Parque, 1965] Jean-Jacques Pauvert/Le Terrain Vague, 1993.

RANGIRA GALLIMORE Béatrice, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala. Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 1997.

RENEL Charles, *La Race inconnue*, Paris, Bernard Grasset, 1910.

RIESZ János, *De la littérature coloniale à la littérature africaine. Prétextes-Contextes-Intertextes*, Paris, Karthala, 2007.

ROBERT Jocelyne, *Le Sexe en mal d'amour. De la révolution sexuelle à la régression érotique*, Montréal/Québec, Les éditions de l'Homme, 2005.

ROCHES Roger des, *La Jeune femme et la pornographie*, Paris, La Musardine, coll. « Lectures amoureuses », 2005.

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1981.

RUSCIO Alain, *Le Credo de l'homme blanc*, Bruxelles, Complexe, 1973.

_____, *Amours coloniales*, Bruxelles, Complexe, 1996.

SAINVILLE Léonard, *Anthologie. Romanciers et conteurs négro-africains*, t. II, Paris, Présence Africaine, 1968.

SENGHOR Léopold Sédar, *Liberté 1 : Négritude et Humanisme*, Paris, Seuil, 1964.

STOLER Ann Laura, *La Chair de l'empire. Savoirs intimes et pouvoirs raciaux en régime colonial,* Paris, La Découverte, [tr. Sébastien Roux], 2013.

STOLZ Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, coll. « Thèmes & études », 2006.

STRINGER Susan, *The Senegalese novel by women : Through their own eyes*, New-York, Peter Lang, coll. « Francophone Cultures & Literatures », vol. 7, 1996.

TCHAK Sami, *La Sexualité féminine en Afrique*, Paris, L'Harmattan, coll. « Sexualité humaine », 1999.

_____, *La Prostitution à Cuba*, Paris, L'Harmattan, 1999.

_____, *L'Afrique à l'épreuve du sida*, Paris, L'Harmattan, 2000.

_____, *La Couleur de l'écrivain*, Ciboure, La Cheminante, coll. « Harlem Renaissance », 2014.

TORDJMAN Gilbert, *La Femme et son plaisir*, Paris, [Londreys, 1986] éditions du Club France Loisirs, 1987.

TURGEON Charles Marie Joseph, *Le Féminisme français. L'émancipation individuelle et sociale de la femme*, [L. Larose & Forgel, 1902] Library of Alexandria, 2015.

URIEL NAWEJ Kayemb, *Erotic Africa. La décolonisation sexuelle*, Leipzig, Amazon Distribution, 2007.

VAN REETH Adèle et FIAT Éric, « La Pudeur », Paris, Plon/France Culture, coll. « Questions de caractère », 2016.

VOLET Jean-Marie*, La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1993.

WUNSCH Serge, *Comprendre les origines de la sexualité humaine. Neurosciences, éthologie, anthropologie*, Paris, L'Esprit du Temps, 2014.

YEE Jennifer, *Clichés de la femme exotique. Un regard sur la littérature coloniale française entre 1871 et 1914*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques Littéraires », 2000.

ZEMOUR Eric, *Le Suicide français*, Paris, Albin Michel, 2014.

PRÉFACES

BOCQUET Léon, Préface, *Le Petit roi de Chimérie*, (MARAN René), Paris, Albin Michel, 1924.

BRULOTTE Gaëtan, Préface, « Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique » (dir.) AMABIAMINA Flora et NANKEU Bernard Bienvenu, Paris, L'Harmattan, coll. « Études Eurafricaines », 2018, p. 9-12.

CORNEVIN Robert, « Préface à l'édition 1978. Doguicimi… Quarante ans après », *Doguicimi*, (HAZOUME Paul), Paris, Maisonneuve & Larose, [1938] 1978, p. I-VI.

DELAVIGNETTE Robert, Préface, *Karim*, (SOCE Ousmane), Casablanca, éditions France-Afrique, [1935] 1949, p. 7-16.

KANE Mohamadou, « Préface à l'édition 1985 », *Force-Bonté*, (DIALLO Bakary), Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique, [1926] 1985, p. III-XIX.

MBEMBE Achille, Préface, « Sexe, race et colonies », (dir.) BLANCHARD Pascal et *al.*, Paris, La Découverte, 2018, p. 7-8.

MARTIAL Jacques, Préface, « Sexe, race et colonies », (dir.) BLANCHARD Pascal et *al.*, Paris, La Découverte, 2018, p. 10-11.

MARAN René, Préface, *Batouala*, (MARAN René), Paris, Magnard, coll. « Classiques & Contemporains », [1921] 2002, p. 15-24.

SENGHOR Léopold Sédar, Préface, *Black Ladies*, (OMMER Uwe) Paris, Les éditions du Jaguar, 1986.

WISE Christopher, « Préface à l'édition 2003 », *Le Devoir de violence*, (OUOLOGUEM Yambo), Paris, [Seuil, 1968] Le Serpent à Plumes, 2003.

ARTICLES ET REVUES LITTÉRAIRES

ALEM Kangni, « Le bestial au cœur de l'humain : imaginaire sexuel et représentations littéraires », *in Notre Libraire*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 82-87.

BA Amadou Bal, « Alioune Diop, fondateur de Présence Africaine », *Médiapart*, octobre 2018. https://blogs.mediapart.fr/amadouba19gmailcom/blog/131018/alioune-diop-fondateur-de-presence-africaine-par-amadou-bal-ba.

BÂ Mariama, « La fonction politique des littératures africaines écrites », *Écriture française dans le monde*, vol. 3, n° 5, 1981.

BÄHR Karen Caballero, « Les féminismes du Sud : entre construction et questionnement », *in Cahier thématique*, n° 5, décembre 2011, p. 15-18. https://www.oxfammagasinsdumonde.be/blog/2011/12/28/les-feminismes-du-sud-entre-construction-et-questionnement/#.XWb3u-MzZdg.

BAZIE Isaac, « Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi », *in Applied Semiotics / Sémiotique appliquée 4*, 2002, p. 233-247. http://french.chass.utoronto.ca/as-sa/ASSA-11-12/Vol4.No11.12.Bazie.pdf.

_____, « Corps perçu et corps figuré », *in Études françaises*, vol. 41, n° 2, septembre 2005, p. 9-24. https://id.erudit.org/iderudit/011375ar.

BEKALE NGUEMA Innocent, « L'écriture de la pornographie comme espace de contestation chez Calixthe Beyala », *in* « Les Espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques » (dir.) BATSCH Christophe et SAQUER-SABIN Françoise, Münster, Lit Verlag, 2018, p. 47-55.

BELLEAU André, « Carnavalesque pas mort ? », *in Études françaises*, vol. 1, n° 20, 1984, p. 37-44. https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/1984-v20-n1-etudfr1665/036814ar/.

BESSARD-BANQUY Olivier, « L'écriture du sexe aujourd'hui », *in Revue d'Études Culturelles*, n° 1, printemps 2005.

BEYALA Calixthe, « La Bible est un manuel de guerre utilisée contre le peuple africain », *Afrique média*, 14 mars 2017. http://236.ip-51-255-201.eu/afrique/calixthe-beyala-la-bible-est-un-manuel-de-guerre-utilisee-contre-le-peuple-africain.

BIASI Pierre-Marc de (dir.), « Une littérature de l'attente », *Magazine littéraire,* n° 465, juin 2007.

_____, « Porno lexique », *in Revue Médium*, n° 46-47, janvier-juin 2016, p. 324-327.

BIRAUD Michèle, « L'Eroticos de Plutarque et les romans d'amour : échos et écarts », *Rursus*, nº 4, 2009. https://journals.openedition.org/rursus/250.

BONI Tanella, « L'éducation sentimentale », *in Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 26-31.

BONTE Arièle, « Féminisme : pourquoi ce mot fait-il tant peur ? », RTL, mars 2019. https://www.rtl.fr/girls/identites/feminisme-pourquoi-ce-mot-fait-il-tant-peur-7797025331.

BOULAGA EBOUSSI Fabien, « L'homosexualité est bonne à penser », *Terroirs*, n° 1-2, 2007.

BRENOT Philippe, « L'homosexualité n'est pas un choix », *Le Monde.fr*, avril 2011. https://www.lemonde.fr/week-end/article/2011/04/08/l-homosexualite-n-est-pas-un-choix_1504178_1477893.html.

CAZENAVE Odile, « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin », *in Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 58-65.

CHANDA Tirthankar, « L'écriture dans la peau. Entretien avec Calixthe Beyala », *in Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre, p. 40-44.

CHELIGA-LOEVY Marya, « Les Hommes féministes », *Revue Encyclopédique Larousse*, n° 169, novembre 1896.

CHEVRIER Jacques, « Pouvoir, sexualité et subversion dans les littératures du Sud », *in Notre Librairie,* n° 151, juillet-septembre 2003, p. 88-93.

COLLIN Françoise et *al*., « Féminitude et féminisme », *in Les Cahiers du GRIF*, n° 1, 1973, p. 5-22.
https://www.persee.fr/doc/grif_0770-6081_1973_num_1_1_882.

COULIBALY Adama, « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain », *in Présence Francophone*, vol. 65, n° 1, Art. 13, 2005, p. 212-231.
https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1089&context=pf.

COURTOIS Robert, « Conceptions et définitions de la sexualité : différentes approches », *in* « Annales Médico-Psychologiques », *Revue Psychiatrique*, n° 156, 1998, p. 613-620.

DENIS Benoît, « Engagement littéraire et morale de la littérature », *in* « L'Engagement littéraire », (dir.) BOUJU Emmanuel, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 31-42.
https://books.openedition.org/pur/30038?lang=fr.

DELAS Daniel, « Décrire la relation : de l'implicite au cru », *in Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 10-15.

DIOP Papa Samba, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance », *in Notre Librairie*, n° 166, juillet-septembre 2007, p. 9-18.

DULUCQ Sophie et *al.* (dir.), « La domination incarnée. Corps et colonisation (XIXe-XXe siècles) », *in Les Cahiers de Framespa*, n° 22, septembre 2016. http://journals.openedition.org/framespa/3949.

FAYE Massiga, « Ousmane Sembène, féministe jusqu'au bout de la plume », *Xalima*, août 2012. http://xalimasn.com/ousmane-sembene-feministe-jusquau-bout-de-la-plume/.

FOLSCHEID Dominique, « Porno », *in Dictionnaire de la pornographie*, (dir.) DI FOLCO Philippe, Paris, PUF, 2005.

GENESTE Elsa, « Autour de *Batouala* de René Maran : réflexions sur quelques formulations racistes et antiracistes du mot "nègre" », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, novembre 2010. https://journals.openedition.org/nuevomundo/60301#citedby.

GIARD Agnès, « Sexualité : l'art de créer le Beau », *Libération*, [mis à jour : 21 janvier 2015] 8 avril 2010. http://sexes.blogs.liberation.fr/2010/04/08/il-y-a-quelque-chose-de-pourri-au-royaume-du-tabou/.

GUEBOGUO Charles, « L'homosexualité en Afrique : sens et variations d'hier à nos jours », *Socio-logos*, n° 1, 2006. http://journals.openedition.org/socio-logos/37.

HAZOUME Paul, « La Conquête du Royaume de Houéda par les Dahoméens au XVIIe siècle », *in Bulletin de l'Enseignement de l'AOF*, janvier-mars 1921.

HITCHCOTT Nicki, « La problématique du féminisme dans la littérature francophone des femmes africaines », *in LittéRéalité,* vol. 9, n° 1, 1997, p. 33-42.

HOVELACQUE Abel, « Ethnologie et ethnographie », *in Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, t. XI, 1876, p. 298-306.

K2https://www.persee.fr/doc/bmsap_0301-8644_1876_num_11_1_9622.

HUBIER Sébastien et LEIVA Antonio Dominguez (dir.), « Érotisme et ordre moral », *Revue d'Études Culturelles*, n° 1, printemps 2005.

IJERE Muriel, « Sembène Ousmane et l'institution polygamique », *Ethiopiques*, n° 48-49, 1er et 2e semestre 1988.

http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1330.

JOUBERT Jean-Louis, « L'envers de la mort », *in Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 3.

KESTELOOT Lilyan, « Observations sur la Nouvelle génération d'écrivains africains », *Ethiopiques*, n° 78, 1er semestre 2007.
http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1539.

KOEDT Anne, « Le mythe de l'orgasme vaginal », *in* « Libération des femmes année zéro », *Partisans*, n° 54-55, octobre 1970.

LE BIHAN Yann, « L'ambivalence du regard colonial porté sur les femmes d'Afrique noire », *in Cahiers d'études africaines*, n° 183, 2006, p. 513-537.
https://journals.openedition.org/etudesafricaines/15292.

MABANA Kahiudi Claver, « Léopold Sédar Senghor et la civilisation de l'universel », *in* « Africana. Une philosophie de l'africanité », *Diogène*, n° 235-236, 2011, p. 3-13.

MARTINKUS-ZEMP Ada, « Européocentrisme et exotisme : l'homme blanc et la femme noire (dans la littérature française de l'entre-deux-guerres) », *in Cahiers d'études africaines*, vol. 13, 1973, p. 60-81.
https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1973_num_13_49_2726.

MENDY-ONGOUNDOU Renée, « Ken Bugul revient avec *Riwan*. Entretien avec Ken Bugul », *Amina,* n° 349, mai 1999.

http://aflit.arts.uwa.edu.au/AMINABugul99.html.

MENGAL Paul, « Quand la maladie d'amour devient hystérie : le tournant de l'âge classique », *in* « Eros Pharmakon », *Revue de la littérature de l'Union Européenne*, nº 7, août 2007.
http://www.rilune.org/images/mono7/Mengal.pdf.

MBEMBE Achille, « Le potentat sexuel. À propos de la sodomie, de la fellation et autres privautés postcoloniales », *Le Messager*, n° 4296, février 2006.
http://africultures.com/le-potentat-sexuel-a-propos-de-la-sodomie-de-la-fellation-et-autres-privautes-postcoloniales-4296/.

MIDIOHOUAN Guy Ossito, « Les premiers romanciers africains face à la critique colonialiste : les préfaciers et l'humanisme franco-africain », *in Peuples noirs, peuples africains*, vol. 4, n° 24, novembre-décembre 1981, p. 103-117.
http://mongobeti.arts.uwa.edu.au/issues/pnpa24/pnpa24_07.html#haut.

MOHANTY Chandra, « Under western eyes : Feminist scholarship and colonial discourses », *in Feminist Review*, n° 30, november 1988, p. 61-88.

MONGO-MBOUSSA Boniface, « Briser le tabou qui interdit de parler du corps. Entretien avec Ken BUGUL », *Africultures*, mai 1999.
http://africultures.com/briser-le-tabou-qui-interdit-de-parler-du-corps-877/.

_____, « Deux approches de la sexualité dans le roman congolais : Henri Lopes et Sony Labou Tansi », *in Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 66-73.

_____, « Sony Labou Tansi : la question du bas matériel et corporel », *in Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 66, n° 1, 2006, p. 134-146.
https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1099&context=pf.

MUTOMBO Kanyana, « Touche pas à mes droits ! », *Regards Africains*, n° 8, 1988.

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, 1er semestre 2011.
http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article1759.

OFFEN Karen, « Sur l'origine des mots "féminisme" et "féministe" », *in Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. XXXIV, n° 3, Juillet-septembre 1987, p. 492-496.
https://www.persee.fr/doc/rhmc_0048-8003_1987_num_34_3_1421.

ONDO Marina, « L'écriture féminine dans le roman francophone d'Afrique noire », *La Revue des Ressources*, novembre 2009.
https://www.larevuedesressources.org/l-ecriture-feminine-dans-le-roman-francophone-d-afrique-noire,1366.html.

PAVEAU Marie-Anne, « Langage de la pornographie : les mots ne naissent pas porno, ils le deviennent », *L'OBS*, juin 2014.

PICQ Françoise, « Le personnel est politique, féminisme et for intérieur », *in Actes du colloque Le for intérieur*, Paris, PUF, 1995, p. 341-352.

PROUST Marcel, « A propos du "style" de Flaubert », *in La Nouvelle Revue Française*, t. XIV, Paris, 1920, p. 72-90.
https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%80_propos_du_%C2%AB_style_%C2%BB_de_Flaubert.

RUBIN Gayle, « L'économie politique du sexe : transactions sur les femmes et systèmes de sexe/genre », [tr. Nicole-Claude Mathieu], 1975, *in Cahiers du CEDREF*, n° 7, 1998, p. 3-81.

SAMBOU Ephrem, « La sexualité dans *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopes », *Ethiopiques*, n° 81, 2e semestre 2008.
http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1605.

SAQUER-SABIN Françoise, « La distribution des rôles sexués dans le roman israélien - couple, mariage, désir », *in* « Les Espaces sexués. Topographie des genres dans les espaces imaginaires et symboliques » (dir.) BATSCH Christophe et SAQUER-SABIN Françoise, Münster, Lit Verlag, 2018, p. 157-166.

SEYDI BA Ibrahima, « Des romanciers de la « Migritude » », *Ethiopiques*, n° 99, 2e semestre 2017.
http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=2033.

SIMON Rachida, « La carnavalisation ou "le monde à l'envers" » : *Mille hourras pour une gueuse*, de Mohammed Dib », *in Synergies Algérie*, n° 10, 2010, p. 203-215.
https://gerflint.fr/Base/Algerie10/simon.pdf.

SPERTI Valeria, « L'Etat honteux entre parodie et palilalie : Martillimi Lopez, un personnage-symbole du roman des Post-Indépendances » *in* KOUNZILAT Alain et MALANDA Ange-Sévérin (dir.), Colloque Sony Labou Tansi et Sylvain Ntari Bemba, Corbeil-Essonnes, ICES, 1996.

TARAUD Christelle, « Le rêve masculin de femmes dominées et soumises » *in* « Générations. Un siècle d'histoire culturelle des Maghrébins en France » (dir.) EL YAZAMI Driss et *al.*, Paris, Gallimard/Génériques/CNHI, 2009.

TCHAK Sami, « Écrire la sexualité », *in Notre Librairie*, n° 151, juillet-septembre 2003, p. 6-7.

THIAM Cheikh, « Mirage de Paris : de la critique des théories essentialistes à l'éloge du pluralisme », *Ethiopiques*, n° 82, 1er semestre 2009.
http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=1624.

TOH BI TIE Emmanuel, « Poétique et poétisation de la femme noire par la négritude et la post-négritude », *in Revue Africaine*, n° 5, octobre 2011, p. 7-21.

WABERI Abdourahman A. , « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *in Notre Librairie*, n° 135, septembre-décembre 1995, p. 8-15.

THÈSES ET MÉMOIRES

BESSETTE Ariane, « Du corps *extrêmal* dans la littérature de 1980 à nos jours : altérité et parole de mort », Thèse de doctorat en Lettres françaises, sous la direction de CASTILLO DURANTE Daniel, Ottawa, Faculté des études supérieures et postdoctorales, 2011. https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/34066/3/Bessette_Ariane_2016_these.pdf.

DEFAYE Christelle, « Julien Gracq, texte et sexe : lecture d'une aporie érotique », Thèse de doctorat en Littérature française, sous la direction de BENOIT Eric, Bordeaux, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2016. https://docplayer.fr/81200733-Julien-gracq-texte-et-sexe-lecture-d-une-aporie-erotique.html.

ERNEWEIN Gabriel, « Émergence d'un féminisme africain dans la littérature africaine féminine postcoloniale. Étude diachronique du féminisme dans trois romans sénégalais », Mémoire de maîtrise ès Arts, sous la direction de NAUDILLON Françoise, Montréal, Université Concordia, 2016. https://spectrum.library.concordia.ca/981420/1/Ernewein_MA_F2016.pdf.

MEGNE M'ELLA Oscar, « Esthétique et Théorie de l'Obscène dans la modernité littéraire négro-africaine : les cas de *Places des fêtes* et de *Hermina* de Sami Tchak », Thèse de doctorat en Littérature et civilisation françaises, sous la direction de GARNIER Xavier, Paris, Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2014.

NDOMBI LOUMBANGOYE Ornella Parcelly, « Ecriture du corps et mythe personnel de l'écrivain. Approche psychocritique de *Place des Fêtes*, *Hermina* et *La fête des masques* de Sami Tchak », Thèse de doctorat en Littératures comparées et francophones, sous la direction de GAY-SYLVESTRE Dominique, Limoges, Université de Limoges, 2016.

NELUNGO WANJALA Alex, « L'émergence et le développement de la voix féminine dans la littérature Kenyane postcoloniale », Thèse de doctorat en Littérature française et comparée, sous la direction de ZABUS Chantal, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009.

NOWACKI Kacper Wiktor, « La dynamique de l'érotisme. Étude comparative des romans *La Marge* d'André Pieyre de Mandiargues et *La Pornographie* de Witold Gombrowicz », Thèse de doctorat en Littérature générale et comparée, sous la direction de AMAYA Fabio Rodriguez et CHAMAYOU Anne, Perpignan, Université de Perpignan Via Dominitia (Cotutelle Université des Etudes de Bergame), 2015.

DICTIONNAIRES

AUZOU Philippe (dir), *Dictionnaire Encyclopédique Auzou*, Paris, Auzou Philippe, 2008.

CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, [Robert Laffont/Jupiter, 1969] Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1982.

DIDEROT Denis et D'ALEMBERT Jean (dir.) *L'Encyclopédie*, Paris, Briasson, vol. 5, 1751.

DREUX DU RADIER Jean François, *Dictionnaire d'amour*, Toronto, La Haye, 1741.

FLAUBERT Gustave, *Dictionnaire des idées reçues*, Paris, [Editions Conard, 1913] Gallimard, 1950.

KOM Ambroise (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française*, Sherbrooke, éditions Naaman/Paris, Agence de Coopération Culturelle et Technique, 1983.

LAROUSSE Pierre, *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle*, t. VII, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1870.

MARECHAL Sylvain, *Dictionnaire d'amour*, t. I, Paris, Briand, 1788.

PIA Pascal (dir.), *Le Dictionnaire des œuvres érotiques*, Paris, Mercure de France, 1971.

REY Alain (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1993.

RICHELET Pierre, *Dictionnaire françois : contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes. Avec les termes les plus connus des arts et des sciences, le tout tiré de l'usage et des bons auteurs*, Genève, Jean Hermann Widerhold, 1680.

INDEX DES AUTEURS

A

AFFERGAN Francis · 66, 387
ALEM Kangni · 25, 26, 162, 397
ALEXANDRIAN Sarane · 183, 211, 216, 221, 240, 278, 387
ALLOULA Malek · 66, 387
AMABIAMINA Flora · 14, 21, 24, 177, 257, 286, 290, 291, 293, 299, 300, 304, 305, 353, 364, 377, 387, 396
AMAYA Fabio Rodriguez · 187, 406
ANANISSOH Théo · 359, 387
ANSART Pierre · 276, 387
ARAGON Louis · 276, 385
AUZOU Philippe · 185, 191, 192, 214, 223, 253, 268, 287, 406

B

BA Amadou Bal · 75, 397
BÂ Mariama · 166, 168, 205, 347, 349, 350, 385, 397
BADIAN Seydou · 30, 143, 148, 384
BÄHR Karen Caballero · 345, 397
BAKHTINE Mikhaïl · 275, 283, 284, 285, 291, 293, 294, 296, 304, 387
BAQUE Dominique · 33, 179, 387
BARON-CARVAIS Annie · 206, 241, 255, 256, 262, 263, 265, 268, 388
BARTHES Roland · 201, 218, 223, 352, 373, 387, 388
BATAILLE Georges · 100, 116, 164, 184, 203, 275, 276, 312, 386, 388
BATSCH Christophe · 242, 245, 281, 312, 334, 362, 388, 397, 404
BAUDOUIN Charles · 214, 215, 388
BAUDRY Patrick · 242, 244, 267, 388
BAZIE Isaac · 163, 292, 314, 315, 397
BEAUVOIR Simone de · 31, 388
BEKALE NGUEMA Innocent · 242, 245, 312, 362, 397
BELLEAU André · 285, 398
BENOIT Eric · 216, 405
BERTHELOT Francis · 314, 388
BERTRAND Claude-Jean · 206, 241, 255, 256, 262, 263, 265, 268, 388
BESSARD-BANQUY Olivier · 154, 275, 398
BESSETTE Ariane · 313, 405
BEYALA Calixthe · 16, 20, 25, 30, 31, 32, 139, 147, 162, 163, 164, 173, 177, 179, 202, 205, 219, 229, 230, 242, 244, 245, 246, 248, 251, 259, 266, 267, 271, 279, 282, 286, 298, 300, 303, 306, 311, 312, 322, 323, 326, 328, 349, 354, 355, 358, 359, 360, 362, 381, 384, 386,겸394, 397, 398, 399

BIASI Pierre-Marc de · 184, 192, 194, 195, 196, 197, 230, 250, 388, 398
BIRAUD Michèle · 189, 398
BISANSWA Justin · 153, 388
BLACHERE Jean-Claude · 88, 388
BLANCHARD Pascal · 13, 35, 42, 53, 56, 60, 67, 73, 87, 91, 141, 277, 281, 313, 317, 321, 370, 388, 396
BOCQUET Léon · 77, 396
BOIS Jules · 135, 333, 388
BONI Tanella · 162, 163, 172, 328, 398
BONTE Arièle · 330, 398
BOUJU Emmanuel · 293, 379, 389, 399
BOULAGA EBOUSSI Fabien · 108, 364, 398
BRENOT Philippe · 367, 398
BRULOTTE Gaëtan · 177, 389, 396
BUFFARD-MORET Brigitte · 178, 207, 208, 389
BUGUL Ken · 20, 25, 30, 31, 32, 163, 168, 169, 170, 171, 173, 179, 205, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 238, 307, 322, 328, 354, 356, 384, 386, 401

C

CASTILLO DURANTE Daniel · 313, 405
CAZENAVE Odile · 23, 25, 32, 33, 167, 168, 171, 172, 174, 181, 205, 338, 343, 346, 347, 353, 354, 355, 356, 389, 399
CHAMAYOU Anne · 187, 406
CHANDA Tirthankar · 139, 282, 358, 359, 399
CHELIGA-LOEVY Marya · 331, 399
CHEMAIN-DEGRANGE Arlette · 164, 165, 389
CHEVALIER Jean · 252, 406
CHEVRIER Jacques · 15, 18, 19, 20, 29, 38, 39, 77, 137, 163, 164, 165, 166, 282, 315, 334, 347, 357, 358, 377, 389, 399
CLAVREUIL Gérard · 25, 26, 27, 42, 67, 79, 86, 103, 113, 118, 119, 149, 150, 151, 198, 199, 202, 203, 242, 329, 374, 376, 389
COLLIN Françoise · 399
COMTE Jacqueline · 112, 113, 118, 389
CORNATON Michel · 21, 281, 389
CORNEVIN Robert · 124, 396
COUAO-ZOTTI Florent · 162, 163, 179, 225, 307, 322, 323, 326, 385
COUCHORO Félix · 16, 36, 40, 120, 386
COULIBALY Adama · 18, 32, 291, 293, 379, 399
COURTOIS Robert · 21, 22, 399

D

D'ALEMBERT Jean · 189, 190, 406
DABLA Jean-Jacques Séwanou · 389
DATHORNE Oscar Ronald · 77, 389
DAUPHIN Cécile · 30, 46, 156, 384, 390
DEFAYE Christelle · 216, 224, 405
DELAS Daniel · 16, 17, 23, 119, 155, 328, 399
DELAVIGNETTE Robert · 130, 396
DELCLOS Antoine · 287, 288, 390
DENIS Benoît · 293, 379, 399
DEPESTRE René · 91, 92, 390
DESNOS Robert · 184, 185, 191, 390
DESPENTES Virginie · 269, 390
DI FOLCO Philippe · 400
DIALLO Bakary · 15, 29, 36, 40, 77, 88, 89, 120, 121, 122, 129, 144, 166, 372, 384, 396
DIDEROT Denis · 189, 190, 275, 406
DIOME Fatou · 20, 30, 161, 347, 350, 384
DIOP David · 138, 140, 142, 386
DIOP Papa Samba · 18, 19, 161, 162, 399
DORLIN Elsa · 152, 333, 334, 343, 344, 390
DREUX DU RADIER Jean François · 189, 406
DU BORD Claude-Henry · 180, 240, 390
DUBOST Matthieu · 240, 244, 249, 390
DULUCQ Sophie · 320, 400
DUMAS FILS Alexandre · 331, 390
DURANDEAU André · 276, 277, 390

E

EL YAZAMI Driss · 404
ENO BELINGA Samuel-Martin · 139, 386
ERNEWEIN Gabriel · 330, 344, 347, 405
ETIEMBLE René · 186, 390
ETOKE Nathalie · 163, 218, 359, 360, 365, 390

F

FANON Frantz · 144, 315, 343, 390
FANOUDH-SIEFER Léon · 390
FARGE Arlette · 390
FAYE Massiga · 336, 337, 400

FIAT Eric · 287, 288, 289, 395
FLAUBERT Gustave · 37, 42, 54, 210, 403, 406
FOLSCHEID Dominique · 197, 400
FOUCAULT Michel · 21, 22, 23, 24, 28, 113, 117, 275, 278, 292, 357, 379, 390
FREUD Sigmund · 61, 117, 283, 367, 391

G

GARNIER Xavier · 323, 405
GAY-SYLVESTRE Dominique · 279, 406
GENESTE Elsa · 77, 400
GENETTE Gérard · 36, 352, 391
GHEERBRANT Alain · 252, 406
GIARD Agnès · 303, 400
GIL José · 313, 314, 391
GORVIL Jacques · 185, 391
GOULEMOT Jean Marie · 184, 189, 190, 204, 228, 247, 266, 268, 382, 383, 391
GOUTALIER Régine · 49, 391
GRACQ Julien · 216, 224, 391, 405
GRANDJEAT Charles · 223, 224, 391
GUEBOGUO Charles · 107, 108, 400
GUTIERREZ Juan Pedro · 26, 386

H

HANS Marie-Françoise · 182, 391
HAZOUME Paul · 16, 30, 36, 40, 76, 79, 90, 104, 118, 120, 121, 123, 124, 126, 128, 335, 340, 384, 393, 396, 400
HILL COLLINS Patricia · 350, 351, 391
HITCHCOTT Nicki · 337, 345, 347, 349, 350, 351, 400
HOVELACQUE Abel · 89, 90, 400
HUANNOU Adrien · 79, 121, 124, 393
HUBIER Sébastien · 194, 241, 401

I

IJERE Muriel · 337, 338, 339, 342, 401
IRIGARAY Luce · 333, 391

J

JACOBSON Roman · 206, 391
JOUBERT Bernard · 278, 392
JOUBERT Jean-Louis · 17, 401
JOURDA Pierre · 37, 38, 392
JUNOD Henri-Alexandre · 107, 392

K

KANE Cheikh Hamidou · 17, 143, 144, 386
KANE Mohamadou · 79, 121, 124, 396
KENYATTA Jomo · 10, 11, 98, 392
KESTELOOT Lilyan · 76, 84, 87, 136, 137, 315, 377, 378, 382, 392, 401
KNIBIEHLER Yvonne · 49, 391
KOEDT Anne · 329, 401
KOM Ambroise · 121, 407
KOUNZILAT Alain · 159, 404
KOUROUMA Ahmadou · 17, 31, 94, 95, 312, 342, 385
KOUVOUAMA Abel · 392
KUOH-MOUKOURY Thérèse · 21, 86, 198, 392

L

LA FONTAINE Céline · 392
LAGUERRE Odette · 330, 331, 332, 392
LALLEMAND Suzanne · 21, 392
LANDRIEU Gustave-Joseph-Henri · 50, 386
LANTIER Jacques · 10, 11, 96, 98, 99, 104, 106, 107, 392
LAPOUGE Gilles · 182, 391
LAROUSSE Pierre · 15, 121, 191, 214, 386, 399, 407
LE BIHAN Yann · 46, 50, 53, 54, 55, 57, 58, 62, 80, 401
LE BRUN Annie · 184, 390
LEBEL Roland · 35, 87, 88, 392
LEIVA Antonio Dominguez · 194, 241, 401
LONDRES Albert · 320, 393
LOPES Henri · 6, 20, 26, 30, 31, 159, 160, 162, 163, 179, 186, 212, 218, 219, 220, 221, 222, 225, 244, 294, 295, 296, 297, 307, 384, 402, 403
LOTI Pierre · 29, 40, 42, 43, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 61, 62, 63, 66, 67, 70, 82, 306, 323, 384, 386

M

MABANA Kahiudi Claver · 137, 401
MABANCKOU Alain · 19, 20, 31, 161, 162, 163, 385, 393
MAINGUENEAU Dominique · 33, 179, 182, 205, 206, 214, 239, 240, 241, 243, 247, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 263, 272, 375, 393
MALANDA Ange-Sévérin · 159, 404
MALINOWSKI Bronislaw · 393
MANE Robert · 79, 121, 124, 393
MAPATE DIAGNE Amadou · 15, 36, 40, 121, 164, 386
MARAN René · 9, 16, 29, 30, 36, 40, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 101, 102, 104, 117, 118, 119, 310, 335, 370, 384, 386, 396, 400
MARECHAL Sylvain · 189, 407
MARION Jean-Luc · 182, 200, 393
MARTIAL Jacques · 316, 317, 396
MARTINKUS-ZEMP Ada · 46, 50, 57, 62, 401
MATIP Marie-Claire · 165, 386
MBEMBE Achille · 6, 35, 52, 299, 364, 370, 393, 396, 402
MEGNE M'ELLA Oscar · 323, 405
MENDY-ONGOUNDOU Renée · 169, 401
MENGAL Paul · 189, 402
MIANO Léonora · 20, 297, 386
MIDIOHOUAN Guy Ossito · 37, 39, 402
MOHANTY Chandra · 342, 343, 402
MOLINIE Georges · 178, 270, 393
MONGO BETI · 9, 10, 30, 104, 113, 114, 143, 148, 149, 150, 342, 372, 384
MONGO-MBOUSSA Boniface · 6, 25, 26, 159, 186, 231, 232, 244, 296, 304, 402
MOUDILENO Lydie · 232, 393
MUTOMBO Kanyana · 349, 403

N

N'DA Pierre · 19, 25, 26, 176, 177, 178, 300, 403
N'DIAYE Tidiane · 317, 393
NANKEU Bernard Bienvenu · 14, 21, 24, 177, 257, 286, 290, 291, 293, 300, 304, 305, 353, 377, 387, 396
NANTET Jacques · 315, 393
NAUDILLON Françoise · 330, 405
NDOMBI LOUMBANGOYE Ornella Parcelly · 279, 360, 361, 406
NELUNGO WANJALA Alex · 343, 406
NOIR Louis · 50, 386
NOWACKI Kacper Wiktor · 187, 188, 189, 190, 191, 406

O

OFFEN Karen · 330, 331, 403
OGIEN Ruwen · 240, 393
OMMER Uwe · 50, 393, 396
ONDO Marina · 348, 349, 350, 351, 403
OUOLOGUEM Yambo · 30, 31, 104, 108, 109, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 161, 162, 179, 257, 259, 260, 261, 264, 266, 267, 277, 280, 300, 301, 308, 309, 310, 311, 374, 381, 384, 396

P

PAGEARD Robert · 124, 393
PAUVERT Jean-Jacques · 7, 164, 182, 275, 386, 394
PAVEAU Marie-Anne · 181, 226, 227, 228, 239, 240, 249, 250, 251, 252, 269, 394, 403
PAZ Octavio · 301, 394
PIA Pascal · 185, 407
PICQ Françoise · 332, 403
PROUST Marcel · 210, 230, 403
PYTHOUD Laurence · 80, 394

R

RACHEWILTZ Boris de · 7, 12, 13, 14, 96, 98, 104, 107, 394
RANGIRA GALLIMORE Béatrice · 32, 164, 394
RAWIRI Angèle · 30, 31, 168, 170, 171, 172, 173, 177, 348, 384, 385
RENEL Charles · 60, 394
REY Alain · 188, 189, 407
RICHELET Pierre · 189, 407
RIESZ János · 35, 36, 87, 88, 89, 90, 394
ROBERT Jocelyne · 225, 266, 394
ROCHES Roger des · 247, 394
ROUSSET Jean · 228, 394
ROYER Louis-Charles · 29, 40, 42, 43, 44, 46, 47, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 62, 64, 66, 67, 68, 82, 306, 384
RUBIN Gayle · 152, 403
RUSCIO Alain · 39, 394

S

SADE Marquis de · 181, 182, 201, 276, 373, 382, 386, 387, 394
SADJI Abdoulaye · 30, 31, 143, 144, 145, 146, 149, 336, 372, 384, 385
SAINVILLE Léonard · 124, 394

SAMBOU Ephrem · 26, 403
SAQUER-SABIN Françoise · 242, 245, 281, 312, 334, 362, 388, 397, 404
SEINGALT Jacques Casanova de · 196, 197, 200, 387
SEMBENE Ousmane · 17, 30, 50, 143, 146, 147, 148, 259, 267, 323, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 342, 354, 385, 386, 400, 401
SENGHOR Léopold Sédar · 16, 50, 76, 77, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 289, 312, 335, 387, 395, 396, 401
SEYDI BA Ibrahima · 18, 19, 161, 404
SIMON Rachida · 284, 285, 294, 304, 404
SOCE Ousmane · 16, 30, 36, 40, 88, 120, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 143, 152, 335, 372, 385, 396
SONY LABOU TANSI · 6, 20, 26, 27, 30, 31, 158, 159, 160, 162, 163, 177, 179, 186, 198, 202, 221, 222, 230, 233, 234, 236, 242, 244, 279, 292, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 304, 305, 307, 322, 328, 354, 356, 359, 360, 385, 387, 397, 402, 404
SPERTI Valeria · 159, 404
STOLER Ann Laura · 320, 395
STOLZ Claire · 178, 206, 395
STRINGER Susan · 344, 395

T

TADJO Véronique · 25, 27, 30, 31, 32, 151, 163, 172, 179, 198, 200, 205, 206, 207, 208, 209, 211, 212, 328, 329, 374, 385, 387
TARAUD Christelle · 404
TCHAK Sami · 6, 14, 20, 21, 30, 31, 56, 80, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 152, 162, 163, 177, 179, 199, 216, 217, 218, 226, 227, 230, 247, 250, 251, 252, 253, 259, 260, 265, 266, 268, 272, 273, 279, 280, 290, 291, 298, 299, 301, 302, 303, 305, 308, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 365, 366, 367, 374, 375, 378, 381, 382, 383, 385, 395, 404, 405, 406
TCHA-KOURA Sadamba · 354, 387
THIAM Awa · 165, 347, 387
THIAM Cheikh · 135, 404
TODOROV Tzvetan · 352, 391
TOH BI TIE Emmanuel · 137, 139, 140, 141, 142, 404
TORDJMAN Gilbert · 105, 111, 119, 395
TURGEON Charles Marie Joseph · 395

U

URIEL NAWEJ Kayemb · 8, 395

V

VAN REETH Adèle · 288, 289, 395
VASSEUR-FAUCONNET Charlyne · 276, 277, 390
VIGNE D'OCTON Paul · 387
VOLET Jean-Marie · 165, 167, 168, 395

W

WABERI Abdourahman A. · 18, 162, 293, 405
WISE Christopher · 153, 396
WUNSCH Serge · 368, 395

Y

YEE Jennifer · 37, 38, 42, 46, 50, 60, 70, 71, 72, 395

Z

ZABUS Chantal · 343, 406
ZEMOUR Eric · 277, 396

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE....2
REMERCIEMENTS....4

INTRODUCTION GÉNÉRALE....5

PREMIÈRE PARTIE
De la littérature coloniale à la littérature francophone d'Afrique subsaharienne : perception et mise en discours du sexe....34

Introduction partielle....35

Chapitre I : Perception de la sexualité africaine dans le roman colonial : le *Roman d'un spahi* de Pierre Loti et *La Maîtresse noire* de Louis-Charles Royer....42
I-1. Sexualisation de la beauté et du corps africain....46
I-2. L'Africain et sa sexualité jugée excessive....52
I-3. La femme : objet sexuel....61
I-4. La sexualité féminine et l'Européen : poétique de l'attraction/répulsion....65

Chapitre II : Représentations et mise en discours de la sexualité dans les littératures subsahariennes de 1920 à 1968....75
II-1. La sexualité : de *Batouala* de René Maran à *Doguicimi* de Paul Hazoumé....76
II-1.1. *Batouala* : l'esquisse d'un renouveau....76
II-1.2. Pour une ethnographie des mœurs sexuelles africaines : cas de l'Oubangui-Chari dans *Batouala* de René Maran....89
II-1.2.1. Sur le mariage et l'infidélité....92
II-1.2.2. Sur l'éducation sexuelle....97
II-1.3. La sexualité et sa répression dans les sociétés primitives....103
II-1.3.1. Au temps de la liberté sexuelle....104
II-1.3.2. De la Rome antique à l'Afrique noire : la répression des mœurs sexuelles....111
II-1.4. La sexualité dans la production des premiers romanciers africains : une présence timorée....120
II-1.4.1. Une quasi-inexistence dans *Force-bonté* de Bakary-Diallo....121
II-1.4.2. Amour et vertu : une ode à la femme traditionnelle dans *Doguicimi*....123
II-1.4.3. La sexualité comme outil d'analyse : Ousmane Socé, un pionnier ?....128
II-2. La Négritude et la perception de la femme....136
II-3. La sexualité dans le roman des années 1950 à 1968 : vers une décolonisation sexuelle....142

Chapitre III : Sexe et littératures subsahariennes : une ère nouvelle....152
III-1. *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem....153
III-2. Un héritage en partage....158
III-3. Les années 80 : sexe et plaisir au féminin....164

DEUXIÈME PARTIE
De la poétique de la pudeur à la *sexualiture*. Pour une stylistique du sexe dans son rapport au plaisir....175

Introduction partielle....176

Chapitre IV : L'érotisme comme mode d'écriture de la sexualité....181
IV-1. De l'érotisme… à l'érotisme africain....182
IV-1.1. « Érotisme », sens et variations....187

IV-1.2. Pour une histoire sémantique de l'érotisme 192
IV-1.3. Sexe et érotisme : regards croisés d'auteurs africains 198
IV-2. Le sexe dans la musicalité des silences 204
IV-2.1. Une poétisation discursive du sexe 204
IV-2.2 Suggestion narrative 214
IV-3. L'écriture du désir ou la poétique de l'attente 223

Chapitre V : Pour une pornographisation textuelle 239
V-1. L'écriture « sextuelle » ou la porno-« graphie » littéraire 239
V-1.1. De la transgression du verbe 243
V-1.2. Le langage du débridement 249
V-2. La scène sexuelle et son contenu 254
V-2.1. Les niveaux de représentation du sexe : le choix d'une transgression totale 254
V-2.2. Poétique du détail et de la démultiplication 263
V-3. Réflexions sur la jouissance 268

TROISIÈME PARTIE
Enjeux d'une esthétique de la sexualité 274

Introduction partielle 275
Chapitre VI : Littérature, sexe et libération. La *sexualiture* comme mode de revendication des libertés 281
VI-1. *Sexualiture* ou carnavalisation de la poétique de la pudeur et des traditions sexuelles africaines ? 283
VI-1.1. De la poétique de la décence à l'indécence : pour une libération de l'Art 287
VI-1.2. Le renversement des discours traditionnels sur la sexualité 293
VI-2. La réappropriation du corps et des espaces sexuels confisqués 305
VI-2.1. Du viol du corps hier au viol de l'Église aujourd'hui 306
VI-2.2. La récupération du corps violé 313

Chapitre VII : De la *sexualiture* à la féminitude : l'esthétique du sexe comme nouvel espace ou prolongement des revendications féministes 328
VII-1. Rappel historique sur le féminisme 330
VII-1.1. Du féminisme à l'écriture féministe au masculin 330
VII-1.2. L'écriture féministe au féminin 342
VII-2. Littérature et féminitude : la *sexualiture* comme espace de prolongement du féminisme 351
VII-2.1. Le féminin et la parole liée au sexe 353
VII-2.2. Pouvoir et sexualité au féminin : pour un rééquilibrage des rapports de domination 357
VII-2.3. Pour une visibilité des minorités sexuelles 364

CONCLUSION 369
BIBLIOGRAPHIE 384
INDEX DES AUTEURS 408
TABLE DES MATIÈRES 417