

# Dire et lire l'érotisme dans les productions culturelles francophones



Actes de la Journée d'études du GRELCEF  
Western University, le 17 novembre 2017

Sous la direction de  
Amidou Sanogo  
et Hafida Bencherif

*Scholarship@Western*  
Western University

Dire et lire l'érotisme dans les  
productions culturelles  
francophones

# Dire et lire l'érotisme dans les productions culturelles francophones

Actes de la Journée d'études du GRELCEF  
Western University, le 17 novembre 2017

Sous la direction de  
Amidou Sanogo  
et Hafida Bencherif

*Scholarship@Western*  
Western University

Montage & Infographie :  
Laté Lawson-Hellu

Image de couverture :  
« 1551 Tizian *Venus mit Orgelspieler anagoria* »

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

---

*Scholarship@Western*  
D.B. Weldon Library, Western University  
London, Ontario, Canada  
N6A 5B9  
2020

---

# Sommaire

INTRODUCTION .....	11
<i>AMIDOU SANOGO, HAFIDA BENCHERIF</i>	
<b>AFRIQUE SUBSAHARIENNE ET MAGHREB</b>	
DE L'ÉROTISME DANS LE LANGAGE DES JEUNES IVOIRIENS: LE CAS EN NOUCHI .....	17
<i>JACQUES KOUACOU N'GORAN</i>	
LES DIMENSIONS LINGUISTIQUES D'« UNE FRONTIÈRE SURVEILLÉE », L'ÉROTISME .....	39
<i>AMIDOU SANOGO</i>	
CALIXTHE BEYALA ET L'ÉCRITURE ÉJACULATOIRE : ENTRE STRATÉGIE MARKETING ET QUÊTE D'UNE ESTHÉTIQUE NOUVELLE .....	51
<i>JACKIN SIMPLICE YAO</i>	
« LE DINER DU PROFESSEUR » DE FATOU DIOME OU LA MISE EN RÉCIT DE L'INASSOUVISSEMENT : CONSTRUCTION DISCURSIVE EN RÉFÉRENCE À L'INTIME FÉMININ .....	67
<i>AETIUS BASSINTSA-BOUESSO</i>	
DE L'ÉROTISME À LA PROBLÉMATIQUE DE L'ÉTANT DANS L'ÉCRITURE FRANCOPHONE : LE PARADIGME DE LA <i>TRANSPPOSITIONNALITÉ TRANSCENDANTE</i> .....	81
<i>LATÉ LAWSON-HELLU</i>	
LE DEGRÉ ZÉRO DE L'ÉROTISME DANS <i>FEMME NUE, FEMME NOIRE</i> DE CALIXTHE BEYALA .....	101
<i>BERNARD BIENVENU NANKEU</i>	

LE FÉMINISME DU RITE SACRIFICIEL DE L'ÉROS LITTÉRAIRE MAGHRÉBIN .....	119
<i>INTISSAR BENDJABELLAH</i>	
<b>CARAÏBES ET EUROPE</b>	
LE BÈLÈ À LA MARTINIQUE : DE L'ÉROTISATION À LA RECONSTRUCTION DU CORPS NOIR .....	139
<i>ALEXANDRA ROCH</i>	
EXPRESSIONS DE L'ÉROTISME DANS <i>AMOUR</i> (1968), DE MARIE CHAUVET : PROCURATION, AUTOÉROTISME ET MEURTRE .....	153
<i>SATYRE JOUBERT</i>	
LA QUESTION DU LIBERTINAGE SEXUEL CHEZ H OUELLEBECQ : UNE ANALYSE DES PERSONNAGES FÉMININS .....	167
<i>ADELAÏDE BAKISSIA SERIFOU</i>	
L'ÉROTISME NDIAYIEN OU LE SEXE SANS JOUISSANCE .....	177
<i>HAJER TABAKH</i>	
LA REPRÉSENTATION DU CORPS ÉROTIQUE SUR SCÈNE AUJOURD'HUI : FANTASME, RÉALITÉ ET CENSURE .....	191
<i>LAURA LIBRIZZI-HURET</i>	
DIRE ET LIRE L'ÉROTISME: FEMME, ÉROTISME ET INTERDIT DANS LES ÉCRITS .....	205
<i>JULIE ABI NADER</i>	

---

# Introduction

**Amidou Sanogo**

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

**Hafida Bencherif**

Western University (Canada)

Cet ouvrage collectif se fait l'écho de la journée études « Dire et lire l'érotisme dans les productions culturelles francophones » qui a été organisée conjointement par le Département d'études françaises, de l'Université Western, au Canada, et par le Département de Lettres Modernes, de l'Université Félix Houphouët-Boigny, en Côte d'Ivoire, le 17 novembre 2017.

Le premier objectif de cette journée d'études était de clarifier, après confrontations, les acceptions sur l'érotisme ; le second, de proposer des orientations nouvelles sans céder à quelque forme de sexualité ayant partie liée avec perversité et/ou obscénité.

Par souci d'originalité, accédons au contour notionnel de l'érotisme. Ce substantif intègre les concepts d'amour et de désir sexuel (*Le Robert*, 1993 : 716) hérités de la mythologie grecque. Puis, ses significations s'étendent à tout ce qui est plaisir sexuel, sensualité, lasciveté, sexualité, stupre, volupté, luxure, bref !, toutes choses qui s'opposent à la chasteté, à l'apathie, à la frigidité. Du point de vue pragmatique, l'érotisme a servi tant dans la médecine qu'en psychologie, en psychiatrie, en psychanalyse, en sexologie, comme une pathologie symptomatique de l'amour (Ferrand, 2001). Cette incursion dans les sciences médicales et dans les nouvelles sciences humaines n'empêche pas l'évolution du concept. En effet, dans les domaines de la littérature et des arts, les acceptions nouvelles apparaissent au gré des inspirations et des fantaisies des auteurs écrivains et artistes. Ainsi, la littérature, la photographie et la cinématographie, la peinture et les arts dramatiques s'en accommodent et se l'approprient par affectations d'accents pornographiques avec le Marquis de Sade (*Justine ou les Malheurs de la vertu*, [1791] 2015) et, à la fois, militants du côté de Choderlos de

Laclos (*Les liaisons dangereuses*, [1782] 2011), pour la littérature française, et, pour la littérature francophone, de Calixthe Beyala (*femme nue, femme noire*, 2003) ou de Sami Tchak, (*Place des fêtes*, 2001). Chez Alphonse Daudet (*Les Amoureuses*, [1858] 1930)), déjà, et Jean Richepin (*Les Caresses*, 1882) ou Virginie Despentes (*Baise-moi*, 1994), on retrouve de la douceur dans une instrumentalisation du corps comme objet de plaisir.

Toutefois, cette évolution sémantique et, même, phénoménologique, semble provoquer des extrapolations, sources de confusions avec des obscénités (Pauvert J.-J., *La Littérature érotique*, 2000 : 9) face auxquelles la censure se durcit. On parlera encore longtemps de *Le con d'Irène* (Aragon Louis, 1997) dont l'anonymat s'est avéré dérisoire face au succès enregistré par l'œuvre.

Ainsi devant un tel intérêt, surtout dans les arts et les lettres, peut-on encore enfermer l'érotisme dans les carcans isolationnistes des tabous, des interdits, de la pudeur et de la censure ? Comment dire et lire l'érotisme dans les arts et lettres francophones ? Ne faut-il pas questionner l'érotisme même dans sa trivialité, dans sa banalité, afin d'en déceler le caché et d'en comprendre le fonctionnement sociétal ?

Les contributions s'attaquent à cette problématique, explorent et scrutent le phénomène pour dévoiler l'érotisme et l'analyser selon diverses herméneutiques. Ainsi, à travers les pistes de réflexions empruntées à savoir les lettres et les arts, la thématique de l'érotisme fait l'objet de confrontations et ouvre, en même temps, des perspectives nouvelles. Cette dynamique n'est point surprenante si l'on s'en tient à la complexité et à la densité du concept de l'érotisme.

Le lecteur aura plaisir à parcourir les textes colligés, ici, qui traduisent les diverses contributions des auteurs à la connaissance de l'érotisme et de ses manifestations linguistiques littéraires et artistiques dans les productions culturelles francophones.

---

## Ouvrages cités

- ARAGON, Louis. 1997. *Le con d'Irène*. Paris : Gallimard.
- BEYALA, Calixthe. 2003. *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel.
- CHODERLOS DE LACLOS, Pierre. (1782) 2011. *Les Liaisons Dangereuses*. Paris : Éditions Norph-Nop.
- DAUDET, Alphonse. (1858) 1930. *Les Amoureuses*. Paris : Librairie de France.
- DESPENTES, Virginie. 1994. *Baise-moi*. Paris : Florent Massot.
- FERRAND, Jacques. (1610) 2001. *Traité de l'Essence et Guérison de l'Amour ou De la Mélancolie érotique*. Paris : Édition Anthropos.
- PAUVERT, Jean-Jacques. 2000. *La Littérature érotique*. Paris : Évreux, Flammarion, coll. « Dominos ».
- RICHEPIN, Jean. (1882) 1921. *Les Caresses*. Paris : Gallica.
- SADÉ, Donatien Alphonse Francis de. (1791) 2015. *Justine ou les malheurs de la vertu*. Paris : Édition La Bourdonnaye.
- TCHACK, Sami. 2001. *Place des Fêtes*. Paris : Gallimard.



AFRIQUE SUBSAHARIENNE  
ET MAGHREB

---



---

# De l'érotisme dans le langage des jeunes ivoiriens : le cas en nouchi

**N<sup>o</sup>Goran Jacques Kouacou**

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

La sexualité ne laisse pas indifférent. Elle a, avec la religion et la politique, la caractéristique de susciter les passions les plus diverses. Selon le point de vue, elle est la source de tous les maux ou la source de tous les biens. (N. Houde, 1972 : 1)

## RÉSUMÉ

L'érotisme c'est l'évocation de l'amour physique ; la recherche variée de l'excitation sexuelle. Il relève en ce sens de la sexualité. Composante existentielle, la sexualité est un besoin vital qui confirme sinon consacre la maturité de l'homme. Dans certaines sociétés africaines, elle s'avère sacrée car elle se conçoit comme une pratique liée à la plus stricte intimité. Toutefois, aujourd'hui, l'effet de la civilisation occidentale et la vie citadine sont tels que ce besoin vital connaît une révolution sur ce continent, particulièrement en Côte d'Ivoire où les jeunes, dans un élan d'émancipation, s'y adonnent passionnément. La sexualité devient ce faisant l'un des principaux thèmes qui meublent la plupart de leur conversation. Le présent travail met en lumière le vocabulaire érotique des jeunes citadins ivoiriens. Il s'agira plus précisément, de décrire les mots, expressions et énoncés usités en *nouchi* pour rendre compte des phénomènes sexuels. (*Mots clés* : Érotisme, sexualité, langage, *nouchi*, variété de français.)

## INTRODUCTION

Partie intégrante du développement physique, physiologique et affectif de l'homme, la sexualité est un besoin existentiel duquel l'on ne peut se défaire. La sexualité est l'un des sujets les plus anciens mais des plus passionnant et controversés dans l'histoire des sociétés. Aux dires de Houde, elle est source de bien-être mais peut conduire à des bassesses quand elle est pervertie. En Afrique, notamment dans le cadre familial, les questions de sexe constituent encore un tabou. Alors que dans les mœurs occidentales en général, la sexualité est une réalité démythifiée, désacralisée, dans l'imaginaire collectif africain, la sexualité est généralement une affaire qui se gère dans la décence la plus totale, ce qui lui confère culturellement tout son caractère sacré. Mais aujourd'hui, cette conception des choses semble battre en retraite avec la mentalité des jeunes générations d'Africains. L'on assiste sous l'effet justement de la civilisation occidentale et la vie citadine à une révolution sexuelle. Comme le stipule M. Makopé (2014 : 2), « *L'une des grandes caractéristiques de notre siècle est la révolution sexuelle où les tabous et les limites culturelles sont bannis pour prôner la libération sexuelle dans la vie des jeunes* ». En Côte d'Ivoire par exemple, les jeunes, dans un élan d'émancipation, s'y adonnent passionnément. Le sexe devient ce faisant l'un des principaux thèmes qui meublent et animent la plupart de leur conversation. Dès lors, existe-t-il un langage érotique des jeunes en Côte d'Ivoire ? Si oui, comment les jeunes ivoiriens s'expriment-ils lorsqu'ils abordent les questions de sexualité ? En d'autres termes, quelles sont les éléments lexicaux qu'ils emploient habituellement pour en rendre compte ? Cet article nous plonge dans l'univers des jeunes ivoiriens pour exposer leurs expériences en la matière. Il révèle sans détour leurs conceptions et comportements sexuels traduits dans un langage hybride, de prédilection jeune : le nouchi. Il n'est pas question ici d'exposer des techniques ou des fantasmes de l'acte sexuel, mais plutôt de mettre en lumière le lexique usuel des jeunes ivoiriens ; autrement dit, de décrire les propos effectivement employés par ceux-ci en matière de sexualité. Pour y parvenir, une présentation de ce parler et des notions qu'implique cette réflexion s'impose.

## 1. PRÉSENTATION DU *NOUCHI* ET DÉFINITION DES CONCEPTS

Il s'agit ici de présenter brièvement le *nouchi* et d'énoncer les concepts rendant compte de l'objet de cet article.

### LE *NOUCHI* : APERÇU HISTORIQUE ET COMPOSITION LEXICALE

Formé de deux mots manding : *nou*, “narine ” et *chi* “ poils ”, le *nouchi* traduirait littéralement, selon N. K. Ayewa (2005 : 226), les poils qui débordent des narines, en référence aux jeunes délinquants et enfants de la rue qui vivent dans un état de dénuement total sans pouvoir prendre soin de leur corps. Z. Grekou (1987 : 17) relève que le *nouchi* a d'abord évoqué des bandes de jeunes citadins des années 70, plus ou moins désœuvrés des agglomérations abidjanaises souvent impliqués à des activités répréhensibles. D'ailleurs, à l'origine, le mot *nouchi* était synonyme de “bri”, c'est-à-dire “brigand” et répondait à la définition d'une langue cryptée avec des fonctions identitaires affirmées aux dires de N. J. Kouadio (2006 : 188-189). En tant que variété de français et parler mixte, le *nouchi* est tributaire à l'emprunt. Ainsi, intègre-il aisément des termes d'origines diverses, d'origine africaine notamment ivoirienne (avec le dioula, le baoulé et le bété comme principales langues) et d'origine européenne (dont surtout l'anglais et l'espagnol). Le *nouchi* regorge également d'un nombre important de mots d'origine inconnue qui sont en fait des inventions linguistiques « généralement créés par un processus lié à la représentation que se font les locuteurs par rapport à la réalité. Ces mots sont dans la plupart des cas des onomatopées et des idéophones » (Ahua M., 2007 : 184). Cela donne un caractère instable, voire complexe au lexique de ce parler et en laisse par ailleurs transparaître de nombreuses particularités : calque, interférence, troncation, reduplication, dérivation impropre, etc. qui servent à enrichir son stock lexical (Kouacou N. J., 2015). Aussi faut-il ajouter que d'un milieu (contexte) à un autre, il est observé une productivité d'unités lexicales qui permet aux locuteurs du *nouchi* de s'adapter au besoin de communication. Ceci dit, le domaine de la sexualité est par excellence un cadre de création, de foisonnement de termes que nous verrons dans le présent article. Mais bien avant d'observer les éléments lexicaux, il est utile de lever le voile sur la notion d'érotisme.

## L'ÉROTISME, NOTION À MULTIPLES FACETTES

Selon K. W. Nowacki (2014 : 60-62), l'érotisme découle de la racine « érôs » ou « ἔρως », d'origine grecque. Le terme a fait, au début, l'objet de diverses acceptions dans différents domaines de la pensée humaine : *cosmogonie* (l'Éros était vu comme une force primaire, de caractère à la fois dynamique et esthétique) ; *philosophie* (il s'agissait d'une vision dialectique d'érôs, selon laquelle il existerait deux types d'Éros : l'un céleste, symbolisant l'amour entre les hommes, est pris comme modèle et l'autre vulgaire, qui ne fait pas de distinction entre les sexes, est condamné) ; *arts et littérature* (l'Éros est alors perçu comme une représentation symbolique en référence au mythe d'Éros fils d'Arès et d'Aphrodite, de plus en plus représenté dans les épigrammes comme jeune homme nu, ailé). C. Moreau (2015 : 3) soutient quant à elle que le concept de l'érotisme se partage entre les termes *épathumia* (le désir), *agapé* (la charité) et *philia* (l'amitié ou amour chaste). S'inscrivant dans la démarche d'Emmanuelle Arsan, Moreau postule que l'érotisme est un acte de création, un art. Mais elle conçoit la notion, non pas dans son rapport avec l'amour en général, mais comme la manifestation du désir sexuel.

## L'ÉROTISME, UNE FORME DE L'ACTIVITÉ SEXUELLE

Parlant du concept de l'érotisme, M. Dorais (2010 : 9) souligne : « *C'est une évidence : sans sexualité, pas d'érotisme. Mais la réciproque est presque aussi vraie. Sans érotisme, que resterait-il de la sexualité ?* » Cette pensée met en évidence le rapport étroit et indissociable entre l'érotisme et la sexualité. Pour cerner la notion, il est bon de partir de la définition du verbe *érotiser*. Selon M. Dorais (Idem : 10), *érotiser* « *c'est stimuler les centres nerveux dont dépend l'impulsion sexuelle* » ; en d'autres termes, c'est donner, à partir d'un acte, d'un comportement, d'une activité, une portée sexuelle à quelque chose ou à quelqu'un. Dorais souligne alors que :

L'érotisme implique en fait la transformation d'une situation sans signification sexuelle forcément évidente en source d'excitation. Érotiser, c'est attribuer un caractère sensuel ou sexuel à une personne, à un contexte, à une interaction, à un geste, à une attitude, à une posture, à une conduite, ou tout simplement à leur évocation. C'est permettre au désir d'émerger (...). Toujours l'érotisme provoque l'émoi, c'est-à-dire un

trouble intérieur inattendu, lequel procède à la fois de l'extase et de l'appréhension devant la puissance du désir (Ibidem).

Cette conception était déjà claire chez Georges Bataille<sup>1</sup> qui stipule que l'érotisme est une forme de l'activité sexuelle particulière à l'homme.

## L'ÉROTISME, UN ACTE DE CRÉATION

Dans son mémoire intitulé, *Cinq hypothèses sur l'érotisme : l'érotisme en tant qu'art dans Emmanuelle, d'Emmanuelle Arsan*, C. Moreau (2015 : 3) laisse comprendre que l'érotisme un acte de création, par conséquent, celui-ci se prête au jugement esthétique. Un art qui n'est la chose de personne et dont on peut exprimer par des sons, mais qu'on peut aussi reproduire pour être vu, apprécié et touché comme toute œuvre d'art. Elle le montre si bien en s'inspirant de la conception d'Emmanuelle Arsan. Pour cette dernière, (...) *l'érotisme est un art, et le seul art qui soit à la hauteur de l'évolution de l'humanité* », et également le seul à même de se maintenir dans l'évolution du temps. Car l'érotisme est une réalité multiforme et dynamique. Il se vit et se traduit au quotidien. En effet, comme le fait savoir C. Moreau (idem : 11-12), l'histoire de l'art regorge d'anecdotes qui montrent la place de choix de la sexualité dans la vie des artistes. Ainsi, en dehors d'Emmanuelle Arsan, on peut citer Picasso, Balthus, etc. qui ont surtout mis en liaison leur peinture avec la sexualité. Moreau évoque aussi la thèse de Jean-Luc Nancy qui axa son art sur les mécanismes liant jouissance et création. Elle restitue la pensée de Nancy en ces termes : « *Il n'y a pas de différence entre la jouissance sexuelle et la jouissance de l'artiste quand il crée (ni également avec la jouissance de la réception esthétique)* ».

## 2. CADRAGE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE

Le *nouchi* est un objet sociolinguistique, approche qui traite des incidences des faits sociaux sur le système de la langue. Elle s'intéresse plus particulièrement à la question de la variation linguistique, dans notre cas, la variation du français, selon qu'elle soit diastatique, diatopique, diachronique ou diaphasique (A. M. Knutsen, 2007). En abordant une étude sur le langage érotique en *nouchi*, nous nous situons à l'intersection de deux domaines distincts et complexes, la langue et

---

<sup>1</sup> Georges Bataille, *L'érotisme*. [seb.hovart.free.fr/Mes-Textes/Bataille\\_resume.pdf](http://seb.hovart.free.fr/Mes-Textes/Bataille_resume.pdf).

Pérotisme. Autour de ces notions été formulées plusieurs approches dont l'imaginaire linguistique et l'imaginaire érotique. Le *nouchi* étant le fruit de l'imagination des jeunes ivoiriens, il est utile de présenter ces deux approches qui cadrent bien avec ce travail, avant de définir la méthodologie adoptée pour constituer notre corpus d'analyse.

## L'IMAGINAIRE ENTRE LANGUE ET ÉROTISME

Faculté d'inventer, de créer, l'imaginaire est une instance de l'esprit formé de représentations et d'images mentales. Dans le cas de ce travail, il importe d'évoquer la place de l'imaginaire dans la recherche linguistique et celle sur érotisme.

### *Rapport imaginaire-langue*

La faculté d'imaginer se développe chez l'homme dès l'enfance. Vygotsky (1931) cité par A. Archambault et M. Venet (2007 : 15) révèle que « *l'imagination se développe petit à petit avec l'acquisition du langage et l'augmentation graduelle des expériences grâce aux interactions sociales vécues dans un environnement socioculturel ...* ». Cette acception laisse comprendre une parfaite corrélation entre la langue et l'imagination dans le processus du développement de l'homme ; et c'est de cette corrélation qu'a pris forme la théorie de l'imaginaire linguistique. Née dans les années 70, l'imaginaire linguistique (Houdebine-Gravaud 2002) est empruntée de la psychologie (représentation mentale) et de la sociologie (représentation collective de Durkheim ; représentation sociale de Moscovici). Mais elle s'est précisément développée en s'appuyant sur les acquis de la sociolinguistique et de la linguistique fonctionnelle. L'imaginaire linguistique recouvre, d'une part les normes subjectives constituées des trois catégories (normes communicationnelles, fictives, prescriptives) et d'autre part les normes objectives, descriptives des usages (Houdebine-Gravaud, 2013 : 12), regroupant les normes statistiques qui définissent les comportements majoritaires et le/les systèmes ou normes internes de la langue ou des langues à l'étude.

Le modèle de l'Imaginaire linguistique selon la tendance Houdebine, s'écarte de l'approche sociolinguistique traditionnelle essentiellement sur deux points : la prise en compte du côté individuel de l'imaginaire

linguistique des locuteurs et le maintien du point de vue interne (normes objectives) dans l'étude de leur discours métalinguistique<sup>2</sup>.

### *Rapport imaginaire-érotisme*

Le rapport de l'imaginaire avec l'érotisme se situe au niveau de la jouissance personnelle de l'homme. A ce propos, D. A. Pittet (2005 : 23), précise que : « *L'activation de l'imaginaire érotique enrichit l'expérience sexuelle et contribue à l'épanouissement personnel* ». Il peut être activé en dehors ou pendant les activités sexuelles. Pittet définit dès lors l'imaginaire érotique comme

un champ intrapsychique dans lequel l'être humain a la possibilité de cueillir un bouquet d'images hédonistes à même de provoquer, de maintenir ou d'augmenter son excitation sexuelle. Ces images sont des perceptions mentales en général conscientes, à travers lesquelles le désir sexuel se précise et se concentre.

L'imaginaire s'avère donc important ici du moment où il va permettre de mieux comprendre les mécanismes qui sous-tendent aussi bien le fonctionnement sexuel que la dynamique intrapsychique. L'imaginaire érotique fait appel aux fantasmes. Il s'agit, pour A. Hubin et al. (2008 : 2), des représentations psychiques à caractère sexuel auxquelles l'individu s'adonne pour provoquer son désir et/ou son excitation. Selon eux, leur rôle est déterminant pour déclencher et entretenir le désir sexuel.

Les fantasmes érotiques ont également une fonction de préparation anticipatoire par rapport à l'activité sexuelle. (...) Comme le confirme Francesco Alberoni, "Le moment érotique est [...] inséparable de sa préparation et de ce qui suivra". Complices du désir, ils le font naître et l'aident à vivre en le nourrissant (Idem : 3).

## MÉTHODOLOGIE ET CORPUS

Le corpus qui fera l'objet de nos observations est issu des enquêtes terrain de nos travaux antérieurs (N. J. Kouacou, 2015). Ces enquêtes se sont déroulées suivant deux techniques d'investigation : l'entretien (libre et semi-directif) et la recherche documentaire. Les entretiens ont permis de nous orienter vers les locuteurs du *nouchi* dans divers milieux de la ville d'Abidjan (notamment les communes de Koumassi, d'Adjamé

---

<sup>2</sup> Hommage à Anne-Marie Houdebine-Gravaud sous le thème *L'imaginaire linguistique*, [www.flm.ucam.ac.ma/fr/images/Hommage%20%20Houdebine.pdf](http://www.flm.ucam.ac.ma/fr/images/Hommage%20%20Houdebine.pdf).

et de Cocody) et avaient pour but de collecter des informations sur le *nouchi* (ses locuteurs, les contextes de son usage, les raisons pour lesquelles il est employé), mais également de recueillir des productions orales en *nouchi* et de vérifier leurs sens dans ce parler. La recherche documentaire nous a conduit vers d'autres sources de recueil de données. Il s'agit entre autres des sites de promotion du *nouchi* ([www.nouchi.com](http://www.nouchi.com)), des supports audios et vidéos issus de la musique moderne ivoirienne (*zouglou*, *rap*, *reggae*), des extraits de publicités et de journaux satiriques ivoiriens (tels que *Gbich !*, *Go Magazine*) qui font usage du *nouchi*. Les données recueillies à l'issue de l'enquête comprennent :

- des productions orales en *nouchi*, composées d'énoncés spontanés produits par des locuteurs du *nouchi* en situation réelle de communication et d'informations diverses sur le *nouchi*,

- des données audios, des vidéos, des discours sur l'Internet. Les données audios sont issues de la musique moderne ivoirienne (*zouglou* : « Premier gaou » du groupe Magic System ; *rap* : « Wolosso » du groupe Sans soi ; « Zié dédja », « Premier go djandjou » de Nash ; « Kitaki » du groupe RAS ; *reggae* « Djoe bleck », « Kô rô djo » d'Ismael Issac ; *coupé décalé* : « les kpoklé » de Dj Arafat en «featuring» avec le groupe «Kiff no Beat». Les vidéos que nous avons recueillies sont celles de spectacles humoristiques ivoiriens : *Bonjour 2010*, *Bonjour 2011* et *Bonjour 2012* ;

- et des données écrites, tirées des hebdomadaires satiriques *Gbich* (numéros 599 du 28 Avril 2011 ; 601 du 12 Mai 2011 ; 603 du 26 Mai 2011) et *Go Magazine* (numéros 151 du 18 Juillet 2007 ; 333 du 19 Janvier 2011). Sur l'Internet, nous avons relevé un certain nombre de données écrites sur les sites [www.nouchi.com](http://www.nouchi.com) et [http://scamaga.over-blog.com/pages/Le\\_creole\\_abidjanais\\_le\\_nouchi-3115944.html](http://scamaga.over-blog.com/pages/Le_creole_abidjanais_le_nouchi-3115944.html).

Pour un meilleur traitement des données, nous avons pris le soin de transcrire les données audios et vidéos utiles pour le travail. Dans le dépouillement des données, nous avons d'abord cherché à répertorier tous les mots, expressions et énoncés traduisant les faits de sexualité, puis nous les avons extraits de l'ensemble des données recueillies pour constituer notre corpus d'analyse. Dès lors, comment se présente la terminologie de la sexualité en *nouchi* ?

### 3. TERMINOLOGIE DE LA SEXUALITÉ EN *NOUCHI*

Autour du vocable de sexualité se développent de nombreuses conceptions et pratiques que véhiculent les mots. Ce faisant, les termes décrivant les phénomènes sexuels et leurs dérivés abondent et varient suivant le contexte et le milieu. Parler de langage à caractère sexuel en nouchi, c'est relever les mots, expressions et énoncés qui ont trait à la notion. Nous aborderons ici ces éléments selon qu'ils se rapportent aux rapports sexuels, à la virginité, à l'état de grossesse et à la prostitution. Mais il est à priori nécessaire de présenter les termes même qui désignent les organes sexuels en nouchi.

#### TERMES DÉSIGNATIFS DES ORGANES SEXUELS

Les unités lexicales servant à désigner les organes sexuels de l'homme en *nouchi* sont multiples. Pour ce travail, nous avons pu relever les termes ci-dessous.

Désignation du nouchi		Glose	
masculin	féminin	masculin	féminin
<i>baïte, bazouka, bite, toll, mandrin, kplo, etc.</i>	<i>kpètou, trou, zabazibon, gnrin [nr̃]/gninin [ñẽñ], bédou, la maison ovale, etc.</i>	pénis, verge	vagin
<i>bôtchó, moutou, etc.</i>	<i>bôtchó, zablano, moutou, tassaba, bobra, bovraba, etc.</i>	fesse, postérieure	
<i>kpalois, etc.</i>	<i>Kpalois, etc.</i>	poils du corps	
<i>caisse</i>	<i>binogo [binɔgɔ], etc.</i>	poitrine	les seins de la femme

A l'issue de cette présentation, on peut noter que les termes *nouchi* référant aux parties sexuelles (ou intimes) proviennent de diverses sources :

- Française : *caisse, la maison ovale, trou, baïte* [bajt] (déformation du terme vulgaire "bite ou bitte") ;
- Anglaise : *bôtchó* [bɔcɔ] (déformation de *buttock* ['batək] « fesse ») ; *bazouka*, (déformation de *bazooka* « lance-roquette antichar portable ») ;

- Ivoirienne<sup>3</sup> : Baoulé : *kplo*<sup>4</sup> « peau d'animaux comestible », *moutou* (déformation de moutan) ; Bété : *gnrin*[nr̃ɛ] / *gninin*[nr̃ɛ̃] « sexe féminin » ; dioula : *tassaba*, *bobra*, *bobraba* ;
- Inconnue : *zablanou*, *binogo* [binogo], *kpètou*, *zahazibon*, *bédou*, *tol*, *mandrin*.

Ces termes sont obtenus aussi bien par emprunt (direct, déformé), par analogie (*la maison ovale*, *trou*, *klo*, etc.), par résementisation (*la caisse*), que par invention linguistique (*zablanou*, *kpètou*).

Les termes désignatifs des parties sexuelles et intimes étant présentés, il convient d'aborder les lexies et énoncés qui rendent compte des faits de sexualité.

## LEXIES ET ÉNONCÉS TRADUISANT LES RAPPORTS SEXUELS

Le champ sémantique de l'acte sexuel est très productif en nouchi. En voici quelques occurrences :

**Coa** : troncation du verbe "coaguler". En *nouchi être coa* (ou être coagulé) se dit de celui qui manque d'activité sexuelle. On sait que le sang quand il est coagulé dans le corps, il n'y circule pas bien. Ainsi en nouchi, celui qui vit une disette libidinale est perçu comme coagulé, par l'idée qu'il n'arrive pas à décharger le sperme emmagasiné en lui.

Ex. (1) : *Toi tiè (tu es) trop coa* « Toi, tu es vraiment coagulé. »

**Décoa** : diminutif de "dé-coagulation", *décoa* est un néologisme formé de "coa" et du préfixe *dé*. Contraire de "coa", *décoa* désigne le fait de mettre fin à une disette libidinale, ou de satisfaire sa libido. Ex. : (2) *C'est pas sur moi i (il) va sé (se) décoa* « Ce n'est pas sur moi qu'il va décharger sa libido (son désir sexuel). »

**Ahoco** : *lahoco* est un instrument de musique traditionnelle en pays baoulé

(N. J. Kouadio et al, 2003 : 96). Il se compose principalement de deux instruments fait de bois dont un, en forme de bâton strié (fait de rayures tout autour de la surface) et l'autre en un petit cercle de bois à l'intérieur

<sup>3</sup> Le baoulé, le bété et le dioula appartiennent respectivement aux familles de langues *Kwa*, *Kru* et *Mandé*.

<sup>4</sup> Le *klo* désigne la peau (de l'homme ou des animaux) en baoulé et dans bien de langues ivoiriennes. En Côte d'Ivoire, celle des animaux est comestible. Cette partie de l'animal est découpée en morceaux et fumée, ce qui fait que le *klo* s'enroule, puis déposé dans de l'eau chaude, il se gonfle (et de là, il est utilisé comme nourriture). C'est l'allure que prend le *kpo* à ce niveau qui a conduit certains locuteurs du nouchi à établir le lien avec pénis.

duquel on insère le bâton rayé et dans un geste de frottement, de va-et-vient, on obtient une mélodie acoustique agréable à l'oreille. Par analogie, l'instrument de musique *ahoco* est employé en *nouchi* pour faire allusion à l'action de se masturber comme on le dit en *nouchi* (3) *Frapper ahoco* « se masturber ».

**Dédja** : enlever ses dessous ou se mettre nu comme dans l'exemple suivant :

- (4) *Go-là a dédja son calba<sup>5</sup> devant moi* « La fille a enlevé ses dessous devant moi » ou « La fille s'est dénudée devant moi. ».

**Mougou** : coucher avec quelqu'un, le fait de faire l'amour. Des lexèmes tels que *zozia*, *laler*, *taper*, *grè*, *grèli*, *tata*, *gnrin* [jɾɛ̃], *allumer*, *mougouli*, *lalément* ; ou des locutions verbales comme *lancer rein*, *finir avec quelqu'un*, *voir dans quelqu'un*, *casser son kpètou*, *enlever quelque chose dans quelqu'un* renvoient à la même connotation que *mougou*. Voici quelques énoncés en guise d'illustration :

- (5) *Pour moi papou était un bon nógó, croyant qu'il était enjaillé de moi. Djaa c'est des flókó, me mougou seulement, c'est ça qu'il dindinssait ché(z) moi<sup>6</sup>* « Pour moi papou était un homme sérieux et je croyais qu'il était amoureux de moi. Or en réalité, c'était du mensonge. Coucher avec moi, était seulement l'objectif qu'il visait »
- (6) *Elle a daba son taman, lui aussi il a enlevé pour lui dans elle* « Elle a accepté de prendre son argent, lui aussi il a bien couché avec elle. »
- (7) *Lui, c'est gnrin i cherche* « Lui, c'est le sexe qui l'intéresse. »
- (8) *On a les zié dédja, vous pouez (pouvez) plus zozia et puis fraya* « On a les yeux ouverts, vous ne pouvez plus couchés avec nous et prendre la fuite<sup>7</sup>. »

**Être en djonce** : locution verbale traduisant l'envie de faire l'amour :

- (9) *Je suis mal en jonce de go* « J'ai une folle envie de faire l'amour avec une fille ».

**Faire chat noir** : cette locution verbale rend compte d'un individu qui affectionne les rapports sexuels surtout nuitamment avec les filles/femmes (consentantes ou non) de la maison à l'insu des gens qui y logent.

- (10) *Il voulait faire chat noir sur la petite de la piole, son vieux l'a bombé* « Il voulait sortir avec la servante de la maison mais son père l'a surpris ».

**Un adi bébé** : on a affaire ici à un syntagme nominal figé, composé d'un déterminant :

<sup>5</sup> Le terme «calba» est la déformation du mot français «caleçon».

<sup>6</sup>Enoncé tiré de *Premier go djandjou* de Nash, artiste rappeuse ivoirienne.

<sup>7</sup> Nash, *Premier go djandjou*.

*un*, d'une forme verbale baoulé : *adi* qui exprime, suivant le contexte, l'envie de manger ou l'envie d'avoir des rapports sexuels et du lexème *bébé*, "nouveau-né" faisant référence ici à une fillette. De fait, *un adi bébé* c'est un homme mature, un adulte friand des rapports sexuels avec les petites filles :

– (11) *Cà c'est in(un) adi bébé.*

*Djorcoïn* : *djorcoïn* [ʒkwɛ̃] ou encore « djor au coin » se traduit littéralement par le fait de mettre au coin : *djor* « entrer » et *coïn*, renvoyant ici au sexe de la femme. *Djorcoïn* c'est coucher avec une femme. Ex. :

– (12) *Môgô-là n'est pas enjaillé de go-là, c'est in (un djorcoïn seulement (seulement))* « Le gars n'est pas amoureux de la fille ; il cherche seulement à coucher avec elle ».

Le champ sémantique des rapports sexuels transparait aussi dans le texte ci-dessous, extrait du titre *Kitaki ?*<sup>8</sup> du groupe RAS<sup>9</sup> (1999). *Kitaki ?* (Qui ta qui ?) se traduit littéralement par « qui fait l'amour à qui (entre l'homme et la femme) ? »<sup>10</sup>. Apprécions le contenu de cette histoire :

- (a) Eh boho, entre les mano et les gomi on sait plus qui tata qui man
- (b) Dans tous les petits kéchia-kéchia, on se mama ; bôrô d'enjaînement pour moi, pour le gomi, ya foye. Je prends une capi (capot)
- (c) Je toufa le gomi comme un poison... je la plie papi dans mes djôli, je suis au kohi, ça m'en jaill...
- (d) Magnérage de position... je prends le gbô mais ya fohi boho, je suis krakra, J'ai pris dose le gbô, ça ment pas, ...
- (e) Hier papi j'ai fini avec un gomi,
  - c'est blô, c'est le gomi qui a fini avec toi ...
  - quelle, c'est zic rentrés, tu es jata ou bien quoi, c'est tatali, qui tata qui.
  - tu t'amuses aè (avec) les gomi, dé crika et puis la go cri waaa ... ; déjà tu es enjaillé, mouvement de rein, le kplé est mort... c'est la go qui gnrin... c'est pas taman elle a pris c'est toi man... Si le gréi a djor c'est qu'elle était

<sup>8</sup>Certains extraits du discours ont été expressément omis. Ces extraits concernent soit le refrain, soit des paroles difficiles à cerner. C'est ce qui justifie la présence des points de suspension dans le texte transcrit. Aussi, vu le rythme rapide de la chanson (de style Rap), certains termes (nouchi) peuvent avoir été approximativement transcrits.

<sup>9</sup>Groupe de rappeurs ivoiriens ; *Kitaki* est l'un des titres phare de l'album paru 1999.

<sup>10</sup>L'artiste raconte dans cette chanson comment s'est déroulé l'acte sexuel entre une fille qu'il a conquise et lui. Il en rend compte à son ami en se prenant pour un dur parce qu'il a réussi à coucher avec la fille. Ce dernier pense au contraire que c'est la fille qui en a tiré le plus grand profit. Au final, son ami tente de lui faire comprendre que ni lui ni la fille n'a eu le dessus mais en réalité le plaisir sexuel a été partagé car chacun d'eux à tirer profit de l'autre.

enjaillée, c'est personne qui l'a envoyé. Papa vous vous êtes tata, tu as pris pour elle ; dans ça, elle aussi elle a pris pour toi, est-ce tu vois...

Du texte, plusieurs lexies et énoncés en rapport avec l'acte sexuel se dégagent :

- (13) Dans tous les petits kéchia kéchia, on se mama : il s'agit ici des attouchements, des caresses, des préliminaires lors des rapports sexuels.
- (14) *Ça m'enjaille* : cette expression exprime le fait d'être excité. Elle se rapporte dans le texte à l'énoncé suivant :
- (15) *bóró d'enjaînement pour moi, pour le gomi* qui traduit dans ce contexte une élévation de l'excitation.
- (16) *Dans mes djóli, je suis au kobi* : *djóli* désigne « le fait d'entrer » ; *être au kobi* c'est « faire chemin avec quelqu'un, aller quelque part ». L'énoncé (15) traduit donc dans ce contexte les pénétrations sexuelles.
- (17) *Magnérage de position* : Ce groupe de mots rend compte des positions sexuelles.
- (18) *Je suis krakra*, évoque le fait de jouir, d'éjaculer.
- (19) *J'ai fini avec un gomi* traduit le fait (pour un homme) d'avoir couché avec une femme.

A l'opposé, l'on peut dire comme présente le texte :

- (20) *C'est la go qui gvrin* « C'est la fille qui couche avec toi. »
- (21) *La go cri waaa*, signifie selon le contexte ici, « la fille est toute nue ».
- (22) *Mouvement de rein* : se dit des mouvements sexuels, les mouvements de va-et-vient dans les rapports sexuels.

Comme on peut le constater dans ce texte, le terme *tata* « rapport sexuel » est le synonyme de “mougou” et se rapporte, au regard du texte, à divers autres signifiants : lexème : *djóli, tatali, gvrin* ; expression figée : *mouvement de rein* ; locution verbale : *fini avec* ; structure phrastique : *tu as pris pour elle ; elle aussi elle a pris pour toi*. Pour comprendre la signification globale, littérale de la chanson, il importe de se référer aux indices du texte : (a), (b), (c), (d), (e), agencés dans le tableau ci-dessous :

Indice du texte	Glose
(a)	Chers amis, entre les hommes et les femmes, on ne sait plus qui est-ce qui fait l'amour à (couche avec) qui ? ...
(b)	Dans tous les recoins et partie du corps, on se touche. L'excitation monte à mon niveau comme à celui de la fille.
(c)	Je prends un préservatif ; je saisis la fille comme un poisson ... je la plie Papi (mon gars), dans mes pénétrations, rien ne peut

	m'arrêter. Ça m'excite (J'aime ça !)
(d)	Changement de position (xxx) <sup>11</sup> , j'ai joui. J'ai eu ma dose, blague à part ...
(e)	<p>– Hier Papi, j'ai couché avec une fille.</p> <p>– Au contraire, c'est la fille qui a couché avec toi.</p> <p>– Qui est-elle ? (xxx), Tu es fou ou quoi ? Dans les rapports sexuels qui est-ce qui fait l'amour à qui ?</p> <p>– Tu joues avec les femmes ; remets-les deux milles F CFA et elles se livrent (toute nue) à toi ... Dès cet instant, tu es excité et tu te lances dans les mouvements sexuels (xxx), ...</p> <p>C'est la femme qui a couché avec toi ... Ce n'est pas l'argent qu'elle a pris mais c'est toi mon cher ... Si les rapports sexuels ont eu lieu, c'est parce qu'elle aime ça ; personne ne l'a conseillé de le faire.</p> <p>Cher ami, vous avez couché ensemble. Tu as profité d'elle ; elle aussi a profité de toi. Est-ce que tu comprends ? ...</p>

## D'AUTRES PROPOS COURANTS SUR LES PHÉNOMÈNES SEXUELS

Ce point expose des lexies et énoncés traduisant la virginité, l'état de grossesse et la prostitution qui sont des réalités toutes aussi liées à la question de la sexualité.

### *Propos évoquant la virginité et l'état de grossesse*

Lorsqu'une fille a été déflorée, dépuceler, le terme utilisé en *nouchi* pour l'exprimer est le mot *dédja*. Exemple :

- (23) Go-là n'est pas encore *dédja* « La fille n'est pas encore déflorée » ou « Cette fille est encore vierge. ». L'expression *nouchi casser son pkèton* sert aussi à traduire ce fait.

Pour dire qu'une femme est enceinte, il est employé en *nouchi* les formes suivantes : *être en gro*, *être en gbé*, *être en globol* [glɔbɔl]. Le terme *gro* dans la première forme, est la troncation de mot "grossesse" ; alors que *gbé* dans la deuxième, traduit une chose qui remplit un contenant ou qui déborde, toute chose qui fait référence au ventre de la femme

<sup>11</sup> Le signe "(xxx)" renvoie aux énoncés n'ayant pas pu être traduits du fait de leur complexité.

enceinte, occupé par le fœtus. Le mot *global* dans *être en global* est un mot d'origine inconnue, une pure invention linguistique. En *nouchi*, ces trois locutions verbales peuvent apparaître dans le même paradigme. Le texte qui suit, rend compte d'une jeune fille enceinte qui va porter l'information à son amant :

– (24) ... Sans kapi dans tous les glôki, on était dans les tataliata. Tellement enjaillée, Nash moyen dja. Un mois, dé mois **les anglais ne djidji pas, je suis en glôbôl**. Enjaillée je panpan de ça à Papou, il a magnéré qué c'est pas lui qui m'a mis dans ça<sup>12</sup>.

**Glose** : « Sans capote dans les couloirs, on s'adonnait aux rapports sexuels. Tellement amoureuse, moi Nash, je ne savais comment me tenir. Deux mois (quelques temps) après, je ne vois plus mes règles ; je constate que je suis enceinte. Contente, j'annonce la bonne nouvelle à Papou, il nie être l'auteur de la grossesse. »

L'expression *mettre en gros* existe aussi en *nouchi* pour indexer un homme responsable auteur d'une grossesse. En exemple, on a :

– (25) C'est ton petit-là qui l'a *mis en gros* « C'est ton filleul qui l'a enceinté »

Quand il faut signifier qu'une femme a accouché d'un enfant, l'on peut dire en *nouchi* :

– (26) Elle a *gbôlô [gbôlô] la calebasse*

ou encore

– (27) Elle a *cassé la calebasse*.

### *Propos rendant compte de la prostitution*

La prostitution est l'un des plus vieux métiers qui soit. Dans la vie communautaire ou dans le domaine éducationnel, elle est perçue comme une bassesse. Chez les religieux, c'est de la débauche, de l'impudicité ; alors que pour d'autres, c'est un libre choix, une question de liberté sexuelle. Ce métier controversé et omniprésent a aussi sa terminologie suivant le temps mais aussi les milieux dans lesquels il est exercé. Ce dernier trouve aussi ses signifiants en *nouchi*. Les éléments lexicaux les plus usités sont *djandjou* et *djantra* comme en témoignent l'exemple ci-après, tiré de *Première djandjou* de Nash :

– (28) *On dit première go djandjou n'est pas djandjou, c'est deuxième djoudjou qui est djantra* « L'adage dit qu'une femme qui se livre une première fois à un homme pour de l'argent n'est pas prostituée mais si elle y va une seconde fois, c'est qu'elle est véritablement une prostituée.

<sup>12</sup> Nash : *Ziéédéjja*.

*Djandjou* et *djantra* « prostituée » sont des mots d'origine mandé. D'autres termes anciens tels que *toutout* ou *tchouin* [cũẽ] demeurent encore en usage quand il s'agit de désigner une prostituée en *nouchi*.

Des termes synonymes et plus récents tels que *binwin*, *sao*, *guèlèche*, *abladahou* sont purement inventés en *nouchi*. D'autres comme *wolosso*, *djébelle*, et *cocoti* sont des glissements sémantiques qui se rapportent également aux prostituées en *nouchi*. A propos du terme *wolosso* deux acceptions subsistent. Le mot désignerait une esclave née chez son maître et affectée à l'éducation sexuelle des filles en général. Il s'agit donc ici d'un personnage fonctionnalisé lié à la trivialité et avec un langage vulgaire et du bas corps. *Wolosso* ferait également allusion à une communauté d'origine malienne pratiquant une danse de réjouissance assez sulfureuse où par moment les danseuses peuvent se dénuder. C'est peut-être à cause de ce rapport que le terme *wolosso* a fini par avoir la connotation qu'il tient en *nouchi*. *Djébelle* est un terme de source magrébine qui désigne une montagne ; mais le lien entre ce sens et celui qu'il revêt en *nouchi* nous est inconnu. Quant au mot *cocoti*, il est issu du baoulé<sup>13</sup> et désigne « un porc », animal mammifère domestique aimant se vautrer dans la boue. La prostitution étant de la débauche, elle induit le fait de se vautrer dans la souillure. C'est ainsi que les prostitués sont désignés comme des *cocoti*.

Au niveau économique, le « sexuel » est souvent associé à la puissance et à l'argent (R. Courtois, 1998 : 618). Ainsi, « *Loin de ces considérations anthropologiques basées sur l'échange et le fondement du social, nous pouvons seulement souligner qu'à travers les siècles, le « marché du sexe » reste une source de profit important. Actuellement, il est particulièrement florissant* ». La prostitution en liaison avec l'argent est mise en exergue dans le titre *Approchez regardez*, chanté par Dj Arafat en "featuring" avec le groupe "Kiff no Beat" (2016). Cette chanson colorée de *nouchi*, révèle d'autres expressions désignant les femmes prostituées et leurs réalités. Observons à présent, le texte de la chanson transcrite :

Nous on est sur la route de Bingerville. Mais là-bas ya les way là-bas, ya kpòklé [kpòkle] là-bas ; Approchez et regardez ; Approchez et regardez, (...) Aujourd'hui les kpòklé demandent maintenant les rougeaux (...) ah elles vont nous tuer. Approchez et regardez ya les go moins chères moins chères. Si tu veux la bonne chair moins chère, approche et tu verras. Les go-là c'est pas les chiwawa, ya pour les choco, les manawa. Elles connaissent affaire-là, walaïbilai c'est pour ça qu'on a cassé le prix pour les

---

<sup>13</sup> Langue Kwa de Côte d'Ivoire.

gbakaman, cassé le prix pour les woyoman, cassé les prix pour les ahokoman, cassé le prix pour les mougouman. Je dis oh mon ami, arrête de faire le malin, viens me voir un matin on montrera ta petite tchouin. Approchez et regardez ; Approchez et regardez, ya les tôfi de deux cent deux cent ; ya les tôfi de trois cent trois cent. Ya beaucoup de nouveauté, approchez et regardez, ya les kpòklé de deux cent deux cent, ya les kpòklé de trois cent trois cent ; ya les kpòklé de quatre cent quatre cent ; ya les djandjou de deux mille deux mille.

Cette chanson décrit comment les jeunes prostituées se livrent à moindre coût aux hommes friands de sexe. Il ressort du texte, les énoncés suivants :

- (29) *Ya kpòklé là-bas* « Il y a des prostituées là-bas. »
- (30) *Aujourd'hui les kpòklé demandent maintenant les rougeaux* « Aujourd'hui, les prostituées exigent 10 000 F CFA pour une prestation sexuelle. »
- (31) *Ya les go moins chères moins chères*<sup>14</sup>. « Il y a des femmes moins chères ».
- (32) *Si tu veux la bonne chair moins chère, approche et tu verras*
- (33) *Elles connaissent affaire-là* « Elles connaissent bien cette affaire. »
- (34) *On a cassé le prix pour [...] les mougouman* « On a cassé les prix pour les friands de sexe. »
- (35) *Ta petite tchouin* « Ta petite prostituée. »
- (36) *Approchez et regardez. Ya les kpòklé de deux cent deux cent, ya les kpòklé de trois cent trois cent ; ya les kpòklé de quatre cent quatre cent ; ya les djandjou de deux mille deux mille.* « Approchez et regardez. Il y a des prostituées de 200 F, de 300 F, de 400 F ainsi que celles de 2000 F CFA.

Dans l'exemple (29), *kpòklé* est un mot inventé en *nouchi* pour désigner les prostituées. Les énoncés (30), (31) et (32) caractérisent les prostituées : femmes faciles, de mœurs légères, bien en chair ou attirantes que les friands peuvent conquérir à moindre coût pour se satisfaire sexuellement. *Elles connaissent affaire-là* en (33) sous-entend que les femmes prostituées connaissent bien l'activité sexuelle ou qu'elles sont expertes dans le métier du sexe. En (34), l'expression *les mougouman*<sup>15</sup> désignent plutôt « les hommes à femme », tout du moins les individus friands de sexe. L'énoncé (36) quant à lui, révèle la bassesse dans laquelle baignent les femmes livrées à la prostitution. Leurs corps sont marchandés ; on en trouve de tous les prix, à commencer même

<sup>14</sup> L'expression *moins chère moins chère* est un trait du français ivoirien et non particulièrement du *nouchi*.

<sup>15</sup> Nom *nouchi* obtenu à partir du mot dioula *mougou* « faire l'amour » en *nouchi*.

par 200 FCFA, toute chose qui traduit la condition déshonorante dans laquelle celles-ci se trouvent.

## CONCLUSION

De ses multiples connotations, la sexualité semble être celle dont le contenu traduit fort bien la notion d'érotisme. La sexualité est un besoin existentiel, tout du moins une nécessité humaine. Autour de cette composante se déploient un certain nombre de considérations et de croyances qui sont telles que le débat ne pourrait jamais être clos. En Afrique, avec l'évolution des mentalités, les tabous et les limites culturelles sur la sexualité sont de plus en plus contournés et semblent en train de se dissiper. C'est justement le constat qui prévaut en Côte d'Ivoire au niveau des jeunes. La sexualité est l'un des principaux sujets qu'ils aiment aborder dès qu'ils se retrouvent entre amis. Dans ce contexte, ceux-ci s'expriment surtout en code via des parlures telles que le *nouchi*, plus adapté à leurs milieux et répondant mieux à leurs aspirations. Cela donne lieu à un foisonnement de lexies qu'il a paru utile d'étudier.

L'observation du corpus a permis de noter qu'il existe en *nouchi* une variété de lexies et d'énoncés servant à rendre compte des phénomènes sexuels concernant par exemple les rapports sexuels, la virginité, l'état de grossesse et la prostitution. Cela révèle visiblement le dynamisme et la richesse lexicale du *nouchi*, lequel donne la possibilité à ses locuteurs de s'adapter au besoin constant de communication, peu importe le domaine.

Face à la révolution de la sexualité en Afrique, des questions se posent : qu'est-ce qui motive les jeunes de nos jours lorsqu'ils amorcent phénomène de la sexualité ? Est-ce seulement la découverte de l'autre sexe, la jouissance, l'amusement, la recherche d'une âme sœur ou autre ? Quelle qu'en soit la réponse, il importe aujourd'hui d'accentuer l'éducation sexuelle dans les familles, les foyers de jeunes et dans le système éducatif de nos pays pour instruire expressément les jeunes depuis la base. Certes, la sexualité en Afrique connaît une révolution mais il faut s'y adapter avec ouverture d'esprit et suivant bien entendu nos valeurs.

---

## Ouvrages cités

- AHUA, Mouchi Blaise. 2007. Élaborer un code graphique pour le *nouchi* : une initiative précoce ? *Le français en Afrique n°22*. Paris. 183-198.
- ARCHAMBAULT, Andrée et Michèle VENET. 2007. Le développement de l'imagination selon Piaget et Vygotsky : d'un acte spontané à une activité consciente. *Revue des sciences de l'éducation*. Érudit. Volume 33. 5-24.
- AYEWA, Kouassi Noel. 2005. Mot et contexte en FPI et en nouchi. *Mots, termes et contextes, Actualité Scientifique*. Bruxelles. Edition archives contemporaines / AUF- LTT. 221-233.
- BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, [seb.hovart.free.fr/Mes-Textes/Bataille\\_resume.pdf](http://seb.hovart.free.fr/Mes-Textes/Bataille_resume.pdf).
- COURTOIS, Robert. 1998. Conceptions et définitions de la sexualité : les différentes approches. *Annales Médico-Psychologiques/Revue Psychiatrique*. Elsevier Masson. 156. 613-620.
- DORAIS, Michel. 2010. *Petit traité de l'érotisme*. Québec. VLB éditeur. Collection « Sexualités et sociétés ». 18p.
- GREKOU, Zadi. 1987. « Contribution à la connaissance de la physionomie du français en Côte d'Ivoire ». *Revue de l'Association des Professeurs de Français en Afrique (APFA)*. N°4. Spécial 3<sup>ème</sup> congrès. 14-21.
- HOUEBINE-GRAVAUD, Anne-Marie. 2002. L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique. *L'imaginaire linguistique*. Sous la direct. de A.- M. Houdebine-Gravaud. Paris. L'Harmattan. 9-20.
- , L'imaginaire linguistique entre idéal de langue et langue idéale. Sa modélisation, son application, son développement en imaginaire culturel via la sémiologie des indices. *Langue et littérature : repères identitaires en contexte européen*. Pitești. AUF. Universitatea din Pitești. 9-19.

- HUBIN, A., P. SUTTER, C. REYNAERT. 2008. L'utilisation de textes érotiques dans l'éveil du désir sexuel féminin. *Revue générale, Sexologie : Réalités en Gynécologie-Obstétrique*. N° 134. 4p.
- HOUDE, Normand. 1972. *Malraux et l'érotisme*. Master of Arts Department of French Language and Literature. Normand Houde. 88p.
- KNUTSEN, Anne Moseng. 2007. *Variation du français à Abidjan (Côte d'Ivoire). Etude d'un continuum linguistique et social*. Thèse de doctorat. Norvège. Université d'Oslo. 473 p.
- KOUACOU, N'Goran Jacques. 2015. *Le nouchi en Côte d'Ivoire : description d'une variété de français en pleine évolution*. Thèse de doctorat. Abidjan. Département des Sciences du Langage. Université Félix Houphouët Boigny. 522 p.
- KOUADIO, N'Guessan Jérémie et alii. 2003. *Dictionnaire baoulé-français, suivi d'un index français-baoulé*. Abidjan. Nouvelles Editions Ivoiriennes.
- , 2006. Le *nouchi* et les rapports dioula-français. *Le français en Afrique*. n° 19. Paris. Didier – Érudition. 177-191.
- MAKOPE, Méphy. 2014. *Jeunesse et sexualité. Sondez les écritures*. Lubumbashi (Congo). [www.sondezlesecritures.org](http://www.sondezlesecritures.org).
- MOREAU, Camille. 2015. *Cinq hypothèses sur l'érotisme : l'érotisme en tant qu'art dans Emmanuelle, d'Emmanuelle Arsan*. Mémoire de master 2. Art et histoire de l'art. Université Paris I Panthéon-Sorbonne. HAL Id : dumas-01201645.
- NOWACKI, Kacper Wiktor. 2014. *La dynamique de l'érotisme : étude comparative des romans la marge d'André Pieyre de Mandiargues et la pornographie de Witold Gombrowicz*. Università degli studi di bergamo. 552p.
- PITTET, Dominique Anne. 2005. *Le rôle de l'imaginaire érotique dans la prise en charge de la baisse du désir sexuel féminin*. Travail de mémoire. Université de Genève. 60p.
- RAP (DISCOGRAPHIE) : Le groupe "Sans soi" : *Wolosso ; Debouman*  
 -----, Nach : *Zié dédjá ; Premier go djandjou*  
 -----, Le groupe "RAS" : *Kitaki ; Soi krakra*
- REGGAE (DISCOGRAPHIE) : Ismael Issac : *Bara môgô ; djoe blec ; kôró djo*
- ZOUGLOU (DISCOGRAPHIE) : « Premier gaou » du groupe Magic Système.

[S.A.]. Hommage à Anne-Marie Houdebine-Gravaud sous le thème  
*L'imaginaire linguistique*, [www.flm.ucam.ac.ma/fr/images/Hommage  
%20%20Houdebine.pdf](http://www.flm.ucam.ac.ma/fr/images/Hommage%20%20Houdebine.pdf)



---

# Les dimensions linguistiques d'« une frontière surveillée », l'érotisme

**Amidou Sanogo**

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

## RÉSUMÉ

Du simple concept de l'amour à la sexualité en passant par les notions du désir sexuel et de la suggestion de la sexualité, l'érotisme ne cesse d'évoluer vers la transgression morale. La présente étude se penche sur les diverses représentations de l'érotisme dans les écrits francophones. Elle examine les frontières surveillées par la censure publique, entre la volonté de rendre le sujet excitant et l'intention de décrire crûment l'acte et les attributs sexuels. Dans cette oscillation entre les deux pôles d'une même réalité, l'érotisme est esthétiquement un voilement de l'espace entre le lecteur et la scène. Ceci pose la problématique de la spécificité de l'érotisme auquel on mêle d'autres genres comme le libidineux, le grivois, et même la pornographie qui dévoilent tout ou partie de la scène. Ainsi, entre masquage et dévoilement, l'érotisme n'est-il pas une question de représentation par l'auteur et de perception par le lecteur ? Le présent travail se consacrera à l'analyse des indices linguistiques et des stratégies discursives mis œuvre dans l'écriture. (*Mots-clés* : Érotisme, voilement, sexuel, dévoilement, représentations linguistiques.)

## INTRODUCTION

L'érotisme revêt un caractère banal tant il habite notre vie sentimentale et transparait dans nos comportements sciemment ou inconsciemment. Etymologiquement lié à l'amour, l'érotisme semble évoluer vers d'autres frontières pour se laisser pénétrer par des notions nouvelles. Ainsi, les écrits sur l'érotisme, placés sur des frontières

surveillées de l'éthique et de la grivoiserie, tombent, souventefois, sous le coup de la censure. L'étude part du principe que l'érotisme se veut un voilement de l'espace entre le lecteur et la scène. Elle examine le seuil de la stimulation et de l'excitation jusqu'à la description spectaculaire de la sexualité. Dans cette oscillation entre la subtilité dans l'expression et le dévoilement dans la représentation, quelles peuvent être les marques linguistiques de l'érotisme en de telles circonstances ? L'étude vise à redécouvrir la subjectivité qui émerge du fait érotique dans l'écriture. L'analyse s'adosse à l'hypothèse de la multiplicité d'expressions de la langue pour les besoins de communication.

Le présent travail se consacre à l'analyse des données observables de la langue écrite pour redécouvrir la conscience affûtée des mots dans une littérature francophone de plus en plus érotisée.

## 1. PROBLÈME DE DÉLIMITATION PHÉNOMÉNOLOGIQUE DE L'ÉROTISME

La délimitation phénoménologique de l'érotisme implique tant le sujet que l'objet de l'érotisme pour en déterminer l'enjeu sociétal. L'«Érotique» désigne implicitement tout sujet qui s'affranchit, par la communication tant linguistique que non linguistique, pour célébrer le corps en dépit des tabous de la société. D'une part, le sujet soumis aux effets de l'érotisme sait pouvoir apprécier la représentation du corps avec, en filigrane, l'allusion à la sexualité ; d'autre part, la représentation écrite des différents aspects de la sexualité est déchiffrée par le lecteur à travers l'objet érotique et en tire plaisir. Mais le niveau de jouissance diffère cependant parce que, dans la représentation artistique, le sujet découvre l'objet dans sa nature, le contemple avant d'en faire l'interprétation. Tel est le cas des jeunes danseuses du *kurubi* où les seins fermes ne sont pas forcément érotiques (voir photos)<sup>16</sup>. En revanche, la nudité peut être éloquente, suggestive selon la perception du sujet soumis à des influences socioculturelles. Dans la littérature, l'objet de l'érotisme peut être captivant et fascinant ; le lecteur s'abandonne aux effets conjugués de l'observation de l'objet et de son propre imaginaire (Cf. *Le con d'Irène*) :

---

<sup>16</sup> L'enjeu est de déterminer la virginité de ces jeunes filles perchées sur un mirador comme indicateur de la qualité de l'éducation donnée par leurs parents. Dans le cas d'une grossesse, le perchoir s'effondre et c'est la déchéance de la famille.

E1 – Si petit et si grand ! C'est ici que tu es à ton aise, homme enfin digne de ton nom, c'est ici que tu te retrouves à l'échelle de tes désirs. Ce lieu, ne crains pas d'en approcher ta figure, et déjà ta langue, la bavarde, ne tient plus en place, ce lieu de délice et d'ombre, ce patio d'ardeur, dans ses limites nacrées, la belle image du pessimisme. (ARAGON, 1986 : 77-79).

L'extrait présente, avec clarté et précision, une atmosphère de bonheur rendue par les éléments lexicaux « aise », « désirs », « belle (-image) » et « délice ». Dans cette énumération où les termes conservent leurs sens dénotés, aucune allusion directe n'est faite au sexe. Le fait érotique qui s'en dégage demeure intrinsèque.

Mais l'érotisme peut comporter des outrances susceptibles de le rendre répugnant. Alors, il peut déranger par sa théâtralité. Telle se présente la narration incisive de Beyala (2003) :

E2 – J'écrase ma bouche sur ses lèvres tandis que mon pouce glisse entre ses cuisses avant de s'enfoncer dans son sexe. La surprise la fait se cabrer, m'ouvrant un univers large, accueillant comme un flan tiède. J'entame un concerto à deux, puis trois doigts... je ne pianote plus, je joue du balafon, du tam-tam, extrayant de ce corps tendu un éventail de sonorités à rendre jaloux les oiseaux. (*Femme nue, femme noire*, 39)

E3 – Mes parois sont humides, cernées de toute part par le désir. Je fonds de plaisir et me perds dans la marée des sexes qui s'envolent. (*Ibid.*, 41)

E4- Le plaisir, l'instant d'avant indéfini, se précise dans son bangala<sup>17</sup> qui se tend comme un bras autoritaire. (*Ibid.*, 22)

E5- Sa verge plonge dans mon postérieur. (*Ibidem*)

E6- Tu me sens, hein ! Dis, tu me sens ? » [...] « Oui, oui... vas-y ! » (*Ibid.*, 13)

Les énoncés de E2 à E6 expriment l'acte sexuel é avec les mots et les paroles excitateurs : « ma bouche sur ses lèvres », « mon pouce glisse entre ses cuisses », « avant de s'enfoncer dans son sexe », « La surprise la fait se cabrer, m'ouvrant un univers large », « Sa verge plonge dans mon postérieur », « Tu me sens, hein ! », « Oui, oui...vas-y ! ». Les tours exclamatifs témoignent de l'intensité du plaisir partagé. Ici, il n'y a pas évocation de la sexualité, mais sa représentation spectaculaire dans l'écrit. Des organes utilisés au plaisir assouvi, tout est exposé vertement sans euphémisme.

Avec Sami Tchack, le récit est autant cru :

E7- Enfin, un homme qui l'aurait fouillée en-dedans, au plus profond ou qui lui aurait du yaourt dans le sexe pour avoir une boisson parfumée au

<sup>17</sup> Le bangala désigne le sexe masculin en Afrique centrale, région d'origine de l'auteur C. Beyala (Cameroun).

miel génital. Ses fesses et ses cuisses abondantes, comme ça me fait de l'effet ! Ses fesses et cuisses abondantes, comme j'en suis fou ! (2003 :97).

Dès lors, le lecteur est emporté dans la jouissance de même qu'il est se sent repoussé et dérangé à certains moments.

On peut retenir, ici, que l'acception de l'érotisme ne saurait traduire une saisie immédiate et constante de la réalité. A l'érotisme, se trouvent mêler d'autres genres comme le libidineux, le grivois, et même la pornographie qui dévoilent tout ou partie de la scène. Ceci remet en cause l'isolement de l'érotisme dans un carcan de spécificité et de typage. Du point de vue psychosensoriel, le sujet en arrive à une sensation d'inachevé, un sentiment d'insatisfaction, au vu de la brièveté supposée de l'action qui peut être voilée ou non. Ainsi, entre masquage et dévoilement, l'érotisme semble être une question de représentation par l'auteur et de perception par le lecteur. La subjectivité de ces deux instances est donc déterminante dans les approches sur l'érotisme.

## 2. ANALYSE DES PARADIGMES DU VOILEMENT DE L'ÉROTISME DANS LE DISCOURS

La ligne de démarcation entre le recevable et l'irrecevable, en matière de représentation conventionnelle de l'acte sexuel, est marquée par l'érotisme. Cette hypothèse est à soumettre à l'épreuve de la langue. En effet, la traduction de l'érotisme, dans la langue, s'opère par le pouvoir déterminant des mots en articulation avec la sexualité des acteurs. Le mot dépeint l'érotisme dissimulé par le discours qui les habite de toutes les façons imaginables. Dans l'extrait suivant de *Le com d'Irène* (Aragon, 1986) se révèle la capacité du mot d'évoquer l'érotisme et de susciter le désir subséquent.

Dans l'extrait E1, l'évocation de la langue, l'organe du goût, ne semble pas anodin si l'on s'en tient à ses rôles multiples dans l'érotisme pris ici dans son sens étymologique d'amour. En effet, la langue intervient dans le baiser où elle apporte une eau revivifiante dans une extase furieuse et passionnée. Plus caressante que la main, la langue s'amollit pour lécher et se raidit sous les frémissements de la jouissance. Ce sont autant de fonctions déterminantes qui ne permettent de passer sous silence la mention de la lexie « langue » dans cet écrit qui semble, au prime abord, innocent. L'occurrence « langue » constitue donc un indice révélateur de l'érotisme, un érotisme « châtié ». Dans la séquence

suivante issue du même passage, la narration est plus ciblée sur l'acte sexuel :

E8 – Ô fente, fente humide et douce, cher abîme vertigineux. [...] Touchez ce sourire voluptueux, dessinez de vos doigts l'hiatus ravissant [...] Et maintenant, salut à toi, palais rose, écrin pâle, alcôve un peu défaite par la joie grave de l'amour, vulve dans son ampleur à l'instant apparue. Sous le satin griffé de l'aurore, la couleur de l'été quand on ferme les yeux [...] Han, han, Irène appelle son amant. Son amant qui bande à distance. Han, han. Irène agonise et se tord. Il bande comme un dieu au-dessus de l'abîme. Elle bouge, il la fuit, elle bouge et se tend. Han. L'oasis se penche avec ses hautes palmes. Voyageurs vos burnous tournent dans les sablons. Irène à se briser halète. Il la contemple. Le con est embué par l'attente du vit. Sur le chott illusoire, une ombre de gazelle... Enfer, que tes damnés se branlent, Irène a déchargé<sup>18</sup> » (ARAGON, 1986 : 77-79).

Ce passage offre des occurrences évocatrices d'une scène d'amour, voire de la sexualité qui va d'un seul mot à toute une phrase, avec des images quelquefois : les substantifs, « aise », « désirs », « délice », « sourire », « joie » (-grave de l'amour), « amour », « Enfer » ; les adjectifs qualificatifs, « voluptueux », « ravissant », « douce » (-fente), adjectifs et noms expriment le champ lexical du bonheur ; les verbes (Il la-) « contemple », « bande » (Son amant qui-), « se branlent » (que tes damnés-), « bouge et se tend » (elle -) ; les syntagmes nominaux, « fente humide et douce », « cher abîme vertigineux. [...] », « l'hiatus ravissant », « palais rose », « écrin pâle », « alcôve un peu défaite par la joie grave de l'amour », synecdoque pour désigner la femme ; les énoncés complets, « L'oasis se penche avec ses hautes palmes », « Irène agonise et se tord », « Son amant qui bande à distance », « Il bande comme un dieu au-dessus de l'abîme », « Le con est embué par l'attente du vit », « Enfer, que tes damnés se branlent » « Irène à se briser halète », « Irène a déchargé ».

La narration s'opère dans une progression thématique, allant de la biocénose à la biotope toutes deux constitutives de l'écosystème désertique. On peut citer les mots et expressions liées aux genres masculin et féminin des entités repérables dans la nature : la féminité, « Ô fente », « fente humide et douce », « cher abîme vertigineux. [...] », « l'hiatus ravissant », « palais rose », « écrin pâle », « alcôve un peu défaite par la joie grave de l'amour », « vulve », « Le con est embué par l'attente du vit » ; c'est le champ lexical de la béance qui renvoie

<sup>18</sup> Louis ARAGON, *Le Con d'Irène*, 1<sup>re</sup> édition clandestine, puis avec *La Défense de l'infini*, Paris, Gallimard, 1986, p. 77-79.

métaphoriquement au sexe féminin ; la masculinité : « Doigts », « vit », « Son amant qui bande à distance », « Il bande comme un dieu au-dessus de l'abîme », « que tes damnés se branlent comme une allusion à la virilité sexuelle ».

Par ailleurs, on note les expressions référentielles de l'espace désertique qui sont marquées par les noms « burnous », « sablons », « oasis », « palmes » et « chott » ; cette dernière mention évoque une étendue d'eau salée en Afrique du Nord, particulièrement le Sahara.

Puis ce sont les données chromatiques du temps avec la mention de l'aurore (Sous le satin griffé de -), la couleur de l'été (-quand on ferme les yeux [...]) ajoutant, ainsi, une certaine coloration à l'ambiance érotique délirante et brûlante.

En effet, les interpellations onomatopéiques redoublées « Han, han, (-Irène appelle son amant) », « Han, han » d'Irène sont semblables à un hennissement ; hennissement d'une ânesse en rut. Dès lors, la faune et même la flore s'invitent dans le récit avec la mention d'« une gazelle (ombre de-) » et de « ses hautes palmes ». Irène, sous le feu ardent du désir, « Enfer », qui la fait hennir, atteint le seuil de la bestialité de l'amour (halète). Le désir inassouvi l'entraîne dans l'illusion du réel « Sur le chott illusoire... » où commence l'excitation « le con est embué » avant qu'Irène ne franchisse le seuil de l'extase « enfin, Irène se décharge ».

Le discours sur l'érotisme se veut ainsi, un voilement de la scène qui s'offre au lecteur (observateur) par l'entremise des mots soumis à une stratégie de discours ; lequel discours est hiérarchisé au fil de l'analyse du corpus extrait de *Le con d'Irène* (1986). Des unités simples et anodines aux énoncés paillards l'expression de la sexualité est graduée. Du point de vue morphosyntaxique, le voilement de l'érotisme s'opère au moyen des mots suscitateurs qui préparent mentalement à la réception du discours érotique de plus en plus hardi. La stratégie discursive observée part de cette mise en train subreptice jusqu'au dévoilement complet de la scène.

### 3. LE DÉVOILEMENT LINGUISTIQUE DE L'ÉROTISME

La teneur érotique du discours gagne en ampleur dans l'évolution dramatique de la narration. Mais l'ambiguïté demeure parce que la montée des sensualités, au fil du texte, n'en est plus aux mots simples construits au seuil de la sexualité. En effet, le style qui accompagne les

occurrences lexicales fait gagner le sujet en volupté à mesure que les mots apparaissent dans leur crudité. Ce qui donne l'impression d'un dévoilement linguistique qui évolue insensiblement jusqu'à l'atteinte de l'orgasme dans les extraits (E2 à E7) qui s'offrent à une description rigoureuse.

### 3.1. DESCRIPTION DES UNITÉS LINGUISTIQUES DU DÉVOILEMENT DE L'ÉROTISME

Ainsi, l'écriture de l'érotisme peut traduire le monde directement et sans détour au moyen des unités linguistiques issues des différentes parties du discours dont on peut citer pour leur force illocutoire dans l'expression de l'érotisme : les substantifs « yaourt », sexe », « fesses », « cuisses », « effet », « parois », « fonds », (E7), « bouche », « lèvres », « flan », « corps » (E2), « ventre », « parois », « plaisir », « désir », « sexes » (E3), « bangala » (E4), « verge », « postérieur » (E5) ; les adjectifs qualificatifs « fouillée », « profond », « fou », « abondantes », « cernés », « humides », « génital » (E7), « large », « tiède », « tendu » (E2), « humides » (E3) ; les verbes, « s'embue », « s'envolent » (E7) ; « glisse », « s'enfoncer », « pianote » (E2) ; « traverse », « fonds » (E3) ; « se tend » (E4) ; « plonge » (E5) ; « sens », « vas-y », « Dis » (E6) ; les locutions adverbiales « Enfin », « en-dedans » (E7) ; Oui (E6) ; l'interjection « hein ! ».

On relève également que la réalisation linguistique de l'érotisme s'accompagne de traits phonétiques suprasegmentaux matérialisés par la ponctuation : l'interrogation « (tu me sens) ? » (E6) ; la suspension « ... » (E6) ; la virgule « , » (E6), qui constitue une frontière entre les segments de l'énoncé ; l'exclamation « (oui...vas-y) ! » (E6), « (... l'effet) ! », « (... comme j'en suis fou) ! » (E7).

Les données linguistiques qui mettent en évidence l'érotisme se construisent autour des notions centrales du sexe et des attributs corporels. Ces unités linguistiques s'enchaînent sur l'axe syntagmatique selon une intention de communication bien orientée vers la sexualité avec une teneur de violence et d'infamie chez Beyala et chez Sami Tchack, notamment. L'intensité de la violence est à la mesure de la crudité des mots substantifs qui désignent, avec objectivité, les parties intimes du corps. Le style d'écriture se libère, ainsi, des tabous et des interdits pour investir, non sans abjection, le champ de la sexualité avec des mots-pivots évoquant les attributs sexuels (« sexe », « parois »,

« fonds », « bangala », « verge ») et d'autres parties érogènes du corps (« fesses », « cuisses », « postérieur », « bouche », « lèvres », « flan », « corps », « ventre »). Dans la description de la réflexivité du discours, « la propriété de réflexivité du discours relève du fait que la langue a cette capacité spécifique de s'analyser elle-même, c'est-à-dire en utilisant ses propres termes » (Jacques Guilhaumou, 2001b). Dans cette linguistique de la langue qui établit l'identité « langue / discours » tout en neutralisant « l'effet discursif » (Idem, 2002), l'étude va donc se focaliser sur l'opération d'extraction qui a permis d'obtenir une suite de paradigmes des substantifs, non-déictiques. Ceux-ci forment la série des prédicats de mots-clés qui interviennent selon plusieurs modalités dans la désignation des parties du corpus par : nature grammaticale, à savoir, « sexe », « fesses », « cuisses », « bangala », « verge », « bouche », « lèvres », « corps », « ventre » ; ce sont des désignations naturelles, indépendantes de tout contexte linguistique et /ou situationnel. Ce mode de désignation opère par indexation ; hypostase, à savoir, « postérieur » ; cette dénomination s'effectue par dérivation impropre d'un adjectif qualificatif employé comme nom avec l'adjonction d'un déterminant ; métaphore, en l'occurrence, « parois », « fonds », « flan » ; cette appellation s'opère par analogie. On observe le même phénomène chez Aragon où l'écriture de l'érotisme est paroxysmale. En effet, le titre évocateur « *Le con d'Irène* » situe le lecteur au cœur de la grivoiserie : le terme familier de « con » désigne la vulve du sexe féminin.

Contrairement aux mots-pivots plus ou moins suggestifs, ce sont des modalisateurs qui donnent des indications fort utiles sur le rapport du sujet parlant à son propre énoncé en termes de croyances diverses, de sentiments, de sensibilités et de sensualités. Selon Franck Neveu, « un modalisateur est une expression linguistique, un morphème, un procédé typographique, ou bien un phénomène prosodique, qui marque le degré d'adhésion du sujet de l'énonciation à l'égard du contenu des énoncés qu'il profère » (2005 : 68). Les modalisateurs fondent ainsi, la valeur érotique du corpus d'énoncés. Ils sont de deux catégories d'adjectifs dans le corpus : les adjectifs par nature grammaticale : « profond », « fou », « abondantes », « humides », « génital » (E7), « large », « tiède », (E2), « humides » (E3) ; les adjectifs par hypostase : « fouillée », cernés, tendu dérivés des verbes fouiller, cerner et tendre ; les verbes, « est embué », « s'envolent » (E7) ; « glisse », « s'enfoncer », « pianote » (E2) ; « traverse », « fonds » (E3) ; « se tend » (E4) ; « plonge » (E5) ; « sens », « vas-y », « Dis » (E6) ; les locutions adverbiales « Enfin »,

« en-dedans » (E7) ; « Oui » (E6) ; l'interjection « hein ! ». On note également que les phénomènes suprasegmentaux ne sont pas étrangers à la modalisation. Ils ont, parfois, une fonction purement expressive et jouent un rôle important en opérant un certain découpage syntaxique et sémantique qui suscite la sensibilité inhérente à l'énoncé oral. En outre, ils font ressentir l'intensité de la volupté dans un imaginaire de vérité que se construit le lecteur.

Cette brève description de l'écriture érotique a permis d'aborder des unités linguistiques qui entrent dans la reconfiguration du discours érotique et qu'on peut répartir entre déictiques et non-déictiques. Elle s'est avérée très utile dans la quête d'un éventuel « sens caché » assuré par les modalisateurs. Cette valeur implicite situe le lecteur à une frontière surveillée entre pudeur et obscénité. Dans une perspective herméneutique, la description des données ouvre l'accès à une analyse approfondie du corpus susmentionné (E2 à E7) afin d'appréhender l'écriture de l'érotisme.

### **3.2. ANALYSE DES DONNÉES RÉVÉLATRICES DE L'ÉROTISME**

Dans Les extraits E2 à E7, on retrouve les expressions référentielles de la stimulation : « Mes parois sont humides, cernées de toute part par le désir » et de la jouissance « Je fonds de plaisir et me perds dans la marée des sexes qui s'envolent ».

Mais, du côté du lecteur, la sensation éprouvée dépend de la subjectivité du sujet soumis à l'effet de l'érotisme à travers les mots évocateurs de la grivoiserie dans les expressions suivantes : « fouillée en-dedans » (E7), « du yaourt dans le sexe » (E7), « fesses et cuisses abondantes » (E7). Ici également, le plaisir intense est signalé par les énoncés exclamatifs : « comme ça me fait de l'effet ! », « comme j'en suis fou ! » introduits par l'adverbe « comme ». Le comble de la sensation est identique à la folie : « j'en suis fou ». Le sujet n'est plus dans la plénitude de tous ses sens, il devient anormal par extravagance.

En outre, l'analyse lexico-sémantique autorise à dire que la forme verbale « est embué », dérivé de « buée » (= vapeur d'eau) et l'adjectif « humides » comportent le sème spécifique de l'eau et, par analogie, le liquide vaginal secrété sous l'effet du désir. C'est le symptôme d'un désir « pathologique ». Les moyens linguistiques de l'implicite consubstantiel au voilement sont le substantif « parois », ellipse de « parois vaginales »,

le déverbal « cernés » qui exprime l'emprise du corps par une envie irrésistible.

L'expression de l'orgasme s'opère par une métaphore filée sous l'angle de la thermodynamique avec les changements d'état de la matière (du solide au liquide). Le sémantisme du verbe « fonds », symptomatique d'un acte de langage performatif, accuse une transformation par fusion. Puis de l'état liquide attesté par le nominal « marée », le changement se poursuit avec le verbe pronominal « s'envolent » qui fait allusion à la dissipation d'un gaz. Ainsi, le corps franchit les étapes de solide, de fusion et de vaporisation du corps qui monte au ciel, pour être ravi au ciel. Cette métaphore filée, qui emprunte à la science thermodynamique, traduit une transformation à la fois psychologique et physiologique du sujet locuteur. Comme le dit Dominique Maingueneau :

La littérature 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 (2007 : 26).

L'érotisme dans la littérature doit s'entendre comme œuvre de séduction sexuelle sous le prisme des mots suscitateurs, des mots évocateurs, et des figures de rhétorique.

Dans le rendu de l'érotisme, on observe par les effets pragmatiques des unités linguistiques et la stratégie de discours mise en œuvre, que cette notion intègre d'autres formes d'évocation qui situent le lecteur dans la scène de la sexualité. Cette extension du champ notionnel de l'érotisme reconsidère la suscitation à la sexualité sous toutes ses formes. Il y a donc une amplification du fait érotique qui prend désormais en compte la sexualité toute entière. Celles-ci étant aussi variables que les expériences individuelles, la conséquence immédiate de cette évolution sémantique est que l'érotisme semble couvrir finalement des faits qui lui sont étrangers, inadaptés. Aussi, dans la littérature francophone, semble-t-il dépasser les limites de la censure publique au profit d'une poétique du dévoilement et au détriment des propriétés rationnelles du langage influencées par les tabous.

## CONCLUSION

L'érotisme revêt une dimension sémiologique à travers les signes qui s'offrent à notre observation. La compréhension de ses

signes emprunte un parcours sémiotique qui aboutit à une interprétation érotique. Sa dimension sémiotique est donc liée à la subjectivité de l'instance de réception. Du point de vue linguistique, l'étude démontre que, dans certaines situations de discours marquées par la modalisation, les rapports de succession entretenus par les mots produisent des effets de vraisemblance avec des formes de sexualité voilées. Cette analogie garantit la stabilité notionnelle de l'érotisme. De même que dans le déploiement des mots, les signifiés restent conformes à la linéarité sémantique qui préserve la pudeur. Mais avec les mots naturels décrivant les attributs sexuels, l'érotisme, sous la plume des écrivains, est soumis à l'évolution du temps créateur en mal de sensations fortes. L'on a tendance à repousser ses frontières surveillées vers des formes de sexualité acceptables selon les cultures et pouvant servir de lieu de délices. Si l'érotisme peut demeurer une frontière entre la morale et la grivoiserie, il faut reconnaître que, dans la langue littéraire, sa surveillance est relâchée. Il se pose un réel problème de « changement de terrain » en termes de reconfiguration épistémologique présentant une ouverture vers les récits pornographiques qui rompent avec toute définition implicite, donc non subjectifs, du discours érotique. L'érotisme est donc un voile qui, soumis à l'effet du vent de l'évolution, laisse découvrir l'autre côté de la frontière qu'on aime dans le secret mais qu'on refuse dans le dévoilement.

---

## Ouvrages cités

- ARAGON, Louis. 1986. *Le Con d'Irène*. 1<sup>re</sup> édition clandestine, puis avec *La Défense de l'infini*, Paris : Gallimard.
- BARTHES, Roland. 1968. « L'Effet de réel », *Communications*, n°11.
- BATAILLE, Georges. 1957. *L'Érotisme*. Paris : Éditions de Minuit, coll. « Arguments ».
- BEYALA, Calixthe. 2003. *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel.
- BENVENISTE, Emile. 1974. *Problèmes de linguistique générale*. Tome II. Paris : Gallimard.
- GUILHAUMOU, Jacques. 2002. « Le corpus en analyse de discours : perspective historique », *Corpus* [En ligne], mis en ligne le 15 décembre 2003, consulté le 15 février 2016. URL : <http://corpus.revues.org/8>.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2007. *La Littérature pornographique*. Paris : Armand Colin.
- PAUVERT, Jean-Jacques. 2000. *La Littérature érotique*. Paris / Évreux : Flammarion, coll. « Dominos ».
- NEVEU, Franck. 2005 (c2000). *Lexique des notions linguistiques*. Paris : A. Colin.
- TCHACK, Sami. 2003. *Hermina*. Paris : Gallimard.
- SAUSSURE, Ferdinand. 1995 (c1916). *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, coll. « Grande bibliothèque Payot ».

---

# Calixthe Beyala et l'écriture éjaculatoire : entre stratégie marketing et quête d'une esthétique nouvelle

Jackin Simplicie Yao

Université Peleforo Gon Coulibaly, Korhogo (Côte d'Ivoire)

## RÉSUMÉ

Depuis *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Calixthe Beyala installe le corps, le sexe et la sexualité au cœur de ses romans. Aux antipodes de la tradition polissonne du roman féminin africain, incarnée notamment par Thérèse Kuoh-Moukoury, Mariama Bâ et Tanella Boni, où la sexualité affleure sur le mode de l'allusion et de la litote, le dire érotique de cette auteure abandonne les pudeurs. Son langage, cru et vert, oscille entre le dicible et le non-dicible, le licite et l'illicite. Il exprime surtout une urgence : celle de dire le tabou, d'un trait, de se l'approprier, quitte à braconner sur des terres généralement réservées aux hommes. Le désir féminin longtemps enfoui, interdit voire brimé, sort de ses réserves, de ses frontières assignées pour trouver dans l'écriture des voies possibles de sortie d'où le sens de la métaphore libidinale contenue dans le titre de cette contribution. Il s'agira de montrer que les chuchotements d'alcôve de ses personnages peuvent être lus dans une double perspective : répondre à l'appel strident et lucratif de l'économie de marché de la société contemporaine et nourrir les réflexions sur la quête d'une éthique sexuelle nouvelle pour un renouvellement de la littérature africaine. (*Mots-clés* : Beyala, écriture éjaculatoire, sexe, érotisme, société du spectacle, économie de marché, renouvellement.)

## INTRODUCTION

Beyala et l'écriture éjaculatoire ! Le titre de l'article est suggestif voire provocant et provocateur, tel un décolleté bien ajusté, laissant apparaître la naissance des seins d'une poitrine généreuse ou encore un jean, taille basse, offrant au regard un string qui dépasse. Cependant, la métaphore libidinale qu'il véhicule est le propre de l'acte d'écrire. Toute écriture est éjaculatoire, dans la mesure où elle projette des idées, des sentiments, des fantasmes enfouillis ; en somme, l'être intérieur troublé ou éjoui amené à "lâcher" ce qu'il ressent au plus profond de lui-même. Le bouillonnement intérieur de l'écrivain, fourmillement diffus, finit, en effet, par le figer, un instant, le dresser et le pousser au rôle libérateur et libératoire.

La nécessité énergétique, libidinale, se libérant tout à coup, rappelle, il est vrai, l'éjaculation. Sauf qu'ici, le sperme devient l'encre projeté sur le papier et le phallus, métaphoriquement, le stylo de l'écrivain ou, à l'ère du numérique, le doigt fiévreux pianotant l'ordinateur pour lancer hors de soi, et avec force, des propos impossibles à retenir plus longtemps. L'écriture éjaculatoire renvoie ainsi à une urgence : l'urgence de dire quelque chose, d'exprimer ce que l'on ressent dans l'âme, dans la tête, dans le cœur, dans les tripes, dans le bas-ventre et, pourquoi pas, entre les jambes. Ce dire peut être doux, chaud, salé, détestable ou agréable comme dans le coït. Il peut également être sincère ou feint pour satisfaire ses propres besoins ou fantasmes ou encore ceux du public.

Celui de Calixthe Beyala, auteure iconoclaste, contestataire et incandescente, est sur les rives de l'entre-deux littéraire et mercantile. Calixthe Beyala. Ce nom est à la fois un programme et une énigme. Femme politique, militante féministe et personnage médiatique, son appétence pour la mise en scène et la provocation suscite des interrogations et laisse peu de personnes indifférentes. Au niveau de l'écriture, elle est l'auteure de treize romans. Son style acéré, sa langue verte, impétueuse et provocatrice, ses nombreux emprunts assumés ou niés oscillant entre les frontières du dicible et de l'indicible, du licite et de l'illicite alimentent les champs littéraires parisiens et africains depuis sa venue à l'écriture. Borgomano (1996) inscrit sa fiction sous le sceau de la provocation, Gallimore (1997) s'applique à prouver qu'elle renouvelle l'écriture féminine africaine, Herzberger-Fofana (2000) montre le caractère transgressif de son discours, Asaah (2006 : En ligne) place sa

fiction sous le signe du blasphème et souligne la violence inouïe du corps victimisé et du discours féminin. Kom (1996 : 64-71), lui, questionne la fiabilité de son projet antipatriarcal et Mbassi (2005 : 118-119) conteste ses prétentions féministes. Par ailleurs, ses détracteurs lui reprochent, le plus souvent, l'impudence de son discours et sa thématique controversée.

Bien que soupçonnée, voire convaincue de plagiat à maintes reprises, Calixthe Beyala collectionne les prix littéraires (1993 ; 1994 ; 1996 ; 1997) au désespoir de ses contradicteurs. Certes Koffi Anyinefa (2008, En ligne) note que certains critiques dont Jacques Chevrier et Marcel Péju parlent plutôt de pratiques intertextuelles. Sa popularité verdoyante, qui fait d'elle l'un des écrivains africains les plus médiatisés et les plus "vendus" en France et aux États-Unis, s'explique en partie par l'exploitation singulière de la sexualité dans ses textes.

Certes en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, la littérature féminine africaine, de tradition polissonne, est frappée de plus en plus de vives commotions sexuelles et érotiques. Mais plus que ses devancières, Ken Bugul (1982), Mariama Ndoye (1999, 2000, 2001, 2003) Mariama Bâ (1981), Véronique Tadjo (1987) et Tanella Boni (1991) qui déflorent le tabou de la sexualité dans leurs œuvres sur le mode de l'allusion, de la suggestion et de la litote, Calixthe Beyala viole l'interdit, se joue de la pudeur pour adopter un langage cru et souvent licencieux.

Son dire sexuel, à cheval sur l'érotique et le pornographique, exprime l'urgence de dire le tabou, d'un trait, de se l'approprier, quitte à braconner sur des terres masculines. Avec elle, le désir féminin longtemps enfoui, contrôlé voire condamné sort de ses réserves, de ses frontières assignées pour faire advenir ce que Authier (2002) nomme un « nouvel ordre sexuel » où tout semble permis. De quelles manières les romans de Beyala (1987 ; 2003 ; 2007) rendent-ils compte de la novation transgressive de Calixthe Beyala ? Comment expliquer l'inflation sexuelle et érotico-pornographique de ces textes ? Quels en sont les enjeux ? Cette contribution part de l'hypothèse que la foire au sexe dans les romans de Beyala obéit à la logique de l'économie de marché de la société contemporaine et nourrit les réflexions sur la quête d'une éthique sexuelle nouvelle, pour un renouvellement de la littérature africaine francophone. Pour les besoins de l'analyse, et pour lever les équivoques terminologiques, il convient d'abord de dire un mot sur l'érotisme et la pornographie.

## 1. ÉROTISME ET PORNOGRAPHIE : DES FRONTIÈRES INSTABLES

Il y a matière à gloser dans l'essai de distinction entre l'érotisme et la pornographie mais, pour l'essentiel, l'érotisme est suggestion, sublimation de la sexualité. Il éveille et stimule le désir sexuel, joue sur les nuances, les subtilités, la symbolique pour nourrir les représentations mentales. L'érotisme est un ensemble de dispositifs mettant, le plus souvent, en scène le raffinement du sexuel. Il recèle à la fois une dimension poétique, psychologique et affective. Cependant, bien que l'érotisme s'accompagne souvent d'une romance, il n'est pas forcément le lieu du sentiment amoureux.

La pornographie, pour sa part, est mécanique, obscène car plus directe, plus crue. Elle est monstration, au premier degré, exposition sans détour, mise en scène ou en récit pure et simple de relations sexuelles. La pornographie est donc le sexe pour le sexe, pour une excitation immédiate. Si certains y voient une forme amplifiée de l'érotisme, et Juranville (2007 : 19) un « possible paradigme érotique dans l'univers social actuel », la pornographie est davantage mécanique voire bestiale. Thérèse Kuoh-Moukoury, que cite Clavreuil (1987 : 24), emploie une belle métaphore culinaire pour distinguer les deux notions. « La différence entre l'érotisme et la pornographie [dit-elle] est la même que celle différenciant un gourmand d'un gourmet. [...] L'érotisme, c'est la fête de l'intelligence. La pornographie, c'est la mauvaise utilisation des instincts alors qu'avec l'érotisme on dépasse l'instinct. ». À juste titre, Dominique Maingueneau (2007 : 26-27) constate que :

La distinction entre pornographie et érotisme est traversée par une série d'oppositions, dans les propos spontanés comme dans les argumentations élaborées : direct vs indirect, masculin vs féminin, sauvage vs civilisé, frustré vs raffiné, bas vs haut, prosaïque vs poétique, quantité vs qualité, cliché vs créativité, masse vs élite, commercial vs artistique, univoque vs plurivoque, matière vs esprit, etc. [...] Il est indéniable que l'érotique va dans le sens opposé à celui du pornographique.

Il faut toutefois se méfier de toutes ces définitions, parce qu'elles évoluent dans l'espace-temps en fonction de l'éducation, des subjectivités et des intérêts des sociétés et des hommes. La montée fiévreuse d'Eros et sa démocratisation outrancière dans les médias (presse écrite, radio, télé, Internet) le montrent bien. La création romanesque, qui n'échappe pas au déploiement du sexe (et de ses manifestations érotique et pornographique)

dans la société contemporaine, s'en fait aussi l'écho pour le bonheur d'un certain public, des maisons d'édition et des auteurs.

## 2. BEYALA ET L'ÉCONOMIE DE MARCHÉ

Il faut entendre par « économie de marché », le système économique par lequel des agents économiques (individus, entreprises, pays) vendent et achètent librement des biens, des services et des capitaux ; chacun agissant selon ses intérêts. Ainsi, le profit est considéré comme la récompense du risque encouru. Les textes de Calixthe Beyala, qui refusent l'enfermement et le diktat du patriarcat, obéissent à cette logique. Les rapports de l'auteure avec l'économie de marché seront envisagés ici au niveau de l'institution littéraire.

Le champ littéraire africain francophone reste fortement tributaire et dépendant de Paris, à cause notamment de l'usage du français, langue d'écriture, du positionnement de Paris comme la capitale mondiale de la littérature voire de la culture. Paris est enfin le lieu de production et de publication de la plupart des classiques africains d'expression française. À la fois puissance politique et littéraire, Paris fait et défait les écrivains francophones selon la conjoncture du moment. La consécration de Maran (1921), aussitôt suivie de sa démission du poste d'administrateur colonial, ainsi que le sacre d'Ouologuem avec son *Devoir de violence* (1968), sanctionné par son retrait de la vie littéraire après les accusations de plagiat, en sont une illustration. Ainsi, comme le montre Casanova (1999 : 7), Paris demeure le « méridien de Greenwich » des écrivains africains, d'où leur volonté consciente ou inconsciente de s'y faire consacrer ou de tirer profit de son autorité. Si le lien à la fois étroit et ambigu entre la Seine et la littérature africaine (hybride par son "africanité" et sa "francité" entre autres) place les écrivains africains dans une multiple appartenance, la puissance médiatique et littéraire de Paris pourrait leur dicter, d'une manière ou d'une autre, leurs choix esthétiques et idéologiques.

Dans cette perspective, Calixthe Beyala se servirait de Paris pour échapper à ce que Bourdieu (1992 : 81) nomme un « champ de production restreint » ; l'Afrique en l'occurrence. Or les acteurs de l'institution littéraire parisienne sont friands d'exotisme, nourris au fantasme du mythe de la sexualité hypertrophiée du Noir. La callipygie de Vénus hottentote ou la plasticité de Joséphine Baker suffisent à rappeler que la femme noire, comme objet de désir, demeure dans l'inconscient du public français. En outre, ce lectorat est davantage de plain-pied dans « l'ère des libidos

errantes, en quête d'un théâtre nouveau », de Rougemont (1962 : 227). Pour le séduire et le satisfaire, Calixthe Beyala produit et vend des textes répondant à ses attentes.

Dès *C'est le soleil qui m'a brûlée*, l'auteure se positionne dans le champ littéraire par une écriture des marges, avec une langue verte, la mise en scène d'un espace marginal (le QG, un bidonville africain), l'inscription de la violence, du corps et de la sexualité au cœur du texte. La vision afropessimiste qui s'en dégage épouse les images de désolation dont se repaît la presse occidentale et nourrit l'imaginaire du public français en ce qui concerne l'Afrique et les Africains. De ce fait même, elle se désolidarise de la cause africaine. Koffi Anyinefa (2011 : En ligne) observe en effet que « jusque-là, on se représentait un peu trop l'écrivain africain comme porte-parole de son peuple, et son texte comme celui de la mise en écriture de ses problèmes et de ses aspirations. » Le changement de paradigme s'observe aussi par la prédilection de l'auteure pour le vulgaire, la monstration du sexe et la description détaillée des sexes et des relations sexuelles de tous genres. Pourtant, selon Thérèse Kuoh-Moukoury, citée par Delas (2003 : 11), « traditionnellement l'Africain est pudique ; l'amour se fait silencieusement. [S]i, chez l'homme, les crispations viennent normalement trahir son plaisir [... l'A]fricaine demeure toujours réservée sur sa jouissance, ne montrant jamais son plaisir ».

Mais parce qu'elle a compris que le sexe est un "thème vendeur", les romans de Calixthe Beyala (2007 :11) « détonnent, déglinguent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent [...] fessent, giflent, cassent et broient » la tradition du silence et de la pudeur en matière de sexualité. *Femme nue femme noire*, par exemple, regorge de scènes et de pratiques sexuelles inhabituelles tant dans les sociétés africaines que dans le roman féminin africain francophone. Affranchi des tabous, ce roman parle ouvertement de la jouissance masculine et féminine, de la sodomie, de l'homosexualité masculine (pp. 71-72, 100) et féminine (pp. 34-35, 60, 103), de l'échangisme (pp. 34-36, p. 133), du voyeurisme (pp. 79, 162-166), de la masturbation (p. 99), des orgies (pp. 103-112, 129), du sadomasochisme (p. 35), de la zoophilie (pp. 136, 143), etc.

Ainsi, la romancière se met en marge de la littérature féminine d'Afrique noire francophone, qui baigne dans une tradition pudibonde, fille des mécanismes sociaux régissant la sexualité et l'ordre social. Toutefois, son choix esthétique la singularise et participe de son originalité, mais cette authenticité paraît comme un outil marketing dans sa quête de positionnement dans le champ littéraire. Pierre Bourdieu (1971 : 49-126)

l'a montré, la particularité d'un agent dans le champ littéraire se fait par rapport aux autres acteurs du champ, c'est-à-dire dans sa mise en concurrence avec eux. D'ailleurs, l'auteure s'enorgueillit d'être la première romancière africaine francophone à avoir écrit un roman féministe radical où la sexualité, l'érotisme et le pornographique affleurent. Que de plus en plus d'écrivains et de maisons d'édition répondent à l'appel strident de ce thème lucratif conforte dans l'idée que Calixthe Beyala a, avant eux, flairé le filon et l'a exploité sans commune mesure dans le roman féminin d'Afrique noire francophone. La volonté de démarcation, d'instaurer l'écart par rapport aux générations précédentes est une belle opération marketing en phase avec le contexte sociohistorique actuel où les hommes et les femmes vouent un culte au sexe et à la jouissance.

Melman (2010 : 60) montre, en effet, que la société connaît de profondes mutations aujourd'hui, qui produisent des effets sur l'individu et la communauté tout entière. Ainsi, la castration symbolique ne fonctionne plus parce qu'elle est soumise au diktat néolibéral de la jouissance sans limites. L'on assiste au passage d'une tradition du refoulement des désirs, donc de la névrose, à leur libre expression et à la promotion de la perversion. La société contemporaine, fondamentalement libérale, revendique le droit des individus à jouir de toutes les jouissances possibles. Pour Melman (2002 : 43), de la soumission à un grand Autre, l'homme contemporain est passé à la dépendance aux objets ; lesquels ne sont plus représentés mais présentés, montrés en tant que tels. En conséquence, le sexe est souvent dépouillé de toute autre dimension pour être réduit au même niveau que tout bien de consommation.

Calixthe Beyala "surfe" donc sur la vague actuelle du mythe érotique dont le corolaire est la demande croissante de sexe, de jouissance et de plaisirs charnels de toutes sortes. Hier vendues sous le manteau, lues loin du regard inquisiteur de l'entourage, vouées aux gémonies, voire objet de procès pour atteintes aux bonnes mœurs, les littératures érotiques et pornographiques connaissent un succès retentissant et fulgurant. Le succès commercial et médiatique des œuvres de l'auteure sont significatifs à cet égard. Aussi, est-il pertinent de mettre en lumière l'articulation de la sexualité et de l'érotisme internes des textes de Beyala avec l'économie du marché et d'en dégager les enjeux.

### 3. BEYALA ET « L'ÉROTISME RATIONNEL »

Les romans à l'étude s'inscrivent tous dans la quête inaboutie d'une éthique sexuelle nouvelle où la mise en texte et en scène de la sexualité est une arme d'émancipation inédite et majeure des femmes, avec une visée féministe mais aussi avec des effets cathartiques d'autothérapie. La sexualité se lit comme une voie indispensable de la quête identitaire des personnages féminins. Ainsi, l'exploration du sexuel se fait sur une tonalité rageuse mais hésitante (*C'est le soleil qui m'a brûlée*), hyper libérée et trash (*Femme nue femme noire*), passionnelle, sensuelle et cathartique (*L'homme qui m'offrait le ciel*).

#### 3.1. C'EST LE SOLEIL QUI M'A BRÛLÉE OU LA GUERRE DES SEXES

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, les femmes sont des objets sexuels soumis au violent désir des hommes, à leurs fantasmes et à leur imagination, parfois cruelle. Le tout sur fond de rapports économiques. La prostituée y est une marchandise qui se donne, un bien de consommation, et la prostitution une profession comme tout autre, un service sexuel s'inscrivant dans la dynamique du marché. Mais ici, point de maquereau ni d'organisation criminelle abusant des jeunes filles, des femmes ou les soumettant à l'esclavage sexuel. L'on est donc bien loin des dénonciations politiques et morales de l'asservissement sexuel des femmes. Objets de consommation, Betty, Ekassi, Irène font volontairement commerce de leur corps pour gagner leur vie. Sans état d'âme, et dans l'indifférence totale, elles exercent leur métier. La prostitution est une activité neutre, non-engageante, soumise à la logique de l'économie de marché (sexuel).

Sous un porche croulant, Betty « hissée sur des talons aiguilles [...] a ouvert la main pour épouser son gain, indifférente au baiser d'adieu. [...] Elle choisissait d'oublier les mains qui l'avaient tripotée, les sexes qui l'avaient pénétrée » (pp. 79-80). Ekassi, elle, offrait son ventre et accueillait le « sexe imbécile [des hommes] puis rejetait dans le vide où elle s'était retirée leur sève inutile. Elle se soumettait à tous les désirs mais tenait son ventre dans l'absence » (p. 51). De même, Irène « faisait fonctionner son sexe dans un vide absolu [...] C'était le règne du rien » (p. 149). Les autres professionnelles du sexe du roman, « lasses de s'offrir, s'offrent encore et encore... » (p. 148). La multiplication des partenaires pour un

accroissement du gain est en soi un indicateur de la logique du quantitatif propre aux sociétés de consommation.

Le plaisir sexuel étant dissocié du sentiment amoureux, Ateba rejette la misère sexuelle ambiante et ne comprend pas pourquoi les femmes de son entourage se plient aux lois patriarcales, ploient sous le joug de l'homme, lui prêtent, lui vendent et lui donnent leurs corps et leurs ventres. Dans cet univers mental et social où l'érotisme féminin semble ne pas pouvoir exister, elle apprend, très tôt, à explorer son corps, à suivre son propre désir et à apprivoiser son plaisir toute seule. Chez elle, l'orgasme passe par le jeu des caresses. Les effets de la suggestion de son geste jubilatoire émoustillent les sens, font plonger dans l'imaginaire pour laisser libre cours à la représentation mentale de la scène coquine. « Depuis longtemps [en effet], 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 » (p. 22).

Dès la première rencontre avec l'homme, la déception est grande car au libre jeu des forces sensuelles, celui-ci impose sa violence et la brutalité de son désir. La jouissance et l'imaginaire érotique de la jeune fille sont occultés, car seule compte l'envie de la posséder. En effet, Jean Zepp « l'oblige à se baisser, à s'accroupir. La tête dans les odeurs de l'homme, la bouche contre son sexe [...] à genoux, le visage levé vers le ciel... la position de la femme fautive depuis la nuit des temps... assise... Accroupie. A genoux » (p. 36). Ateba cherche donc sa voie qui laisse apparaître, en filigrane, un amour interdit, susceptible de lui procurer le plaisir que l'homme ne parvient pas à lui offrir. Pour « anéantir le chaos » et faire advenir un ordre nouveau, une nouvelle ère sexuelle, il lui faut « retrouver la femme » (p. 88).

Si le cheminement du désir féminin à venir est passé par l'homme, il ne s'y attarde pas pour atteindre la sœur. Mais la sororité n'est pas que tendresse, car elle mue progressivement vers un amour lesbien. Certes le premier roman de Calixthe Beyala est moins expressif sur son parti-pris pour le lesbianisme, mais cette pratique sexuelle affleure à certains endroits de l'œuvre, notamment dans les correspondances de l'héroïne destinées à des femmes imaginaires. Il ressort de son activité épistolaire qu'elle se sent à la fois plus proche des femmes et plus apaisée à leurs côtés. Ces êtres indispensables auxquels elle s'identifie l'attirent, combler un vide, sont des confidentes, des guides, des canaux de la révélation de sa véritable identité

féminine et sexuelle. « Femme. Tu combles mon besoin d'amour [dit-elle]. A toi seule, je peux dire certaines choses, n'être plus moi, me fondre en toi, car je te dis mieux à toi qu'à moi-même. J'aime à t'imaginer à mes côtés, guidant mes pas et mes rêves, mes désirs enfouis dans le désert de ce monde incohérent [...] Quelquefois, je t'ai reproché ton désir de l'homme. Aujourd'hui, je cours vers lui avec la flamme de tes yeux et j'apprends ainsi qu'à son contact mon amour pour toi se fait plus serein » (p. 55).

L'amour d'Ateba pour la femme apparaît déjà dans l'ambiguïté de la relation filiale qu'elle entretient avec Betty sa mère. Leurs rares instants d'intimité montrent des sentiments diffus outrepassant le simple cadre de l'amour d'une fille pour sa mère. La suggestivité de la mise en scène du massage de Betty entretient sur les émotions, les sentiments et le plaisir des perceptions sensorielles d'Ateba. Le toucher et la vue lui permettent de prendre sa revanche sur les clients de sa mère, qui se contentent de payer et de prendre leur plaisir sans jamais s'attarder sur l'objet de leur désir. « Ateba s'approchait, s'agenouillait auprès d'elle, roulait son pagne jusqu'à la limite des fesses. D'abord, ce n'était que des affleurements comme si elle voulait réapprendre et reconnaître des sensations. [...] Ensuite, elle la caressait, lentement, du bas vers le haut, s'attardait sur les points sensibles. [...] Et Ateba jouissait de les palper, de les malaxer, de masser ce corps de femme qui était passé sous tant d'autres mains. [...]... Betty ... Betty... Son prénom résonnait dans sa tête. Elle voulait lui dire : « Betty, je t'aime » (pp. 89-91).

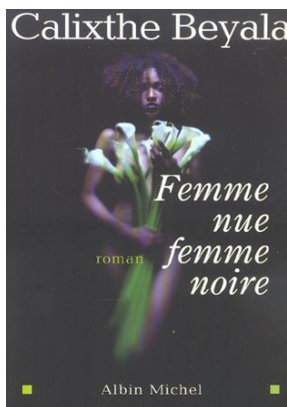
Si comme le suggère Simone de Beauvoir, citée par Rwanika (2006 : 114), « entre femmes l'amour est contemplation », il est possible d'affirmer qu'Ateba nourrit des sentiments lesbiens pour sa mère. Certes l'on peut penser à de la tendresse entre des femmes mais, en plus du contact physique volontairement prolongé, elle la regarde sensuellement, opérant ainsi un acte transgressif. « Pendant de longues minutes [en effet], elle gardait ses mains sur le dos qu'elle venait de masser, elle observait le corps apaisé, amolli dans sa demi-nudité, elle regardait les paupières de sa mère se refermer lentement. Elle aimait ces paupières [...] elle les contemplait pour elle, rien que pour elle [...] Elle était heureuse [...] Ateba Léocadie prenait sa revanche » (p. 91). La sensualité de certains passages fonde à lire une relation lesbienne naissante dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*. L'amour-tabou en gestation chez l'héroïne s'observe davantage dans l'expression de ses sentiments pour Irène. Ici encore, les perceptions sensorielles éclairent sur son désir enfoui. De même, les tremblements de son corps, signes de son ravissement. En effet, Ateba « veut cette bouche [...] elle veut lui donner

un baiser profond, un baiser de reine [...] Elle avance une main, elle veut la poser sur le genou d'Irène, elle tremble, son corps lui dit qu'elle pêche. [...] La femme et la femme.» Mais parce que « nul ne l'a écrit ; nul ne l'a dit » (p. 138), Ateba ne franchit pas le pas. Sa quête d'une vie sexuelle épanouie hors de l'impératif hétérosexuel échoue à se réaliser, face à la rigidité des convenances et des normes sociales.

L'échec de la relation lesbienne dévoile la difficulté à parler ouvertement de l'homosexualité dans la littérature féminine africaine à la fin du siècle dernier. Cependant, la scène finale du roman lui permet d'entrevoir une ère nouvelle car Ateba vit, symboliquement, son amour pour Irène. En effet, après avoir tué son client violent, elle sombre dans le délire et « les yeux hagards, le souffle court, elle s'affale sur lui [en disant] Irène, mon amour... [...] Viens dans mes bras... Viens tout contre moi... Je t'aime... Elle l'embrasse, de petits baisers qu'elle aspire dans son sang, elle l'embrasse en murmurant son nom indéfiniment et l'aube la trouve dans son long baiser d'Irène » (p. 152). Bien que l'acte lesbien soit brouillé dans le premier roman de Calixthe Beyala, sa mise en scène pourrait être interprétée comme un banc d'essai, une étape de son projet scriptural. Certes l'auteure prend le risque de sortir des sentiers battus de l'écriture du corps et de la sexualité dans le roman féminin d'Afrique noire francophone, mais elle semble opérer par petites touches avant le grand saut que constitue *Femme nue femme noire*.

### 3.2. FEMME NUE FEMME NOIRE ET LA GUÉRISON PAR LE SEXE

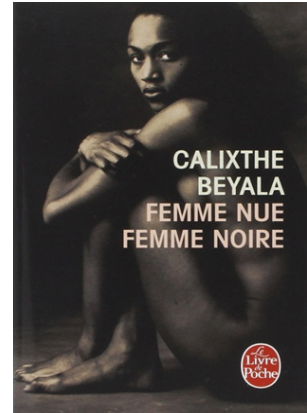
Dès la première de couverture de la première édition (Albin Michel, ici à gauche), la logique du marché est visible avec la présence d'une jeune femme noire, nue, belle, debout, les jambes légèrement croisées, au regard sensuel, les cheveux au vent, couvrant sa nudité avec un bouquet de fleurs, dont les tiges peuvent suggérer des phallus en érection. Dans la seconde édition (Le livre de poche, page suivante), l'on aperçoit encore une autre jeune femme noire, à nouveau nue, assise à même le sol, toujours belle, la tête tournée vers la gauche, les cheveux en arrière, les yeux fixant l'objectif, un bout de sein offert, les bras croisés, posés sur



les genoux, eux-mêmes, repliés l'un sur l'autre. Le clair-obscur de la composition photographique, en noir et blanc, et le croisement des jambes voilent l'entrejambe. Cependant, l'image crée l'étonnement, éveille les sens, suscite l'envie d'en voir davantage. Elle parle à suffisance de la femme nue, femme noire qui entre en intertextualité avec le poème célèbre de Senghor. Avec Calixthe Beyala, l'angélique femme africaine, douce et tendre de Senghor, cède la place à des femmes à la sexualité débridée.

Ce choix esthétique est révélateur de l'ambivalence de la posture critique de la romancière à l'égard du chanteur de la Négritude. Comme l'ont montré Moudileno (2006) et Asaah Augustine (2006 : En ligne), Beyala nourrit le rapprochement et la distanciation avec Senghor. Pour Asaah Augustine, Beyala qui cherche à déchoir la femme africaine du piédestal sur lequel l'a perchée Senghor, « s'appuie pourtant sur le renom de ce dernier [...] ». D'emblée, le projet de Beyala dans *Femme nue femme noire* se place sous le double signe de la dénonciation et de la filiation, autrement dit sous le trait de l'héritage ambivalent de Senghor ». Quant à Moudileno, elle souligne, d'une part, que ce roman fait écho à la « femme noire et nue » de Senghor et affirme, d'autre part, que l'auteure « place [son] roman sous l'égide de l'académicien africain, comme un clin d'œil à ceux qui douteraient de sa légitimité sur la scène parisienne ».

La romancière privilégie en effet l'outrance et l'excès dans *Femme nue femme noire* où la conception traditionnelle du plaisir, limitée/réduite à une sexualité génitale et hétérosexuelle, vole en éclat. L'auteure ne se contente pas de promouvoir un mode de vie et un état d'esprit nouveaux face au sexuel ; elle dit l'urgence de libérer le sexe des tabous, des contraintes pour favoriser un épanouissement sexuel et psychique de la femme. Aussi insiste-t-elle sur l'importance de l'orgasme féminin longtemps ignoré voire banni au nom de la pudeur féminine. Les femmes sortent ainsi de la passivité, prennent des initiatives et deviennent davantage offensives dans l'acte sexuel. L'invitation à sortir de l'aliénation et de la soumission des femmes dans les relations sexuelles déculpabilise la chair et tend à valoriser le libertinage. Le sexe est à la fois un prétexte à un discours, qui se veut féministe, et à une esthétique/éthique nouvelle visant à refuser l'ordre moral



et social. La mise en scène de la prostitution, de l'homosexualité, de l'échangisme, des orgies, du voyeurisme, etc. conteste la doxa et libère le corps, le sexe aussi, des entraves socioculturelles et religieuses. Pour Moudileno (2006 : 159), l'écart caractérisant *Femme nue femme noire* est l'expression d'une quête de liberté :

Ainsi opposée à l'orthodoxie, à l'hétérosexualité et au lyrisme du poème senghorien, la fiction de Beyala engage le corps féminin sur la voie d'une libération qui ne peut se faire que sur le mode de la folie, de la transgression et de la provocation. Sa démarche correspond bien en ce sens à celle que Michel Meyer voit dans l'insolence. L'insolence, selon Meyer, "est toujours liée à une norme bafouée ou remise en question de l'intérieur, fût-ce implicitement, une norme sociale, donc une hiérarchie de valeurs, d'individus, de pouvoirs" (1995 :36). Par ailleurs, l'insolence renvoie toujours à la question de la liberté.

Si une telle perspective agréée une partie du lectorat occidental, il continue de choquer la majorité des Africains. Car sans nier la présence de cette nouvelle éthique sexuelle en Afrique, elle apparaît à certains Africains comme une copie servile et honteuse de mœurs étrangères, contraire à leurs us et coutumes. Calixthe Beyala présente progressivement des femmes assumant leurs désirs, en dehors et à l'intérieur, de tout attachement amoureux. Elle se libère des précautions chastes et de leurs illusions. *Femme nue femme noire* montre Irène Fofò multipliant les expériences sexuelles avec les hommes et les femmes, des jeunes et des vieux, une grande mère, un imam, etc. Les plaisirs de la chair sont associés à la désertion du domicile familial car Irène mène sa vie de débauche chez le couple Ousmane. Son accueil dans cet espace étranger la libère des contraintes sociales. Sous le prétexte de la folie, elle rompt avec le monde traditionnel pour « guérir avec le sexe » (p. 91). Mais, une fois encore, la quête échoue malgré la surenchère de la débauche.

### **3.3. L'HOMME QUI M'OFFRAIT LE CIEL ET LA SOCIÉTÉ DE SPECTACLE/DE CONSOMMATION**

Calixthe Beyala a visiblement bien compris que le voyeurisme est un des pendants de notre société de consommation et de spectacle, et elle le met à son service par un sens aigu de la promotion de soi, de l'exposition médiatique. La mise en fiction de sa relation amoureuse avec Michel Drucker, le plus célèbre animateur de la télévision française, dans *L'homme qui m'offrait le ciel* participe de ce choix. Certes ce roman offre quelques belles pages sensuelles (pp. 72-74 ; 78 ; 80). Prisonnière heureuse du piège

médiatique, elle donne dans les excès, tant dans ses romans que dans la vie réelle, joue à livrer ses faits et gestes aux médias, à créer et à entretenir les polémiques, à provoquer les scandales.

Tout porte à croire qu'elle a bâti sa réputation sur les écarts, la provocation. Que sa notoriété soit, entre autres qualités littéraires indiscutables, associée au scandale n'est pas surprenante. Bien au contraire : le scandale se vend et se vend bien, car il crée/fait le buzz. L'histoire littéraire montre aussi que, bien souvent, les scandales littéraires sont de puissants supports de publicité servant à la diffusion et à la consommation rapides des œuvres, voire à leur consécration ; soit parce que le public curieux les achète pour se faire une opinion soit parce que le public veut condamner ou défendre le/la (présumée) coupable. Si le scandale est une marchandise à l'ère de la société du spectacle, Debors (1998), et de la consommation, l'on est fondé à penser qu'il est un outil marketing fort bien maîtrisé par l'auteur. De même, à la lumière du goût prononcé de la société contemporaine pour le sexe, Beyala est consciente du capital dont jouit la surexposition de la sexualité et la vie privée hissées au rang d'une véritable industrie. À l'image du scandale, le sexe et l'intimité sont aujourd'hui un produit marchand prisé, un objet de consommation par excellence.

## CONCLUSION

Le roman féminin d'Afrique noire francophone est en pleine mutation avec des auteures comme Calixthe Beyala. Libérée des pesanteurs socioculturelles et attentives à l'économie de marché (sexuel), cette romancière a pris le risque de sortir des sentiers battus de la littérature féminine d'Afrique noire francophone. Certes, il existe une forte tradition orale d'érotisme dont l'un des symboles est le mythe de la calabasse dévorante. Mais l'auteure est l'une des premières romancières africaines à avoir osé écrire abondamment sur la sexualité, la sexualité-débauche, la sexualité-plaisir. Le pari de satisfaire les goûts de la société actuelle friande d'émotions fortes, et singulièrement le lectorat occidental, par la monstration de la sexualité sous toutes ses facettes, lui vaut toutes les critiques. Cependant, son entreprise, qui est à la fois un succès littéraire et commercial, participe aussi du renouvellement de la littérature africaine. L'on comprend dès lors que sa démarche iconoclaste fasse des émules au point de devenir aujourd'hui un effet de mode dans le champ littéraire.

---

## Ouvrages cités

- AUTHIER, Christian. 2002. *Le nouvel ordre sexuel*. Paris. Bertillat.
- ASAAH, Augustine. 2019. « Calixthe Beyala ou le discours blasphématoire au propre ». *Cahiers d'études africaines*. 01 janvier 2008. En ligne. 5 mars. <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/15166>
- , 2019. « Entre "femme noire" de Senghor et *Femme nue, femme noire* de Beyala : réseau intertextuel de subversion et d'échos ». *The Free Library*. 2007. En ligne. 5 mars. <https://www.thefreelibrary.com/Entre+%22+femme+noire%22+de+Senghor+et+Femme+nue%2c+femme+noire+de+Beyala%3a...-a0180039800>
- BÂ, Mariama. 1981. *Un chant écarlate*. Dakar. NEA.
- BEYALA, Calixthe. 1987. *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock.
- , 2003. *Femme nue femme noire*. Paris. Albin Michel.
- , 2007. *L'homme qui m'offrirait le ciel*. Paris. Albin Michel.
- BONI, Tanella. 1991. *Le royaume aveugle*. Paris. L'Harmattan.
- BORGOMANO, Madeleine. 1996. « Calixthe Beyala, une écriture déplacée ». *Notre Librairie*. 125. 72-74.
- BOURDIEU, Pierre. 1971. « Le marché des biens symboliques ». *L'année sociologique* 22, 49-126.
- , 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris. Seuil.
- BUGUL, Ken. 1982. *Le Baobab fou*. Abidjan. NEA
- , 1999. *Rivan ou le chemin de sable*. Paris. Présence Africaine.
- CASANOVA, Pascale. 1999. *La République mondiale des Lettres*. Paris. Seuil.
- CLAVREUIL, Gérard. 1987. *Erotisme et littérature*. Paris. Acropole.
- DELAS, Daniel. 2003. « Ecrire la relation : de l'implicite au cru ». *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud. Sexualité et écriture*. 10-15.
- DE ROUGEMONT, Denis. 1962. *L'amour et l'Occident*. Paris. 10/18.
- GALLIMORE, Rangira. 1997. *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone subsaharienne*. Paris. L'Harmattan.

- HERZBERGER-FOFANA. 2000. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'Un Dictionnaire des romancières*. Paris. L'Harmattan.
- JURANVILLE, Anne. « L'érotisme en question. Regard sur quelques aspects de la littérature féminine contemporaine ». *Connexions*. 2007/1 (n° 87). En ligne. 15 sept. 2017. <https://www.cairn.info/revue-connexions-2007-1-page-19.htm>.
- KOFFI, Anyinefa, « Scandales », *Cahier d'études africaines*. 20 sept. 2011. En ligne. 25 janv. 2017. <http://etudesafriocaines.revues.org/11912>.
- KOM, Ambroise. 1996. « L'univers zombifié de Calixthe Beyala ». *Notre Librairie*, n° 125. 64-71.
- MAINGUENEAU, Dominique. 2007. *La littérature pornographique*. Paris. Armand Colin.
- MARAN, René. 1921. *Batouala, « véritable roman nègre »*. Paris. Albin Michel.
- MBASSI, Bernard. 2005. « Structures et apories de l'argumentation féministe dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Calixthe Beyala », *Langues et littératures*, n°9.
- MELMAN, Charles. 2002. *L'homme sans gravité*. Paris. Denoël.
- . 2010. *La nouvelle économie psychique. La façon de penser et de jouir aujourd'hui*. Toulouse. Eres.
- MOUDILENO, Lydie. 2006. « Femme nue, femme noire : tribulations d'une Vénus ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*. Vol.66. No 1. Article 9. 147-161.
- N'DOYE, Mariama. 1999. *Soukey*. Abidjan. NEI.
- . 2000. *La folie et la mort*. Paris. Présence Africaine.
- . 2001. *Comme le bon pain*. Abidjan. NEI.
- . 2003. *De l'autre côté du regard*. Paris. Le Serpent à plumes.
- NGALASSO, M. 2002. « Langue et violence dans la littérature africaine écrite en français » *Notre Librairie* [s. p.]
- OUOLOGUEM, Yambo. 1968. *Le Devoir de violence*. Paris. Seuil.
- RWANIKA, Drocella. 2006. *Sexualité Volcanique*. Paris. L'Harmattan.
- TADJO, Véronique. 1987. *A vol d'oiseau*. Paris. Nathan.

---

« Le Dîner du professeur » de Fatou Diome  
ou la mise en récit de l'inassouvissement :  
Construction discursive en référence à  
l'intime féminin

**Actius Bassintsa-Bouesso**

Université Gaston Berger de Saint-Louis du Sénégal (Sénégal)

## RÉSUMÉ

La question de l'érotisme a souvent fait l'objet d'un traitement privilégiant une approche amoureuse et jubilatoire, s'appuyant entre autres sur un sentimentalisme béat. Mais cette dynamique vers laquelle tendent nombre de récits d'auteur(e)s francophones est asymétrique à celle que Fatou Diome donne au discours sur l'intime féminin qui émane de sa production littéraire. Notre contribution se propose d'en faire l'illustration à travers « Le dîner du professeur », une nouvelle extraite de son recueil intitulé *La préférence nationale* (2001). Ce texte, qui constitue le corpus à l'étude dans le présent article, place en effet au cœur de l'intrigue une jeune femme désenchantée par une liaison peu enthousiasmante, parce que sous-tendue par un érotisme décalé, voire désarticulé, attisant moins le désir que le rejet de l'amant. Dans ce contexte, le récit ouvre une brèche sur la problématique de la sexualité féminine vouée à l'échec orgasmique, afin de faire entendre une voix revendiquant le « droit à la jouissance » des femmes, en égratignant au passage l'autolâtrie masculine et la phallocratie. (*Mots-clés* : Fatou Diome, inassouvissement, intime, sexualité, femme.)

## INTRODUCTION

La critique applique souvent à l'œuvre de Fatou Diome une lecture tabulaire l'inscrivant systématiquement dans la mouvance de la

littérature migratoire (Diandue, 2005). Cela va de soi, car la question des migrations est, à n'en point douter, au cœur de sa poétique. Pour autant, elle ne saurait occulter l'inclination de l'auteure à mettre en récit les expériences intimes et affectives de personnages féminins. Dans « Le dîner du professeur », extrait de *La préférence nationale* (2001), on observe en l'occurrence des figurations articulées sur un discours consacré à l'inassouvissement du désir sexuel de la femme. Le rhème qui se dégage de l'énonciation littéraire que constitue cette nouvelle met en lumière une dé-érotisation de la sexualité de l'héroïne, puisque ses désirs et ses fantasmes demeurent non actés dans l'intimité de ses amours. En effet, l'ambivalence des sentiments qu'elle nourrit à l'égard de son amant, le professeur, rend désespérément inopérante la rétroactivité de l'impact libidinal qu'elle exerce sur lui. Ce texte apparaît alors comme le lieu de déploiement d'un propos faisant écho à l'élucidation d'une identité sexuelle qui se veut différente de celle de la gent masculine, déterminée par un destin aux expériences de satisfaction et d'insatisfaction tout aussi différent. Et pour cause, la tension entre plaisir et déplaisir marque dans l'absolu le rapport à la jouissance du sujet féminin que nous présente la trame de l'intrigue.

\* \* \*

La protagoniste qui conduit la narration évoque un épisode de sa vie apparaissant comme une épreuve vécue avec désarroi, subséquemment à un profond mal-être causé par des turpitudes existentielles. Mais le regard quelque peu subjectif qu'elle porte parfois sur le monde ne l'empêche pas de dessiner habilement deux portraits : d'abord le sien propre, avec sa situation sociale précaire, car l'héroïne est une étudiante africaine qui a immigré en France, « employée pour quelques heures de ménage par semaine chez des gens qui allaient au théâtre et à l'opéra » (117). Puis, celui d'un enseignant avec qui elle entretient une liaison. Ce faisant, on n'est pas étonné de constater que l'essentiel du récit soit construit autour d'une logique dualiste, mettant aux prises le féminin à une certaine perception du masculin.

Le profil du professeur est celui d'un homme dont l'égoïsme affecte tant la vie sociale que sexuelle. Ce personnage est surchargé d'attributs qui fragilisent, voire déprécient le masculin. Indifférent à la condition de la narratrice, il se contente de mettre à profit les soirées qu'ils passent ensemble pour apaiser ses pulsions sexuelles. Les difficultés sociales de l'héroïne, qui tente malgré tout de faire preuve de résilience dans un espace qui lui est nouveau et austère, n'attirent guère

son attention. Après avoir passé sept heures à faire des travaux domestiques avant d'aller suivre ses cours à la faculté, cette dernière le rejoint plus tard, dans le secret de son appartement, répondant ainsi à une invitation à dîner en sa compagnie. La grande table en bois massif à laquelle elle prend place, et qui semble avoir été conçue pour recevoir des notables, est la référence qui introduit la séquence descriptive par laquelle débute l'histoire. Une histoire qui élude largement les allusions à la physionomie des acteurs en présence, pour mettre davantage l'accent sur les labyrinthes de leurs consciences respectives qui, somme toute, appréhendent la vie de couple différemment.

Dans ce contexte, la narratrice paraît étrangère à son amant. Un abîme émotionnel la sépare de lui et leurs rencontres érotiques ratées ne font qu'amplifier ce gouffre. En ce sens, jamais le plaisir auquel elle se destine ne sera effectif, leur différence sexuelle se traduisant selon le principe de l'impossibilité pour elle d'agrèer un individu qui ne prend pas la peine de s'enquérir de sa situation, de ses tourments, et qui ne la chérit pas. Elle dévoile alors ses regrets, ses angoisses, mais aussi les frustrations que sa relation avec l'homme qui se trouve devant elle ne parvient à dissiper. Jamais elle ne s'est sentie aussi seule au monde qu'en sa présence. Un état de fait qu'elle confirme quand elle prononce ces quelques mots à son sujet :

Il faisait semblant d'ignorer le versant ingrat d[e] [ma] vie dont il n'acceptait que le côté joyeux. C'est un homme qui aime les rires et les sourires mais ne sait pas essuyer les larmes. Il ne sait pas que celui qui veut manger dans une calebasse y trouve toujours le parfum du couscous de la veille. J'en étais à me demander comment un homme pouvait aimer une femme et la laisser se noyer sans bouger (119).

Dans les modalités d'expression des volontés de l'héroïne, on note des sentiments équivoques qui s'entremêlent dans sa sphère affective. En conséquence, c'est sous le mode de l'ambivalence psychique, telle que décrite par Eugen Bleuler (2001), qu'elle entretient un rapport sexuel avec lui. Ce phénomène morbide (l'ambivalence), où l'amour se conjugue à la détestation, est précisément l'indice qui permet de repérer les avatars d'un conflit métapsychologique primordial, investissant irrémédiablement son être tout entier. L'écriture de Fatou Diome se dévoile alors dans toute sa dimension holistique par des intrications continues de ce genre. Le dîner auquel la narratrice est conviée se termine par un silence noir que seul illumine le regard lubrique du professeur. En la circonstance, les courbes alternativement convexes et concaves de son corps se révèlent comme un puissant stimulus

endocrinien, irrésistible pour ce partenaire qu'elle dépeint comme peu attentionné et incapable de conduire des préliminaires habilement. Celui-ci, brûlant de désir, l'attire bientôt précipitamment dans un fauteuil, pendant que le feu de la cheminée, lui, brûle les espoirs de tendresse de la protagoniste (120). « Inutile de vous dire que Milosevic était déjà au garde-à-vous, et cognait dans ses soubresauts ma fesse gauche » (120), dit-elle en faisant allusion à la verge du professeur qu'elle sent se dresser au moment où ce dernier l'enserre. C'est dans ces conditions que ses angoisses préemptives se trouvent amplifiées par la désespérance qu'elle extériorise au fil de la narration. La dérégulation qui l'affecte intensément se présente au lecteur comme le soubassement d'« une écriture où se lit le désir de révéler la féminité [et] de légitimer sa présence au monde » (Dussault, 32). Une charge émotive se dégage alors du texte par l'inscription de processus affectifs et cognitifs qui se configurent les uns aux autres, offrant au lecteur un terrain fertile pour examiner les expressions artistiques de l'écrivaine qui prennent en charge les rapports entre les genres.

De l'évocation des relations intimes entretenues par les deux personnages transparait par ailleurs une volonté de porter un coup aux symboles de la virilité, qui se prolongent dans les formes érectiles du sexe masculin (Molinier, 2000 : 25), et atteignent leur point d'achèvement dans l'attitude triomphaliste de l'homme ragaillard par la performance sexuelle qui le conforte dans l'idée qu'il aurait un statut de dominant vis-à-vis de la femme. L'interpellation y afférente met en évidence une tentative de redéfinition de la masculinité qui permette un équilibrage des rapports entre l'homme et la femme. Non seulement socialement parlant, mais aussi au plan sexuel. Or, quoique la narratrice soit soustraite à son Afrique natale où « le droit au plaisir » est souvent dénié à la femme au travers de pratiques comme l'excision, encore légion dans beaucoup de communautés (surtout en zones rurales), ses attributs donnent en première instance l'impression de déboucher sur un échec dans le processus de construction d'une iconographie plus moderne de la femme africaine. L'héroïne se trouve en France, son amant est fort probablement français (nous nous autorisons cette allégation quoique cela ne soit pas précisé), mais elle demeure demandeuse à la fois d'amour et de soutien, et l'homme reste celui vers qui se tournent ses désirs.

Néanmoins, sa prise de parole qui se matérialise par l'énonciation allocutive composant le texte, même si elle ne s'effectue pas à l'attention

de celui qui est concerné au premier chef, à savoir le professeur, a tout de même le mérite de constituer un pas important dans la mise en place d'un nouveau paradigme de la femme africaine qui, par-là, inflige déjà une entorse au tabou entourant sa sexualité. Cette parole participe assurément d'une démarche d'exorcisation de son cosmos originel (l'Afrique) par le logos. Elle lui permet de rompre avec l'image d'un être voué au mutisme, notamment sur des questions en rapport avec ses désirs sexuels, au risque d'être qualifiée d'impudique, voire de vicieuse, par un monde qui a longtemps consacré « la toute-puissance masculine ». Comme le rappelle Gérard-Marie Massina en effet, l'appropriation de la parole par la femme africaine s'est faite dans un contexte de conflit qui émane de la volonté de celle-ci de sortir de l'ornière, en œuvrant à neutraliser différentes institutions normatives, afin de libérer des forces de changement (Massina, 2015). Il semble que le double statut d'immigrée et d'étudiante de la narratrice soit un atout pour elle dans cette perspective. Il faut souligner que l'ensemble de la production littéraire de Fatou Diome présente la mobilité de la femme africaine et son instruction comme les jalons incontournables de l'édification de son identité rénovée. En France, l'héroïne se sait à l'abri de l'injonction communautaire de son espace de provenance imposant à la femme le silence. En outre, ses apprentissages universitaires ne sauraient ne pas contribuer à aiguïser son regard critique sur les choses en général, et plus particulièrement sur l'homme qu'elle fréquente.

Cet homme, symbole éhonté de la phallocratie, est à tout venant soumis à une représentation parodique. Sa position sociale et ses qualités intellectuelles sont tournées en dérision : c'est un grand monsieur, dit la narratrice sous un ton ironique. Il est agrégé de quelque chose, docteur en machin et professeur à l'université (115). Il va sans dire que la propension offensive inhérente à la structure du récit, s'appuie de temps à autre sur ce que Laté Lawson-Hellu désigne en termes de « dysfonctionnement que l'ironie produit dans la cohérence discursive instinctive, [afin d'assumer] un rôle fondamental dans la subversion » (1998 : 125). Si la respectabilité du professeur aux yeux d'« une société qui fixe ses normes » (115) est de la sorte moquée, c'est qu'elle se situe aux antipodes de son incapacité, d'abord à donner de l'amour sur le strict plan affectif, ensuite à susciter l'érogénité chez sa partenaire. Cette dernière, passée du fauteuil au tapis persan de son hôte après le repas, se retrouve dans une position inconfortable, la jambe meurtrie par inadvertance par le poids du professeur. Quand elle

redresse la tête et s'appuie sur le sol à l'aide de son coude afin d'essayer de se dégager, son amant prend cet acte pour un geste langoureux et se glisse entre ses jambes. Mais même la jambe meurtrie libérée, elle n'arrive toujours pas à concentrer son intérêt sur leurs corps, désormais l'un au-dessus de l'autre. Les jeux érotiques étant d'ores et déjà mal enclenchés, la suite se transforme en un exercice désagréable, ou du moins peu enthousiasmant :

Et très vite, le professeur se libéra de ses habits. L'espace d'un baiser que j'eus à peine le temps de rendre, il m'avait déshabillée et sa main cherchait nerveusement mon degré d'humidité pour voir si la glisse était déjà possible. Voyant que non, il enchaîna quelques baisers ponctués de caresses autoritaires (120).

La narratrice présente donc son amant comme un individu ignorant tout des mécanismes du désir et de la réponse sexuelle des femmes. Remarquons que l'abondante littérature médicale sur la sexualité produite aux XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles et dont la sexologie assure la promotion postule que le sexe joue un rôle essentiel dans la qualité de vie de tous, hommes comme femmes. En vertu de cela, les auteures issues de l'Afrique francophones, dans leur épanchement féministe, ne s'intéressent plus exclusivement aux questions de la polygamie et des pesanteurs des coutumes séculaires essentiellement patriarcales comme elles le faisaient aux premières heures de leurs pratiques d'écriture (Kesteloot, 2001 : 281). Ces problématiques, abondamment traitées par Mariama Bâ, Katoucha Niane, Véronique Tadjo ou encore Aoua Keita, ont cédé du terrain à des dynamiques nouvelles axées davantage sur l'étude des comportements sexuels féminins, dans le but de cerner les questionnements que sous-tend le rapport des femmes à la sexualité. De cette tendance découlent à l'évidence de plus grandes exigences à l'égard des hommes comme on le note chez Fatou Diome dans la nouvelle à l'étude. La narratrice aspire, dans ce sens, à des expériences sexuelles plus abouties dans le secret de la confession qu'elle fait : « je rêvais qu'un jour un homme me ferait jouir, même sans dîner de traiteur, juste en me disant *je t'aime*. Je pourrais ainsi oublier ce cœur de pierre qui ne respirait pas de sentiments » (123).

L'empressement et la maladresse du professeur se combinent à un narcissisme qu'elle juge déconcertant. Narcissisme à entendre au sens que la psychanalyse donne à ce terme en référence au mythe de Narcisse, c'est-à-dire en tant qu'amour de soi marqué par une fascination exercée par l'image spéculaire (Vichyn, 1984 : 656). Le professeur est en effet

quelqu'un « qui n'aime que lui-même, qui cherche son bonheur individuel dans sa liberté qu'enferme son Moi devenu un conteneur d'égoïsme » (122). Lui, le bourgeois qui ne fait rien pour rien, est assourdi par les battements de son propre cœur à force de s'écouter sans jamais prendre le temps d'écouter. Il aurait de toute façon mangé son dîner de richard égoïste pour satisfaire sa propre faim, se dit la narratrice : une salade bio en guise d'entrée, suivie d'une tourte aux pleurotes bio, puis d'un fromage lui aussi bio. « Un dîner construit comme une phrase, [avec] un sujet, un verbe et un complément » (115-116). Sans oublier le dessert, des figes séchées, elles aussi bio, servant donc de « ponctuation ». Ce régime alimentaire plutôt onéreux qui tranche avec la situation financière personnelle de la narratrice n'est pas sans lui causer un pincement au cœur, même si elle ne le trouve pas spécialement appétissant, car se dit-elle, avant de sélectionner de la sorte ce que l'on mange sur la base de critères qualitatifs, il faut déjà avoir de quoi manger !

Parlant de leurs rapports sexuels, elle est exaspérée par le fait qu'ils soient voués à une absence de variations, puisque ce soir elle est son invitée et que, « comme d'autres soirs avant celui-ci, le rituel reste le même » (115). Elle en est réduite à l'attitude de celle qui se laisse faire, son activité n'étant ni sollicitée ni encouragée par le professeur qui entre en possession de son corps à volonté. Elle le lui abandonne donc dans toute sa matérialité, sans plus. En vertu d'une montée unilatérale et asymétrique de l'excitation sexuelle, la narratrice fustige de manière caustique la tendance du professeur à l'autoérotisme. Non qu'il se livrerait à des pratiques d'autosatisfaction telle la masturbation, mais parce qu'en dépit de la présence d'une femme dans sa couche, c'est paradoxalement en solitaire qu'il recherche la jouissance. Ce qui lui fait dire :

L'ascension céleste s'amorçait. J'aurais voulu qu'il me dise des mots gentils, du genre : *Ô que tu es belle, tu me rends fou*. Tous ces mots qui à cet instant précis ne veulent rien dire mais donnent du cœur à l'ouvrage. Lui, ne disait rien. Pour son prochain anniversaire je lui offrirai une poupée gonflable. Il gardait tout ce qu'il sentait pour lui. Alors il jouit tout seul, et me fit un bisou comme on en fait à son chat ou à son chien quand il a été mignon [...]. Lorsqu'il s'agrippait à moi, c'était à lui-même qu'il s'accrochait. Il avait peut-être peur de me voir m'enfuir avec ce bout de lui enfoncé en moi. J'aurais voulu avoir des dents dans le vagin pour lui arracher ce seul morceau de sa personne qui savait la nécessité du duo (121-122).

En quête de sensualité, d'alchimie parfaite en matière de sexualité, la narratrice-héroïne qui se terre dans l'anonymat en gardant son identité secrète, se rend compte que son amant est un homme avec qui elle ne peut réaliser le vœu d'une passion luxurieuse. La fièvre, la jouissance et l'extase, sont pour elle un idéal annihilé par un présent déplaisant, parce que caractérisé par l'inassouvissement. Au moment où leurs rencontres s'actualisent, ce n'est que le professeur qui pose des actes de nature sexuelle sur son corps, jusqu'à ce que du fond de ses entrailles elle sente que le coït s'est produit. À aucun moment son partenaire ne se soucie de son plaisir à elle. *Le sexe et l'effroi*, référence intertextuelle redevable à Pascal Quignard (1996) présentée comme le titre d'un livre rangé dans la bibliothèque personnelle du professeur, qui attire l'attention de l'héroïne à chacune de ses visites, laisse présager du « sexe froid » dont elle doit s'accommoder. Au final, cela l'irrite foncièrement, d'autant plus que la reconnaissance de son identité féminine par un homme, elle la souhaite outre mesure dans des considérations autres que celles qui la cantonnent dans un rôle sexuel figé, fût-elle consentante à faire l'amour.

« Le dîner du professeur » est aussi un texte qui sculpte une effigie caricaturale de l'homme dont les désirs sexuels emprunteraient les voies de la gastronomie. Son titre associe l'homme et la nourriture (*dîner/professeur*), omettant complètement de mentionner la femme qui est pourtant le point de fixation de l'histoire. Est-ce à dire que le repas bio, raillé par la narratrice parce que fade et ici prétexte d'un rendez-vous, servirait de relais à l'idée que la femme se poserait elle aussi en « objet de consommation » dans l'inconscient masculin ? Le dispositif narratif mis en marche par Fatou Diome s'allierait par-là à un métadiscours exprimant une pensée réflexive sur des fandoms prolixes qui participent consubstantiellement à l'objetisation de la femme. Ceci dit, Moïse Ngolwa note, dans une étude qu'il a faite sur l'implicite paradigme de la représentation de l'homme chez Calixthe Beyala, que l'association des plaisirs gastronomiques à la sexualité participe d'une dépréciation du masculin créant cette confusion entre nourriture et sexe (2012 : 99), afin de définir dans le cas d'espèce l'homme par son appétit sexuel présumé. Et c'est sans doute à ce niveau que se situe la part de subjectivité dans les jugements de la narratrice, car elle passe de l'élucidation du cas singulier de son amant à des considérations emphatiques et généralisantes, en affirmant dans cet ordre d'idées :

Il s'agrippait toujours, gigotait encore. Maintenant il grognait. C'est curieux, quelle que soit la dimension sociale, morale ou physique d'un homme, on arrive toujours à le ranger entre les deux jambes d'une femme. L'entrejambe d'une femme, l'alpha et l'oméga de l'homme. Il naît de là et toute sa vie il y retourne (121).

Le texte donne par cette occurrence citationnelle une illustration de l'enchevêtrement du récit avec un argumentaire d'une certaine rectitude, en ce qu'on observe à ce stade un fait majeur : il autorise l'irruption d'une opinion révélatrice d'une prise de position tranchée sur la gent masculine, la soumettant notamment au crible d'une évaluation radicalement péjorative, avec l'amplitude de sens que cela comporte de réduire l'existence de l'homme à « l'entrejambe de la femme ». Or, la perspective narrative, selon ce qu'on peut abstraire de la lecture de cette nouvelle, est réglée en fonction du regard d'un personnage qui est partie prenante de l'histoire et dont le champ descriptif participe d'une insatisfaction sous-jacente, latente au départ, et qui dans un dévoilement cathartique donne lieu à un récit intime marqué du sceau de la dé-érotisation.

Les ressources du langage que l'écrivaine sénégalaise mobilise dans la nouvelle privilégient le recours à des virtuosités discursives tablant sur des correspondances. « Il s'engouffra et glissa en moi comme une couleuvre bifurque dans les champs de mil du Sahel » (120). Telle est par exemple la comparaison par laquelle elle actionne le levier d'une rhétorique qui invite le lecteur à reconstituer la scène qu'elle donne à voir, en faisant intervenir des représentations émanant d'une imagerie probante, propice à suggérer une réalité qui est visiblement pour elle difficile à exposer autrement que par le langage figuré. Ces correspondances lui servent aussi à donner vie aux perceptions abstraites de ses personnages, afin de les inscrire dans le récit de façon plus « vivante ». En témoigne cette cheminée anthropomorphe qui, à l'instar d'un témoin oculaire, « assiste impuissante » au « deuil de ses flammes » et « regarde » le cœur de l'héroïne, « noir de désespoir » (123). C'est dire que ce travail de construction d'images amène le lecteur à esquisser une réflexion portant simultanément sur le référent à connotations sexuelles auquel renvoie le texte et sur les marques de sa modalisation.

Quand Fatou Diome publie en 2001 le recueil de nouvelles *La préférence nationale*, où se trouve répertorié ce texte, elle en est à son premier coup d'essai. L'ouvrage n'a pas eu autant de succès que son roman *Le ventre de l'Atlantique*, publié deux ans plus tard aux éditions Anne Carrière. Mais à l'évidence, en dépit des indices de lacunes

formatrices généralement propres au noviciat, comme le disait Gilbert Ndi Shang (2017) à propos de *Trois jours et le néant* de Youssef Wahboun, l'auteure fait déjà preuve d'une excellente maîtrise du verbe et de promptitude dans l'élaboration de son style qui brasse des éléments d'ordre gnomique et lyrique, contribuant à sa caractérisation générique.

Vraisemblablement, il est impérieux pour l'auteure que les femmes expérimentent le meilleur de leur potentiel sexuel et que les hommes les aident à y parvenir. C'est du moins la thèse résurgente de ce récit. Les maladroites du professeur, conjuguées à l'autolâtrie inhérents à son comportement, empêchent l'héroïne de développer ses capacités orgasmiques et d'en donner la pleine mesure quand ils font l'amour, et cela l'agace. « L'histoire sexuelle de l'individu donne la clé de sa vie, parce que dans sa sexualité se projette sa manière d'être à l'égard du monde, c'est-à-dire à l'égard du temps et à l'égard des autres », postulait Merleau-Ponty (1945 : 196).

La narratrice espère ainsi trouver un jour auprès d'un homme le bonheur qu'elle n'a pas avec son amant du moment. Par-là se manifeste un paradoxe qui s'énonce en même temps en termes de refoulement et de sollicitation du masculin. Lequel masculin est saisi sous le prisme des déclinaisons que sa société d'origine promeut en faisant de l'homme le partenaire dominant, celui qui « mène la barque », tandis que la femme, essentiellement passive, devrait être moins entreprenante. Ce discours sociétal normé et stéréotypé imprègne la conscience érotique de l'héroïne. Par voie de conséquence, celle-ci se garde bien de prendre des initiatives qui combleraient ses envies. On peut ainsi déceler dans ses réflexions (et ce en dépit de son niveau d'instruction considérable) le poids d'une éducation traditionnelle corroborant l'idée de section en une bipartition des individus en fonction des genres, qui l'amène à produire implicitement des schémas dont sa psyché se saisit précocement dans l'élaboration de considérations qui lui imposent de contenir ses fantasmes. Jamais elle ne s'emploiera en effet à les communiquer à son partenaire. Ce sont ces déterminations socioculturelles que soulignent Fernanda Cohen et Juan Carlos Kusnetzoff quand ils font remarquer : Il existe un consensus pour affirmer que la différence entre une société et une autre se situe au niveau du degré de liberté sexuelle accordée au cours de l'adolescence et des étapes précédentes. Là où les sociétés font preuve d'une grande rigueur sur ces questions et où l'on croit encore que la modestie et la soumission sont des vertus féminines qu'il faut

exalter, les femmes ont tendance à considérer [qu'il ne leur revient pas de] prendre des initiatives et de jouer un rôle actif dans les rapports sexuels (2013 : 16).

## CONCLUSION

Que peut-on retenir pour conclure ? Notre propos se résume en ceci : l'écriture de Fatou Diome épouse une logique qui va au-delà des revendications paritaires et se démarque du féminisme de castration, pour étayer la thèse « classique » de la complémentarité des genres. Une complémentarité qui tient, entre autres, à un magnétisme pulsionnel réciproque dans le registre de la sexualité, et que son personnage principal dans le corpus étudié appelle de tous ses vœux. « L'énigme du désir de l'autre à mon endroit est aussi la question posée au désir que je porte vers l'autre sous forme d'une demande », soulignait Martin Hervé (2017) en souscrivant à des considérations similaires. Comment une femme à orientation hétérosexuelle pourrait-elle s'épanouir dans un couple comme celui de l'héroïne ? De quelle manière s'affirmer par ailleurs en tant qu'homme sans n'être qu'un « mâle », c'est-à-dire simplement conditionné biologiquement à la copulation ? Nous convenons que ces interrogations sont loin d'être malvenues. Le mérite de l'écrivaine sénégalaise Fatou Diome est celui de les soulever, par le truchement d'un texte à fortes percussions esthétiques. La matérialité du code communicationnel restituant le récit de l'inassouvissement des désirs sexuels de son personnage nous semble en effet être d'une inestimable littérature.

---

## Ouvrages cités

- BLEULER, E. 2001. *La schizophrénie en débat*. Paris : L'Harmattan
- Carani, M. 2005. Le désir au féminin. *Recherches féministes*. 18 (2), 9-37.
- COHEN, F. Kusnetzoff, J. C. 2013. *Petit guide malicieux du plaisir féminin*. Paris : Editions Autrement.
- DIANDUE, B. K. P. 2005. Le ventre de l'Atlantique, métaphore aquatique d'un mirage : idéal brisé de l'ailleurs ? *Éthiopiennes*. (74), 15-27.
- DIOME, F. 2001. *La préférence nationale*. Paris : Présence Africaine
- DUSSAULT, M. 2003. Corps féminins, postcolonialisme et transgression dans Tu t'appelleras Tanga de Calixthe Beyala. *Postures* (5), 30-40  
<http://revuepostures.com/fr/articles/dussault-5>.
- GUIONNET, C. et NEVEU, E. 2004. *Féminins-masculins : sociologie du genre*. Paris : Armand Collin.
- HERVÉ, M. 2017. S'ensorceler. Passion et possession de l'image dans Azaël de Marcel Jouhandeau. *Musemedusa*. (5)  
[http://musemedusa.com/dossier\\_5/herve/](http://musemedusa.com/dossier_5/herve/).
- KESTELOOT, L. 2001. *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Karthala-AUF.
- LAWSON-HELLU, C. L. 1998. L'ironie du « Pleurer-rire » chez Henri Lopes. *Études Littéraires*. 30 (2), 123-140.
- MERLEAU-PONTY, M. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.
- MOLINIER, Pascale. 2000. Virilité défensive, masculinité créatrice. *Travail, genre et société*. 1 (3), 25-44.
- NDI SHANG, G. 2017. La douleur d'être et la lourdeur du temps : une lecture existentialiste de Trois jours et le néant de Youssef Wahboun. *Mouvances francophones*. 2 (2), Article 1  
<http://ir.lib.uwo.ca/mf/vol2/iss1/1/1>.
- NGOLWA, Moïse. 2012. L'implicite paradigme de la représentation de l'homme chez Calixthe Beyala. *Études Littéraires*. 43 (1), 96-106
- QUIGNARD, Pascal. 1996. *Le sexe et l'effroi*. Paris : Gallimard.

TCHEUYAP, Alexie. 2001. Hégémonie, féminin et paradoxe de la représentation. *Présence francophone*. (57), 34-52.

VICHYN, B. 1984. Narcissisme : des concepts : auto-érotisme et narcissisme. *Psychanalyse à l'université*. 9 (36), 655-678.



---

# De l'érotisme à la problématique de l'*étant* dans l'écriture francophone : Le paradigme de la *transpositionnalité transcendant*

Laté Lawson-Hellu  
Western University (Canada)

## RÉSUMÉ

Le principe de l'*étant*, comme catégorie, permet de penser les faits de la réalité dans leur appréhension herméneutique ou épistémologique. Dans ce sens, il reste ancré dans son environnement d'expression et de définition. Il en va ainsi du discours sur l'érotisme dans l'écriture francophone, qu'il faut concevoir alors comme discours situé dans une terre ou un territoire, tout autant que le *fait* érotique ou sexuel dont il propose la représentation. Sur le plan épistémologique, également, le principe de la *transpositionnalité transcendant* permet d'explicitier cet ancrage de l'*étant* dans une perspective herméneutique qui cherche à l'appréhender. La littérature francophone a produit un discours modéré sur le fait érotique. Ce discours, saisi dans une perspective tellurique autre, comme le discours colonial hier ou aujourd'hui, tend à être invalidé pour sa modération, sa « pudeur ». Le principe de la *transpositionnalité transcendant* permet justement d'invalider plutôt cette appréhension extérieure, comme en donne l'exemple l'œuvre de l'écrivain francophone d'Afrique subsaharienne Félix Couchoro.

## PRÉAMBULE

Il convient de dire, dans le cadre de la réflexion présentée ici que, dans la littérature francophone, le principe de la culture traduit, généralement, dans sa mise en écriture, le rapport de l'individu-écrivain

à son espace physique, la terre ou le territoire, d'existence<sup>19</sup>. Il convient ensuite de dire que face à l'histoire coloniale, dont la terre ou le territoire, chez l'individu-écrivain ou sujet francophone, porte les traces des violences génériques et subséquentes de l'ère post-coloniale, ce principe est problématisé par celui de la modernité sous-jacent au fait colonial introduit. La réflexion voudrait donc partir du paradigme de la *transpositionnalité transcendante*, complémentaire du paradigme déjà développé du *Principe de maternité* (Lawson-Hellu, 2011)<sup>20</sup> pour fonder, dans une perspective épistémologique, l'usage du motif érotique chez un écrivain francophone tel l'écrivain Félix Couchoro, dans l'exemple de l'espace culturel guin-ewe au cœur de l'œuvre et du discours militant anticolonialiste de cet écrivain des premières générations littéraires francophones en Afrique.

## INTRODUCTION

Dans une réflexion datant de l'année 2011, il a été proposé ainsi un paradigme susceptible de rendre compte du principe de la vie, le *Principe de maternité*, lequel, dans sa pertinence épistémologique, permettait également d'évaluer les faits humains dans leur adéquation ou non au principe de la Vie. Ainsi, le fait colonial, dans sa négation des cultures colonisées, s'inscrivait en antinomie au principe de la vie dont

---

<sup>19</sup> Comme le rappelle par exemple Xavier Garnier (2015), pour le cas des écritures africaines, dans sa présentation du numéro 39 de la revue *Études littéraires africaines* consacré au thème du paysage dans les littératures africaines. Pour lui, ainsi : « *Un des combats majeurs des écrivains africains, depuis au moins la fin du 19<sup>e</sup> siècle, est d'échapper à la mise en images du continent qui a accompagné la conquête coloniale et dont les effets sont certainement encore actifs à travers le monde. Dans la longue tradition épistémologique occidentale de la perspective conquérante à l'égard de l'espace [...], le paysage a constitué le mode d'appréhension favori du roman autant que de la photographie et de la peinture coloniales. On comprend dès lors que le paysage est un enjeu important pour la littérature africaine qui s'est, depuis l'époque coloniale, engagée dans un combat toujours d'actualité contre une certaine « image de l'Afrique »* » (p. 7). C'est ce qui fonde également la lecture que propose Françoise Simasotchi-Brones (1999) sur la problématique de l'espace dans le roman antillais.

<sup>20</sup> Notamment : « *Le Principe de maternité est un principe herméneutique par le biais duquel il est en effet possible à la fois d'expliciter le principe de la Vie lui-même, dans ses diverses manifestations, et d'évaluer les faits humains ou des êtres vivants à partir du principe du Bien intrinsèque au principe de la Vie. C'est dans cette double pertinence herméneutique que le Principe de maternité constitue un principe épistémologique en même temps qu'un principe épistémique, et c'est dans le cadre de cette double pertinence herméneutique qu'il trouve sa valeur heuristique.* » (Lawson-Hellu, 2011 : 24).

participe le principe de la culture. Pour la question de l'érotisme, il faut partir alors des composantes épistémologiques du *Principe de maternité* pour la situer dans le principe de la reproduction et dans celui de la représentation inhérente au principe de la culture. Dans ce sens, le principe de la reproduction conditionne le fait même de la transmission de la vie ou sa perpétuation dans le règne du vivant. Si l'ensemble des faits de la vie tel que cela se comprend dans l'environnement de l'être humain concourt au principe de la vie, c'est-à-dire à la perpétuation du *souffle* au cœur du vivant<sup>21</sup>, c'est à la fois le règne animal, le règne végétal et le règne minéral qui participent du principe de la vie tel que peut en rendre compte le *Principe de maternité*. C'est également dans l'intelligibilité de ces différentes composantes, pour le dire ainsi, que devient formulable le principe de l'*étant* que nous retenons pour le propos ici. Par l'*étant*, il s'agira de comprendre notamment le fait de l'existence qui est susceptible d'appréhension et de mise en discours<sup>22</sup>. Il en va ainsi de l'imaginaire qui participe conjointement de l'humain et de son rapport à ses environnements d'existence, et qui peut être mis en discours critique, décrit et évalué conformément alors au *Principe de maternité* ou encore dans son adéquation ou non au principe de la Vie. Le paradigme de la *transpositionnalité transcendantale* proposé ici, de même, devient la manifestation pratique du principe de la vie dont rend compte le *Principe de maternité*, étant en cela concomitant ou complémentaire au *Principe de maternité* dont le discours critique ou herméneutique peut envisager les termes dans la description des faits humains et de leur rapport d'ensemble à l'*étant*.

C'est à la lumière du principe de la *transpositionnalité transcendantale* que se comprennent notamment les manifestations du principe de la vie

---

<sup>21</sup> On pensera ici au *souffle vital* que met par exemple Yinde Zhang (1999) dans l'intelligibilité métaphysique du jardin chinois ainsi que dans la symbolisation discursive du travail artistique : « *La diversité des activités littéraires et artistiques ainsi que l'implication inextricable intersémiotique se présentent exactement comme des broussailles ou comme un labyrinthe de jardin. Pourtant les différents modes d'expression sont tous régis par le même principe d'alternance bipolaire animée par le souffle vital. Celui-ci gouverne aussi bien la création picturale, l'écriture poétique, la construction jardinière que la composition romanesque* » (p. 41).

<sup>22</sup> En cela, la catégorie de l'*étant* se veut plus englobante que celle de l'*habitant*, par exemple, généralement saisie dans le sens de l'être vivant situé dans un espace ou dans un lieu déterminé. Ici, l'*étant* excède le seul niveau du vivant, pour saisir également celui de l'inanimé ou celui de l'immatériel – les faits de culture, par exemple – qui forment pourtant une partie intégrante du « monde » du vivant, de l'*habitant*. C'est aussi dans cette perspective qu'il devient applicable aux trois règnes – animal, végétal et minéral – qui participent du principe de la vie dans ses aspects matériels ou immatériels.

mais dans leur *contextualisation* nécessaire dont participe un principe comme celui de la culture. La question du sexe, par exemple, et l'imaginaire que celui-ci développe, *l'imaginaire du sexe*, ne se définit pas de façon homogène dans le règne animal ou dans le règne végétal où il intervient, de la beauté de la fleur à son interaction avec l'insecte pollinisateur, ou encore d'un rite sexuel culturel à l'autre. Le principe de l'érotisme devient sujet de cette variation tellurique ou *contextualisée* du principe de la reproduction qui fait comprendre alors *l'imaginaire du sexe*, lequel, à son tour, informera le discours qu'en produit le fait littéraire. Si le principe de la modernité, tel qu'en a rendu compte l'histoire du colonialisme européen, tend à l'homogénéisation de l'étant, sur la langue, le corps, le port vestimentaire, la musique, l'alimentation, l'organisation politique de la collectivité, la sexualité, naturellement, et bien d'autres encore, c'est en cela que son discours sur le fait érotique s'inscrit dans la même problématique qu'il entretient avec le principe de la vie. Dans l'œuvre des écrivains francophones, un certain discours critique informé par, dirons-nous, l'épistémologie occidentale, aura conclu à la pudeur de l'individu-écrivain francophone, pour inscrire cette pudeur dans une réprobation qui ne se comprend qu'à la lumière du modèle moderniste occidental utilisé comme grille herméneutique ou axiologique<sup>23</sup>. Le principe de la *transpositionnalité transcendantale* est

---

<sup>23</sup> En témoignent les propos ci-après de l'éditorial que proposait en 2003 Jean-Louis Joubert au numéro 151 de la revue *Notre Librairie* consacré au thème de la sexualité et de l'écriture : « *Il y a quelques années, le choix du thème du présent numéro de Notre Librairie, « Sexualité et écriture », aurait pu sembler le comble de l'audace. Tant était puissant le stéréotype selon lequel les écrivains du Sud ne sauraient se départir d'une pudeur immémoriale, à l'opposé des dévergondages érotiques de la modernité occidentale, et en réaction contre le cliché colonial qui dotait les Africains d'une virilité pharamineuse. / D'où peut-être l'admirable chasteté de Samba Diallo, le héros de L'Aventure ambiguë. C'était sans doute oublier toute la charge érotique de certains textes des poètes de la négritude, Césaire et Senghor en premier. Et encore plus le tranquille usage de thèmes et de termes sexuels par la littérature orale. Jean Paulhan a bien montré que les hain-tenys de la tradition malgache avaient été systématiquement censurés par les missionnaires européens. Aujourd'hui, les romanciers, d'Afrique comme d'ailleurs, font un assez large usage d'images et de thématiques marquées par la sexualité. Sans prétendre donner un panorama exhaustif, ce numéro le montre en présentant de nombreux exemples. Reste qu'il n'est pas simple de dire (ou d'écrire) les choses sexuelles. Comme partout, on choisit de les dire sans les dire, de les déguiser par des figures de style (métaphore et métonymie sont les deux mamelles de la littérature érotique), ou au contraire de jouer sur des effets de provocation » (Joubert, 2003 : 2). Le constat est le même chez Daniel Delas (2003), qui évoque, dans le même numéro, la pudeur des écrivains francophones africains des premières générations (« Une longue période de pudeur », indiquait-il) quant à la question de l'érotisme dans leurs œuvres : « *Du Batouala (1921) de René Maran au Devoir de violence (1968) de Yambo Ouologuem, la**

antinomique à une telle perspective discursive d'homogénéisation de l'*étant*, comme cherche à l'inféoder le principe de la modernité. L'œuvre de l'écrivain francophone d'Afrique subsaharienne permet de suivre la spécificité du principe de l'érotisme tel qu'il participe de l'ancrage culturel de l'écrivain et de son activation du principe, alors, de la *transpositionnalité transcendante*, en permettant au discours critique qui en fait part de conclure à la posture anti-moderniste ou anticolonialiste de cette œuvre. La première section de la réflexion s'intéresse donc au principe de la *transpositionnalité transcendante*, pour sa pertinence épistémologique d'ensemble. La deuxième section prend en compte la variation axiologique des perceptions du principe érotique dans le cadre des discours de prise en charge du fait littéraire francophone. La troisième et dernière section analyse la mise au jour d'un érotisme culturellement modalisé chez l'écrivain Félix Couchoro, dans les termes, dès lors, du principe de la *transpositionnalité transcendante*.

### LE PRINCIPE DE LA *TRANSPPOSITIONNALITÉ* *TRANSCENDANTE*

Pour demeurer dans le cadre ponctuel de la présente réflexion, nous dirons simplement que par le principe de la *transpositionnalité transcendante*, nous entendons le *mécanisme par lequel s'exprime le principe de la vie tel que l'être humain peut s'en rendre compte, autour de lui, ou dans ce qu'il faudra concevoir comme l'univers, les découvertes de la science permettant d'inférer cela désormais, et, dans ce mécanisme, la contextualisation des expressions du principe de la vie suivant les conditions environnementales de leurs matérialisations ou occurrences*. Le principe du cours d'eau et de l'hydrographie existant sur terre se retrouve ainsi, par exemple, dans les mêmes configurations mais avec des combinaisons de composantes différentes (sur base de méthane) sur un satellite de la planète Saturne, la « lune » Titan, comme identifié par la NASA<sup>24</sup>. Dans

---

*littérature écrite par les Africains et les Antillais est singulièrement pudique et seule une dizaine d'œuvres que nous évoquerons brièvement comporte des scènes érotiques.* » (2003 : 8-10)

<sup>24</sup> L'information est reprise par *Pour la Science.fr*, notamment dans l'article de Sushil Atreya, « Le méthane, signe de vie sur Mars et Titan » (en sous-titre : « Le méthane découvert dans l'atmosphère de Mars et dans celle de Titan est constamment renouvelé. Provient-il de sources biologiques ou d'une activité géologique inhabituelle ? » ; 2017). La même information est disponible sur le site de l'agence spatiale américaine, la NASA (*National Aeronautics and Space Administration*), et rapportée par Jia-Rui Cook (*Jet Propulsion Laboratory*, Pasadena, California, USA), entre autres articles, dans : « Cassini

le principe de la reproduction, la configuration des organes de reproduction est de même, ainsi, fonction de l'espèce animale considérée, du chien au moustique ou à l'être humain, pour ne prendre que ces cas. Dans le principe de la reproduction, la configuration du rite de la reproduction ou, dirions-nous à propos, du *principe de l'érotisme*, varie également d'une espèce végétale à l'autre, de la variété des couleurs, des parfums et des formes des fleurs à la variété de leurs stratégies d'attraction de tous les agents susceptibles de participer à ce rite, que ce soit l'insecte ou l'être humain consommateur du fruit qui assure la propagation des graines *fécondées* de la plante. L'orange que consomme l'être humain en devient ici un exemple. Si une telle diversité est fonction de la diversité des espèces, puis de leur ancrage tellurique, nous sommes au cœur du principe de la culture applicable, par exemple, aux êtres humains, mais tel que tout cela ne relève pas de la volonté des agents concernés. Le principe de la transcendance devient applicable ici, également, où il permet d'envisager un principe de la vie et de ses manifestations mais tel que ces manifestations s'inscrivent dans une *contextualisation pratique* dont rend compte le paradigme de la *transposition*<sup>25</sup>.

Dans sa définition d'usage, le principe de la transposition permet en effet de traduire une réalité donnée dans un contexte autre tout en lui maintenant ses conditions de réalisation intrinsèques, mais à partir des éléments du nouveau contexte de sa traduction. Le principe de la vie ne dépend pas de la volonté de l'être vivant, ni les conditions générales de

---

Finds Saturn Moon Has 'Sea Level' Like Earth », <https://www.nasa.gov/feature/jpl/cassini-finds-saturn-moon-has-sea-level-like-earth> (2018). Pour le détail, nous renvoyons aux deux adresses suivantes de la mission Cassini de la NASA consacrée à la planète Saturne du système solaire : <https://www.nasa.gov/cassini> et <https://saturn.jpl.nasa.gov>.

<sup>25</sup> Sur le principe de la transposition devenu paradigme épistémologique appliqué par exemple au plurilinguisme littéraire, voir Lawson-Hellu (2004) : « *La notion de la transposition à proposer à titre heuristique, mais devant nécessairement participer de l'herméneutique du texte africain eurographe ou europhone, en référence à ses langues d'expression héritées de l'Histoire coloniale, est déjà en usage dans le domaine de la traduction. Là, elle en désigne l'une des modalités foncières, c'est-à-dire le processus d'expression du contenu énonciatif d'une langue d'origine, langue-source, dans une langue d'arrivée, langue-cible. À l'encontre, cependant, de notions connexes ou sous-entendues par la traduction, la transcription en l'occurrence, laquelle désigne, pour sa part, la reproduction d'une réalité (texte, œuvre, etc.) d'un contexte à un autre par le biais d'un système de plus ou moins haut degré de symbolisation (la transcription phonétique par exemple), la transposition met davantage l'accent sur le maintien de l'identité (forme et contenu) de la réalité traduite, de sa langue ou domaine source à sa langue ou domaine cible.* » (2004 : 96)

poursuite de la vie. Si ces conditions générales de poursuite de la vie s'inscrivent dans une diversité foncière, il devient possible de formuler à partir de cette diversité le paradigme de la *transpositionnalité transcendante* par lequel s'exprime donc le principe de la vie dans ses manifestations spécifiées et conceptualisables par l'être humain. En cela, la question de l'existence de la vie en dehors de la planète terre devient, toujours par exemple, formulable dans la provision de la diversité *contextualisée* de cette existence n'importe où elle est formulable. En cela, également, le principe du virus qui affecte le bien-être du vivant devient formulable dans les termes, paradigmatiques alors, du principe de la *transpositionnalité transcendante*, où ce virus ne peut se matérialiser que sur la base de principes stables et identifiables mais tel que ces principes stables seraient redéfinis d'un type de virus à l'autre, et – à préciser ici – d'où que provienne le principe-même du virus dans son antinomie foncière au principe de la vie. En soi, le principe de la *transpositionnalité transcendante* peut déjà être inscrit au cœur de la réflexion scientifique qui « raisonne » par approximation et déduction, ou par analogie, en prenant un événement, un fait, une réalité ou un phénomène similaire avéré pour l'étude d'un fait, d'un phénomène, nouveau, ou d'une réalité, nouvelle, donnée. Le principe de raisonnement au cœur du travail, cognitif alors, du cerveau, chez l'être vivant, peut ainsi être appréhendé à partir du principe de la *transpositionnalité transcendante* qui rend possible le processus herméneutique et cognitif à la fois du cerveau et, partant, de la connaissance par l'être vivant, ou, de plus en plus désormais, dans la conception même de l'intelligence artificielle en informatique<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Dans la multitude d'études ou d'intérêts portés à la question de l'Intelligence artificielle désormais, on se reportera, par exemple, à l'édition spéciale du magazine *Time*, *Artificial Intelligence. The Future of Humankind* (2017), ou à l'étude plus antérieure de Jean-Guy Meunier, « Narration et cognition » (1993), qui pose des bases herméneutiques de réflexion sur le principe de l'intelligence artificielle en soi, notamment dans les ensembles de fonctions qui permettent de décrire le processus de représentation que met en place le sujet cognitif dans ses modalités d'interaction avec son environnement. Ce sont ainsi, dans ces ensembles, les *fonctions ipséiques*, lesquelles reposent sur le principe de la conscience de soi dont témoigne l'être humain, qui renvoient à la recherche scientifique sur l'intelligence artificielle, en posant notamment la capacité de l'agent cognitif à s'identifier comme agent dans sa propre action. (*Ibid.*, p. 497 et sq.)

## LE PRINCIPE ÉROTIQUE ET SON APPRÉHENSION DISCURSIVE

Pour la question de l'érotisme, le dictionnaire usuel dit par exemple qu'il s'agit d'un « goût marqué pour le plaisir sexuel », c'est-à-dire, en cela, le principe de la sensualité. Le même *Robert* usuel, dans son entrée sur l'érotisme, indique qu'il s'agit du « caractère de ce qui a l'amour physique pour thème » (Rey-Debove et Rey, 1993 : 807). Lorsque la réflexion épistémologique, comme celle menée ici, récuse l'assertion occidentale qui associe le sexe au plaisir et à la reproduction, pour l'aporie que cette assertion pose (« le sexe vise le plaisir *et* la reproduction »), elle débouche sur l'association de l'érotisme au sexe dans le sens exclusif de la reproduction (« le sexe vise la reproduction *qui inclut* le plaisir »). En cela, l'érotisme participe du principe de la reproduction. Pour clarifier l'aporie dans l'assertion dualiste qui associe le sexe au plaisir et à la reproduction, on remarquera tout simplement que le désir, tout comme le plaisir, participent déjà des conditions de la reproduction qu'assume le sexe. En cela, y adjoindre le plaisir à la reproduction dans la désignation du sexe crée une répétition inutile (« le plaisir *et* la reproduction ») mais dont l'incidence idéologique devient telle qu'elle aboutit à la suppression, pour le sexe, de sa fonction de reproduction (« le sexe vise le plaisir *et exclut* la reproduction »), particulièrement dans le discours occidental ou moderne dorénavant.

Le principe de l'érotisme participe de ce cadre discursif voire idéologique lorsque la réflexion en vient à son appréhension dans la dualité du discours occidental. Cette dualité renvoie à la fois à la nécessité pour le discours occidental de formuler les termes, culturels, de son imaginaire du sexe, et de juger l'autre, non-occidental, sur la base de cet imaginaire du sexe. Cela aboutit à l'invalidation, à tort, de toute divergence culturelle par rapport à un tel imaginaire. Pour Anne Castaing (2017), par exemple, qui étudie les conditions de formulation épistémologique d'un *langage féminin* dans le contexte historique et discursif de la colonisation européenne en Inde, c'est à travers l'incidence de l'idéologie coloniale, de son « oppression » patriarcale, qu'il convient de penser une telle formulation, et, à la rigueur, le potentiel de résistance que peut convier un tel *langage féminin* :

Corps, sacrifice, langage du féminin : voilà des lieux de réflexion fondamentaux, plus délicats encore qu'ils sont indissociables de leur contexte d'énonciation d'un point de vue de la culture, de l'histoire et du genre. Rada Ivekovic [1998] *localise* de fait le rapport à la guerre et au

langage tout en l'universalisant comme paradigme épistémologique. De même peut-on en toute légitimité interroger la culture du genre et du patriarcat, donc la culture de la résistance et de sa formulation. Dans le contexte de l'Inde coloniale et postcoloniale, les ambiguïtés liées au rôle social, familial, culturel, politique, historique et surtout symbolique des femmes continuent ainsi à faire couler l'encre : comment interpréter le « patriarcat » indien, interpréter le discours colonial sur la Femme archétypale indienne, interpréter cette omniprésence du féminin dans le paysage culturel indien, incarné tant par la soumission que par la puissance ? Comment penser le langage du féminin sans connaître la langue de l'oppression ? (Castaing, 2017 : 42)

La théorie postcoloniale a ainsi suffisamment contextualisé les stéréotypes sexuels qu'aura produits par exemple le discours colonial sur le sujet colonisé, que celui-ci soit « Noir » ou « Arabe », entre autres. Dans le cadre de l'érotisme, le principe idéologique reste le même où il s'agit de voir en quoi l'auteur francophone ouvre ou non son propos aux mêmes conditions d'expression du discours érotique propres à l'épistémologie occidentale. Le principe de la *transpositionnalité transcendantale*, qui institue dans le fait culturel la diversité et la contextualisation nécessaires au principe de la vie, de notre point de vue humain, informe la pudeur qu'adopterait ainsi l'individu écrivain francophone par rapport à la matière sexuelle dans son écriture. De décrire la position de cet individu écrivain francophone par rapport à l'érotisme, revient, nous semble-t-il, à poser la question, quelles qu'en soient ses déclinaisons subjectives, de la conception du sexe et de la sexualité dans l'espace culturel de référence de l'individu et / ou de son écriture. Pour lui, le sexe se conçoit-il dans la fausse dualité devenue idéologique du plaisir et de la reproduction, avec la préséance accordée, au bout du compte, au plaisir et au détriment de la reproduction, conformément à l'épistémologie occidentale ou moderniste ? Odile Cazenave (2003) situe ainsi l'écriture de la sexualité chez les romancières francophones des Caraïbes dans le grand ensemble épistémologique du projet identitaire historique et colonial à formuler, où l'urgence du « bilan » l'emporte sur l'exubérance érotique :

La violence associée à la sexualité – abus sexuels et incestueux – renvoie métaphoriquement au viol premier de la femme antillaise. Par-delà une telle écriture de la sexualité, retraçant une histoire familiale au féminin sur plusieurs générations, les romancières des Caraïbes effectuent une reconstruction de l'histoire, des bateaux négriers aux plantations à l'histoire coloniale. Elles démontrent le poids de l'Histoire et de la violence coloniale dans les rapports entre hommes et femmes, dans la

quasi-absence de l'homme, géniteur en passant. L'écriture de la sexualité prend le relais du corps-langage pour se faire inscription de la mémoire et bilan de la société antillaise. (2003 : 53)

L'œuvre de Félix Couchoro, à l'image de celle des premières générations des écrivains francophones en Afrique au sud du Sahara, permet aussi de répondre à cette question, fort de son inscription dynamique dans le principe de la vie, mais aussi fort du prisme herméneutique que fournit, en tant que paradigme, le principe de la *transpositionnalité transcendante* auquel contrevient d'une certaine manière le principe de la modernité, ou son équivalent épistémologique de la *mondialisation*<sup>27</sup>.

## L'ÉROTISME CULTURALISÉ CHEZ FÉLIX COUCHORO

Pour situer l'œuvre de l'écrivain retenu dans le cadre de cette réflexion sur la problématique de l'écriture érotique francophone, on retiendra, en guise de présentation de l'auteur, que Félix Couchoro est né au Dahomey (l'actuel Bénin, en Afrique de l'Ouest) en 1900, et décède en 1968 après être devenu « naturalisé » au Togo colonial dans les années 1940 (Ricard, 1987 : 20 et suivantes). Écrivain prolifique pour sa période, militant anticolonialiste durant la période de décolonisation au Togo et en Afrique de l'Ouest francophone, en général, son rapport au colonialisme français lui vaut l'exil au Ghana quelques années seulement avant l'accession du Togo à l'indépendance en 1960. Outre ce parcours du nationalisme pré-indépendance caractéristique de l'élite africaine occidentalisée de l'époque, l'œuvre de

---

<sup>27</sup> Roland Bleiker (2005) rappelle en quoi justement la mondialisation constitue, en soi et outre l'opposition notoire de la modernité à la « nature », un exemple de l'exercice du pouvoir qui transcende *même* les limites traditionnelles du pouvoir au cœur de la modernité, l'État ou la société : « *Globalisation is an important and much debated contemporary phenomenon. At the minimum it signifies 'a coalescence of varied transnational processes and domestic structures, allowing the economy, politics, culture, and ideology of one country to penetrate another'*. (Mittelman, 1996 : 3) *For some commentators, though, globalisation has far greater implications. It is a process that has fundamentally reorganised the relationship between space and time. [...] Advances in economic, technological and informational domains have led to what could be called a 'deterritorialisation' of the world – a series of transformations that are characterised, according to Gearóid Ó Tuathail, by the diminishing power of states. (Tuathail, 1996) Deterritorialisation is particularly far-reaching in the domain of finance and production, but it is perhaps with regard to the flow of information that processes of globalisation most evidently transgress the boundaries of the territorial state system [...]* ». (2005 : 94)

Félix Couchoro demeure également particulière dans l'ensemble de la production littéraire francophone en Afrique subsaharienne pour le courant du 20<sup>e</sup> siècle. A. Ricard situait par exemple cette œuvre dans le contexte de la naissance du roman francophone en Afrique subsaharienne, d'où le titre qu'il donne à l'ouvrage majeur qu'il consacre à l'écrivain en 1987, *Naissance du roman africain, Félix Couchoro (1900-1968)*. C'est une œuvre qui débute ainsi dans les mêmes années 1920 de naissance du champ littéraire francophone africain subsaharien, pour s'achever avec le décès de l'écrivain aux lendemains des indépendances ; ce que rappelle par ailleurs A. Ricard :

À la même époque, les quelques œuvrettes [...] auxquelles serait imparti l'honneur d'avoir inauguré l'écriture de fiction française en Afrique sont trop minces pour qu'une réflexion sur l'écriture puisse prendre appui sur elles. L'auteur de *Force-Bonté* (Diallo, 1926), paru en 1926, Bakary Diallo, est sans doute le premier Africain à produire un texte de fiction d'une certaine longueur en français ; mais il ne donnera plus d'autre œuvre, excepté, vingt ans plus tard, un poème en peul. (1987 : 10-11)

Le premier roman de Félix Couchoro, *L'Esclave*, paraît en 1929, d'abord en France et en feuilletons. Avec des romans, des essais politiques et des nouvelles pour la plupart, c'est surtout une œuvre dans laquelle l'écrivain entretient un dialogue éthique, dirons-nous, avec la modernité coloniale et son legs culturel<sup>28</sup>, en même temps qu'un état des lieux socioculturel et individuel de cette modernité coloniale dans l'espace culturel, transnational (situé dans le sud du Togo, du Ghana et du Bénin actuels) et précolonial guin-ewe de référence ou d'intelligibilité socio-discursive et sémiotique de son œuvre<sup>29</sup>. La question érotique, s'il faut la poser ainsi dans cette œuvre, se comprendrait dans ce cadre socio-éthique où prévaut, chez l'écrivain, l'importance de la valeur morale de la tradition locale.

Chez l'écrivain Félix Couchoro, le discours sur le sexe n'est donc pas indissociable de la conception culturelle du sexe dans l'espace

---

<sup>28</sup> En cela, l'écrivain préfère et privilégie, dans la construction de ses univers fictifs, une modernité voulue et critique, délibérée, au contraire de celle qu'introduisent le mouvement et l'idéologie colonialistes de la fin du 19<sup>e</sup> siècle dans l'espace de référence de son écriture, et longtemps après le contact effectif des populations locales avec les voyageurs européens et les faits de culture, de langue, qu'ils ont apportés avec eux depuis le 16<sup>e</sup> siècle, pour le moins.

<sup>29</sup> Pour l'histoire et les spécificités identitaires de cet espace transnational et précolonial, nous renvoyons aux travaux largement disponibles désormais de Nicoué L. Gayibor (2001a, 2001b et 2005, avec Angèle Aguidah), et de Benjamin N. Lawrence (2005), entre autres.

géographique et historique de référence de son œuvre, l'espace guinéen. Le traitement de la question sexuelle dans son œuvre permet de suivre dès lors les marqueurs culturels qui influent sur sa « pratique » de l'érotisme dans ses romans. Nous en retiendrons trois cas. Ainsi, dans son roman, rédigé en 1963, *La dot, plaie sociale* (Couchoro, 2005b ; *DPS* désormais), c'est au principe de la reproduction, ou de la maternité, qu'il associe son discours sur le sexe. La teneur érotique de son propos devient associée à cette valeur foncière qui lui fait privilégier l'absence d'épanchement à l'aspect « plaisir » qu'il peut en dégager pour l'écriture. Dans le roman, c'est pourtant la liberté de l'individu, ici la jeune fille en âge de se marier, qu'il privilégie au détriment des faits de culture, telle la dot, qu'il réproouve, ou encore les convenances sociales qui étouffent la liberté de l'individu dans ses choix matrimoniaux. Le moment érotique de ce roman, par exemple, sera indissociable de l'évocation de la maternité qu'il met en relation plutôt avec la beauté de l'ordre de la Nature :

Chez Jeannette, l'auréole des seins ronds et fermes avait déjà noirci. Quant au ventre lui-même, il venait lentement, mais sûrement, en une courbe bien prononcée que bardait au bas une chaînette de rein en argent.

Et la figure de la jeune fille était déjà marquée par cette éclatante fraîcheur de teint et par le regard chargé de magnétisme, touche de beauté, que la Nature accorde généreusement à toute femme au début de l'œuvre de maternité. (*DPS*, 762-763).

Dans un autre roman, *Drame d'amour à Anébo* (Couchoro, 2005a ; *DAA* désormais), initialement publié en 1950 et où se profile un discours érotique ou érotisant, c'est dans le cadre d'une évaluation morale et politique de l'histoire sociale que se comprend ce discours érotique. Pour l'écrivain, il s'agit de mettre en exergue les formes radieuses de la protagoniste de l'intrigue dans le sens où ces formes radieuses auront permis son rapprochement d'avec l'individu sujet politique tel que souhaité par le programme narratif et discursif du roman. Les deux personnages au cœur de l'intrigue proviennent en effet des deux clans politiques rivaux locaux que l'écrivain veut rapprocher dans la pertinence historique et anticolonialiste du roman. De ce rapprochement, pragmatique pour l'écriture, va découler l'union matrimoniale envisagée par l'écrivain à la fois dans le symbolisme anticolonialiste de l'écriture et dans celui de la réunification sociale envisagée dans le roman. Dans la scène reprise ici, les personnages sont dans une Chevrolet noire américaine, « luxueuse », que l'écrivain évoque

de manière symptomatique dans cette Afrique des années 1950 (et pseudo-sauvage) qu'il met en scène :

Sans savoir pourquoi, Stanley Kuanvi se sentait quelque peu nerveux.

Il savait rester correct avec les filles. Il était à Anecho depuis seulement un mois. Vingt-six ans, célibataire, il comptait des aventures peu nombreuses, malgré le tourbillon de Lomé.

Cyrus Tenupor était gros, sa « cavalière » aussi avait quelqu'embonpoint : à quatre derrière, ils se serraient de près, les deux garçons étant au milieu. Kuanvi, alors, d'un geste décidé, poussa les bras autour de la taille de sa cavalière, avec assez de tact pour faire croire qu'il cherchait un peu d'aise.

La réaction vint ; sa partenaire leva les yeux ; leurs regards se croisèrent. Alors, il se pencha et s'enquit :

– Ton nom, mon amie ?

– Mercy Latré... Et le tien ?

Il fit entendre un léger « ha » de surprise et répondit pensif :

– Je me nomme Gilbert Stanley Kuanvi.

Mercy Latré, à son tour, eut instinctivement un léger sursaut que remarqua le jeune homme.

Ils se voyaient de chaque côté, séparés par la barrière que les besoins de la politique locale avaient érigée dans Anecho : leur premier embarras venait de là. (*DAA*, 238).

Pour le même texte, la mention brève de circonstances érotiques entre le protagoniste de l'intrigue et une autre fille, cousine de la protagoniste, est invalidée d'abord – elle « couche » avec le fiancé de sa propre cousine – puis rétablie à la fin du roman par un autre projet de mariage conféré à cette autre fille :

Ils étaient assis côte à côte, dans le lit. Elle se rapprocha de lui et, d'une voix tendre, lui ayant pris la tête dans ses mains et le couvant des yeux :

– Stanley, dit-elle, tu me caches quelque chose. Tu n'as pas confiance en moi. Qu'importe de savoir que ta fiancée se trouve à tel ou tel endroit. Je garderai le secret. On ne m'a pas envoyée aux informations : c'est par sympathie pour toi que je m'intéresse à votre sort à tous deux.

Il passa à côté du piège, sans y tomber.

– Tu te tracasses, ma chère amie ; je n'ai rien de caché pour toi. Mercy, tu la connais, est fantasque. Elle a de l'argent sur elle et a dû pousser une pointe du côté de Palimé ; de là à faire un saut à Accra, il n'y a pas loin. Mais j'aurai bientôt de ses nouvelles. Sa lettre est certainement en cours de route. Prenons patience : si j'apprends quelque chose, je t'en ferai part.

– C'est bien. En tout cas, je vous souhaite bonne chance.

C'était une sonde habile : elle toucha son but.

– Je commence à être fatigué. Comment peut-on espérer du bonheur d'une union si peu désirée par mes futurs beaux-parents ? J'envisage

l'avenir sous un jour plutôt sombre. Qu'en penses-tu, toi ? J'ai envie de lâcher tout là.

Elle libéra un soupir de soulagement.

– Ne te décourage pas, Stanley. Tout s'arrangera, si Dieu le veut.

Un silence pesa sur eux.

La nuit tombait déjà : l'obscurité envahissait la chambre. Stanley sentit tout contre lui le corps de la jeune fille. Ils ne se voyaient plus, seuls leurs souffles troublaient le silence.

Soudain, elle se dressa, s'étira les bras, en baillant bruyamment.

– Je rentre, il fait nuit, fit-elle.

Il se leva, l'attira à lui des deux bras : leurs lèvres s'unirent... (DAA, 314-315)

C'est la cousine qui devra épouser, à la fin du roman, l'un des prétendants préférés des parents de l'héroïne, fort des circonstances politiques entourant le projet matrimonial en contentieux dans le roman. L'auteur conclut cet *arrangement*, devenu éthique alors, dans les termes suivants :

Et quand Mercy se jeta dans ses bras, Eunice sentit des larmes lui venir aux yeux.

Stanley échangea avec elle une chaude poignée de mains et un long regard qui était un serment, le serment de garder le secret de leur amour greffé sur l'aventure amoureuse de Mercy.

La mère d'Eunice, Mary aussi, pleuraient en faisant leurs adieux à celle qui partait.

Seule Rebecca, comme toujours, dominait la situation et restait calme et courageuse.

Et comme l'angélus sonnait à la cathédrale de la ville, le soleil à l'ouest s'abîma dans les flots, dans un crépuscule d'apothéose.

Et le *Kuerguelen* levant l'ancre, prenait cap sur le sud, emportant Eunice Boélé vers son destin... (DAA, 321)

Pour Félix Couchoro, chez qui l'expression du discours sur l'érotisme est quasi-inexistante, on vient de le voir, le principe de la modernité est à réprover justement parce qu'il autorise la licence qui aboutit au drame et à la perte de l'intégrité de l'individu. Dans un troisième roman, rédigé en 1966, et qui clôt notre propos, *Accusée, levez-vous!* (Couchoro, 2006; *ALV* désormais), l'écrivain met notamment en scène la jeune fille de l'espace guin-ewe qui, au nom de la liberté de mœurs introduite par le fait colonial à travers le principe de la modernité, se met en concubinage avec un garçon qu'elle finit par tuer, des décennies après leur relation, sur des bases éthiques que spécifie l'écrivain. L'ancien amant, obnubilé, en effet, par la richesse et la notoriété de son ancienne compagne « rentrée dans l'ordre social »,

décide de remettre en cause cette notoriété par le chantage qu'il entreprend contre elle. Ce retour à la tradition culturelle pour le personnage, quand bien même tardif – elle finit par rompre avec l'amant et accepte de suivre le conseil de ses parents dans le *bon* (pour l'écrivain) choix matrimonial qu'elle fait alors – ne lui aura toutefois pas épargné la gestion tragique de ses erreurs de jeunesse : tentative de chantage ultérieur, meurtre, prison, procès et relaxe. Il va de soi que dans le roman qui problématise ainsi une conception occidentale de la sexualité dans le cadre moral de la propre validité du fait colonial, la matière érotique de l'écriture ne se réduise qu'à sa plus simple expression. Seul sera évoqué par exemple le changement de vêtement de la protagoniste pour suggérer son concubinage au début du roman :

Jocelyn quitta aussitôt sa toilette de *Lady-flower*, ses bijoux, sa montre-bracelet, pour faire la petite ménagère, tandis que Jonas allait s'étendre sur son lit, afin de récupérer sur la perte d'une nuit au bal, le déjeuner ne venant qu'à treize heures (*ALV*, 233)

## CONCLUSION

Le principe de l'*étant* comme paradigme herméneutique permet de circonscrire le propos de l'écrivain francophone sur la sexualité et, particulièrement ici, sur la question érotique, dans l'intelligibilité des impératifs culturels de son lieu d'énonciation. Le principe de la *transpositionnalité transcendantale* permet à l'écrivain de *dire* dès lors l'érotisme, non plus dans le sens de *l'ailleurs* colonial ou hégémonique, mais de *l'ici* et du *maintenant*. Le principe de la culture, quelles que soient ses déclinaisons épistémologiques ou même idéologiques, part de cette adéquation foncière de *l'art de vivre* de l'individu dans son groupe à sa terre ou à son territoire, à son espace d'existence, et dans les propres conditions de cette terre ou de ce territoire qui lui assurent son intégrité et la pérennité de son groupe. La question de l'érotisme se comprend ainsi chez l'écrivain retenu, tout comme chez l'écrivain francophone dont la « pudeur », relevée à partir d'une posture axiologique extérieure et hégémonique, s'invalide. Des tentatives, plus récentes, dans l'écriture francophone, cherchent à *aligner* la conception locale de l'érotisme en littérature sur celle de l'épistémologie occidentale, où cette « pudeur » d'antan fait place à l'exubérance quasi-absolue dans la mise en écriture du *sexe*. Cela n'empêche pas l'ancrage tellurique du discours sur l'érotisme chez l'écrivain francophone, en général, fort du principe de la *transpositionnalité transcendantale* qui, sur le plan de la conception du fait

sexuel ou du fait érotique, nous l'avons appelé *l'imaginaire du sexe*, informe épistémologiquement cet ancrage tellurique.

En soi, et dans la réflexion proposée, le principe de la *transpositionnalité transcendante* a été introduit comme complément du *Principe de maternité* qui rend compte du principe de la vie et permet au discours herméneutique de prendre en charge et d'évaluer les faits humains dans leur adéquation ou non au principe de la vie. Si, en cela, le *Principe de maternité* explicite les principes qui concourent à la vie, tels les principes de la reproduction, de la culture, de la maternité ou de la langue, il explicite également ceux des principes qui sont antinomiques au principe de la vie, à l'exemple du principe du pouvoir qui lui-même informe profondément le fait colonial, par exemple, ou le principe de la modernité opposé, en soi, à la nature. Le principe de la *transpositionnalité transcendante* explicite donc les manifestations de ce *Principe de maternité* dans les termes de la diversité et de la contextualisation qui déterminent le fonctionnement du principe de la vie *dans* le monde physique. Si ce principe de la *transpositionnalité transcendante* peut trouver application, en tant que paradigme, dans le domaine de la recherche humaine sur l'univers qui l'entoure (*l'espace*, comme cela se dit aussi, par exemple, et d'un autre point de vue, à la NASA), ou sur les aspects, tel le cancer ou les pandémies inextricables, qui affectent sa vie, c'est un principe qui permet également de comprendre au niveau épistémologique son antinomie foncière à toute démarche visant à restreindre, modifier ou supprimer le principe de la diversité ou de la contextualisation nécessaire au fonctionnement de la vie, comme peut en donner l'exemple le principe de la culture. C'est à travers ce principe qu'il devient compréhensible que l'individu écrivain francophone puisse choisir d'assujettir son discours sur la sexualité à une conception de l'érotisme qui se démarque du modèle occidental orienté davantage vers le plaisir que vers la fonction de reproduction du sexe, c'est-à-dire vers un érotisme qui se fait la célébration quasi-exclusive du plaisir. L'œuvre de Félix Couchoro, écrivain qui se revendique d'une terre marquée par l'histoire coloniale, assujettit son propos érotique, non expansif alors, au rejet du fait idéologique colonial et à la revendication de la validité foncière du fait culturel hier invalidé par le discours colonial. Sur ce plan, son commentaire sur la licence moderne de son personnage, dans le roman évoqué, *Accusée levez-vous!*, reste emblématique :

Nos lecteurs assistent ici à l'une des nombreuses licences que certaines de nos jeunes filles « modernes » voudraient voir remplacer ce qu'elles appellent si élégamment : vieux-jeu ou *sigandji*, en parlant de la modestie, du souci de pudeur dont faisaient montre nos mamans et nos sœurs en leur jeunesse. (*ALV*, 233)

Il restituera ainsi à son personnage revenu à la tradition son honneur malmené un temps par la modernité.

---

## Ouvrages cités

- APEDO-AMAH, Ayayi Togoata. 1997. « Nicoué Lodjou GAYIBOR, *Le Genyi : un royaume oublié de la côte de Guinée au temps de la traite des Noirs*, Editions Haho et Karthala, Lomé, 1990, 321p. ». *Notre Librairie* 131 [Juillet-Septembre]. 13-14.
- ATREYA, Sushil. 2017. « Le méthane, signe de vie sur Mars et Titan » (en sous-titre : « Le méthane découvert dans l'atmosphère de Mars et dans celle de Titan est constamment renouvelé. Provient-il de sources biologiques ou d'une activité géologique inhabituelle ? »). *Pour la Science.fr*. URL : <https://www.pourlascience.fr/sd/astronomie/le-methane-signes-de-vie-sur-mars-et-titan-5863.php>. (Mise en ligne le 1er juin 2017, consulté le 23 avril 2018).
- BLEIKER, Roland. 2005. « Writing human agency after the death of God ». Louise AMOORE, *The Global Resistance Reader*. London & New York : Routledge. 92-98. [Reprise de Roland BLEIKER. 2000. *Popular Dissent, Human Agency and Global Politics*. Cambridge : Cambridge University Press. 23-50.]
- CAZENAVE, Odile. 2003 (juillet-septembre). « Érotisme et sexualité dans le roman africain et antillais au féminin ». *Notre Librairie. Revue des littératures du sud* 151. 49-54.
- CASTAING, Anne. 2017. « Écrire en d'autres langues. Histoires et métaphores féminines en contexte postcolonial ». Anne CASTAING et Élodie GADEN. *Écrire et penser le genre en contextes postcoloniaux*. New York : Peter Lang. 41-57.
- COUCHORO, Félix. 2005a. *Drame d'amour à Anecho. Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. London, ON : Mestengo Press. 233-324. [1<sup>e</sup> édition : (1950) Ouidah : Imprimerie de Mme P. d'Almeida.]
- 2005b. *La Dot, plaie sociale* [1963]. *Œuvres complètes, Tome 1. Romans*. London, ON : Mestengo Press. 731-796. [1<sup>e</sup> édition : (1966) Togo-Presse, 14 février - 2 avril. Lomé, Togo. Feuilletons.]
- 2006. *Accusée, levez-vous!* [1966]. *Œuvres complètes, Tome 2. Romans et récits*. London, ON : Mestengo Press. 225-292. [1<sup>e</sup> édition : (1967) Togo-Presse, 26 février - 6 avril. Lomé, Togo. Feuilletons.]

- COOK, Jia-Rui. 2018. « Cassini Finds Saturn Moon Has 'Sea Level' Like Earth ». *Jet Propulsion Laboratory*, Pasadena, California, USA. URL : <https://www.nasa.gov/feature/jpl/cassini-finds-saturn-moon-has-sea-level-like-earth>. (Mise en ligne le 17 janvier 2018, consulté le 23 avril 2018).
- DELAS, Daniel. 2003 (juillet-septembre). « Décrire la relation : de l'implicite au cru ». *Notre Librairie. Revue des littératures du sud* 151. 8-13.
- GARNIER, Xavier. 2015. « Présentation ». *Études littéraires africaines* 39. 7-10.
- GAYIBOR, Nicoué L. (dir.). 2001a. *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire ; Volume 2 : Société, culture et développement en pays Guin*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin.
- , 2001b. « Origines et formation du Genyi ». *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire*. Lomé : Presses de l'Université du Bénin. 19-32.
- GAYIBOR, Nicoué L., Angèle AGUIDAH. 2005. « Early Settlements and Archaeology of the Adja-Tado Cultural Zone ». *The Ewe of Togo and Benin*. Accra New Town : Woeli Publishing Services. 1-13.
- GRAMSCI, Antonio. 2005. « State and civil society ». Louise AMOORE. *The Global Resistance Reader*. London & New York : Routledge. 31-32. [Article repris d'Antonio GRAMSCI. 1971. *The Prison Notebooks*. London / New York : Lawrence & Wishart. 210-276.]
- IVEKOVIC, Rada. 1998. « Le faux langage du vrai sacrifice ». Rada IVEKOVIC et Jacques POULAIN. *Guérir de la guerre et juger de la paix*. Paris : L'Harmattan. 33-45.
- JOUBERT, Jean-Louis. 2003 (juillet-septembre). « Éditorial. L'envers de la mort... ». *Notre Librairie. Revue des littératures du sud* 151. 2.
- LAWRANCE, Benjamin N. (dir.). 2005. *The Ewe of Togo and Benin*. Accra New Town : Woeli Publishing Services.
- LAWSON-HELLU, Laté. 2004. « Norme, éthique sociale et hétérolinguisme dans les écritures africaines ». *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours* 18, nouvelle série. 95-104.
- , 2011. « La question de la langue entre le *Principe de maternité* et le fondement ontologique de la résistance ». *Les Cahiers du GRELCEF* 2. 11-131.

- MEUNIER, Jean-Guy. 1993. « Narration et cognition ». Claude DUCHET et Stéphane VACHON. *La recherche littéraire. Objets et méthodes*. Montréal : XYZ. 487- 498.
- MITTELMAN, H. James. 1996. « The Dynamics of Globalization ». James H. MITTELMAN, *Globalization : Critical Reflections*. Boulder, CO : Lynne Rienner. [s. p.].
- NATIONAL AERONAUTICS AND SPACE ADMINISTRATION (NASA). *Cassini Mission (1997-2007)*. URLs : <https://www.nasa.gov/cassini> ; <https://saturn.jpl.nasa.gov>.
- REY-DEBOVE, Josette, et Alain REY. 1993. *Le Nouveau Petit Robert 1. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert.
- RICARD, Alain. 1987. *Naissance du roman africain, Félix Couchoro (1900-1968)*. Paris : Présence Africaine.
- SIMASOTCHI-BRONES, Françoise. 1999. « Espace et roman antillais : d'un espace problématique à un espace emblématique ». Jean BESSIÈRE et Jean-Marc MOURA. *Littératures postcoloniales et représentations de l'ailleurs. Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris : Honoré Champion. 83-98.
- TUATHAIL, Gearóid Ó. 1996. *Critical Geopolitics: The Politics of Writing Global Space*. London : Routledge.
- ZHANG, Yinde. 1999. « Jardin et paysage dans la littérature chinoise traditionnelle ». Muriel DÉTRIE. *Littérature et Extrême-Orient. Le paysage extrême-oriental. Le taoïsme dans la littérature européenne*. Paris : Honoré Champion. 15-53.

---

# Le degré zéro de l'érotisme dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala

**Bernard Bienvenu Nankeu**  
Université de Maroua (Cameroun)

## RÉSUMÉ

La notion d'érotisme fluctue en fonction des individus, des cultures et des mœurs sexuelles. Une certaine idée l'oppose à la pornographie considérée comme un érotisme offusquant, de bas étage. *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala est dit érotique. Mais de quel érotisme s'agit-il si l'on part du point de vue de l'Afrique dont l'œuvre de la romancière se veut le reflet ? En nous fondant sur les propositions théoriques de Gaétan Brulotte portant sur les figures du discours érotique, nous nous proposons de montrer qu'à partir des catégories définitionnelles de l'érotisme ainsi que des éléments puisés dans l'œuvre, *Femme nue, femme noire* peut être rangé dans la famille des textes qui choquent et scandalisent le lecteur africain. (*Mots-clés* : Calixthe Beyala, Afrique, Erotisme, Pornographie, Image, Lecteur.)

## INTRODUCTION

Calixthe Beyala est connue en Afrique en particulier et dans *La République mondiale des lettres* (Pascal Casanova, 2008) en général pour ce que certains appellent ses prises de position en faveur de l'émancipation de la femme africaine noire. Ses différentes six premières sorties littéraires, depuis *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988), en passant par *Maman a un amant* (1993), *Assèze l'Africaine* (1994), *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* (1995) et *Comment Cuisiner son mari à l'Africaine* (2000), ont été perçues comme fracassantes, provocantes, sexuellement dérangeantes, et présentées comme des œuvres féministes. Mais de quel féminisme s'agit-

il ? L'on sait que le féminisme tel qu'il apparaît autour des années 60 et 70 participait d'une dynamique moderne fondée sur le postulat d'une condition commune des femmes et sur l'intention manifeste de leur émancipation. Sous l'influence des théories postmodernes des années 80, le féminisme reconsidère certaines de ses positions antérieures et devient « respectueuses des individualités des femmes [avant d'entrer dans la troisième phase de son évolution autour des années 90 où ses] paramètres se [laissent] circonscrire autour d'une éthique de l'hétérogénéité et d'une idéologie de l'individualisme. » (Denise-Adriana Opréa, 2008 : 5). Pourtant, l'œuvre *Femme nue, femme noire* (2003) a été accueillie par la critique comme le roman érotique le plus abouti comparativement aux précédents. Si cette consécration satisfait à l'esprit de la libéralisation sexuelle revendiquée dans la société française dès les événements de mai 1968, elle nous amène à nous poser une question essentielle : les conflits idéologiques qui problématifient les orientations féministes dès les années 90 et qui opposent les franges marginales, en l'occurrence les Noires, en raison de la race, de l'ethnie et du contexte socioculturel, rendent-ils audible une telle écriture de l'érotisme notamment en Afrique ? À première vue, est qualifié d'érotique tout ce qui met en jeu la sexualité, peu importe la manière. Or, l'érotisme dans ses différentes acceptions intègre des conceptions relatives à la manière dont il est représenté. On peut parler à cet effet d'un érotisme aristocratique ou d'un érotisme faubourien. Dès lors, de quel érotisme s'agit-il dans *Femme nue, femme noire* ? Est-ce de la crudité ou de la suggestion ? Le lecteur a-t-il affaire à l'amour, à la sensualité spiritualisée (Nietzsche, 1888 : 29) ou à la pornographie ? L'enjeu de cet article est de répondre à ce questionnement. Pour cela, nous abordons d'abord l'érotisme selon les nuances de sens et de pratique que l'on lui prête. Nous nous fonderons alors sur les propositions théoriques de Gaëtan Brulotte. Dans *Cœuvres de chair. Figures du discours érotique* (1998), il dégage deux concepts qui permettent de distinguer les textes dits érotiques : le *narrant* et le *sur-narrant*. Selon Brulotte, les textes traitant des plaisirs de la chair et abordant la sexualité peuvent être classés en roman pornographique, érotique ou romantique. Le *narrant* c'est « ce qui actualise la jouissance et la force de l'inconscient » (Brulotte, *Idem*, 278). Autrement dit, c'est la force du plaisir dans le texte (langage, activité, séquence). Le *sur-narrant* renvoie à « ce qui contrôle, à l'image du surmoi » (Ibid) ; c'est la raison, l'idéal amoureux, la retenue, l'allusion, les images et l'ordre dans la narration du plaisir. Nous nous

proposons de partir d'un ensemble d'indicateurs textuels pour montrer que *Femme nue femme noire* est un roman pornographique ; qu'il pourrait choquer plus que plaire dans un contexte africain où la sexualité ressortit encore du domaine du sacré.

## 1. ÉROTISME : UNE NOTION RELATIVE

L'érotisme renvoie à plus d'une acception suivant les pratiques, les cultures et les individus. C'est une notion à déclinaison culturelle variable. Tous les individus, toutes les sociétés de même que toutes les époques n'ont pas la même conception du terme. Plus encore, le fait de considérer l'amour physique comme thème ou comme source d'inspiration n'est pas suffisant pour qualifier une œuvre d'érotique comme l'indique le dictionnaire *Le Grand Robert*. Il ne suffit donc pas, comme le relève Isabelle Decarie (2002), qu'un texte insiste sur les plaisirs de la chair pour appartenir à un genre aussi vague et imprécis que ce que beaucoup appelle la littérature érotique. Tout n'est pas aussi simple. Les imaginaires et les représentations qui se greffent à l'érotisme rendent la notion complexe.

Si l'on remonte à Georges Bataille, la notion d'érotisme convoque un tryptique sémantique qui met en exergue les difficultés de perception/apercption dans les pratiques. L'auteur de *L'Érotisme* (1950) présente la notion comme « l'approbation de la vie jusque dans la mort » (*Idem.* 15) en lui accolant tout de même des compléments qui établissent des nuances importantes. Ainsi peut-on parler avec Bataille de « l'érotisme des corps » (*Idem.* 26), de « l'érotisme des cœurs » (*Ibid.*) et de « l'érotisme sacré » (*Idem.* 22). « L'érotisme des corps » n'a d'autre finalité que la matérialité des corps. Il est lourd, sinistre, cynique, fondé essentiellement sur la jouissance sans âme, sur les rencontres sans suites. Autrement dit, la discontinuité est sa caractéristique principale. « L'érotisme des cœurs » repose quant à lui sur l'affection réciproque des amants et la prolongation de leur passion. C'est dire que l'érotisme des cœurs est porté sur la continuité, la relation dans la durée, l'amour, la passion, tout ce qui engage les amants et fait que l'un compte pour/sur l'autre et vice versa. Il n'y a pas que l'acte sexuel qui unit. Le sentiment amoureux est le ciment de la relation. Quant à « l'érotisme sacré », il touche à la fusion des êtres avec un au-delà de la réalité immédiate et se confond avec la spiritualité, l'*Agapé*, l'amour de Dieu ou ce que Achille Mbembe (2000 : 188) appelle la

libido divine. Car « l'acte de religion [est] un acte érotico-sexuel ». Selon Herbert Marcuse (1963 : 184), *Le Banquet* de Platon contient la célébration la plus claire de l'origine et de la substance sexuelle des relations spirituelles. Si en religion de même qu'en philosophie, l'âme est conçue aujourd'hui comme souffle de vie et principe de la cohésion du corps, autrefois, elle évoquait, selon Claude Estéban (cité par Molinié ; 2006 : 39), le corps plus profond, le centre de sensibilité.

Comme on le voit, cynique, sinistre et lourd sont les adjectifs qui accompagnent l'érotisme des corps. Est dit sinistre tout ce qui est désagréable, méchant, sombre. Le lourd fait entrer en ligne de compte le pénible, tout ce qui manque de finesse, de subtilité ou de souplesse. Le cynique manifeste un immoralisme provocateur. Il incite à une attitude de défi de la morale et des conventions sociales. Et dans le domaine de la sexualité, dès qu'une pratique ou une représentation brille par « la noirceur morale » ou par un défaut de connotation, de respect ou d'observance de la norme sociale, d'aucuns y voient aussitôt du pornographique, du pénible, des choses difficiles à supporter. Bataille n'emploie nommément pas le mot « pornographie ». Mais, les qualificatifs auxquels il a recours pour définir l'érotisme des corps puisent énormément dans les schèmes de pensée qui s'appliquent à la pornographie. Cette dernière, dans l'imaginaire, est « toujours en délicatesse avec l'érotisme qui lui sert souvent de grand frère acceptable et légitime » (Marie-Anne Paveau, 2014 : 27). Ce constat de Marie-Anne Paveau nous fait comprendre que l'érotisme est souvent opposé à la pornographie. L'érotisme serait la sexualité sublime impliquant l'amour, la passion ; tandis que la pornographie serait la sexualité grotesque sans l'embellissement du sentiment amoureux. Ce chiasme de Paul Laurendeau reprend élégamment cette idée : « L'érotisme serait la pornographie qu'on approuve moralement et la pornographie serait l'érotisme qu'on réprouve moralement » (Laurendeau 2008). L'érotisme est la pornographie sentimentalisee, masquée, « euphémisée », « climatisée » et la pornographie est l'érotisme a-sentimentalisé, démasqué, « déeuphémisé », « désacclimaté ».

Ainsi, une représentation ou une pratique de la sexualité sans amour relèverait de la pornographie. L'amour serait alors ce qui permet d'agrémenter d'un zeste de moralité les écrits qui se prêtent à la projection de l'instance sensorielle, de donner à tout texte, à toute œuvre qui thématise la sexualité un dédouxement, une mesure d'acceptabilité. Les œuvres qui ont conquis les cœurs des générations

sont celles dans lesquelles les auteurs n'ont de cesse de filer l'amour, de le représenter sous toutes les formes et tous les aspects à travers des sujets dont le soi se (dé)construit du désir d'aimer, de l'aimé(e). Dans *Le monde comme volonté et comme représentation*, Arthur Schopenhauer (2011 : 1285) consacre tout un chapitre à l'amour. Ce chapitre est titré « Métaphysique de l'amour ». Pour le philosophe, « Les peintures les plus réussies qu'on [...] a faites [de l'amour], par exemple Roméo et Juliette, la Nouvelle Héloïse, Werther, ont conquis une gloire impérissable ». Les œuvres citées par Schopenhauer ont subjugué les cœurs parce que les auteurs ont su faire passer les émotions de l'attachement sentimental avant les pulsions sexuelles. Dans ces œuvres, ce sont d'abord des relations de cœur à cœur qui importent avant que le corps ou le sexe n'intervienne, et ce de façon subtile, comme un don, comme la symbolique d'une fusion des esprits qui va au-delà de la simple volupté. Aussi voit-on de nos jours des œuvres être jugées de pornographiques quand le sentiment amoureux est renvoyé aux calendes grecques, quand le vulgaire a pris le pas sur le sublime, quand le beau est sacrifié à l'autel du laid, quand le sensible supplante l'intelligible au regard de la terminologie platonicienne, quand les modèles passionnels Tristan et Iseult, Roméo et Juliette ne s'invitent pas dans la narration, quand le sexe, et rien que le sexe, prédomine en prenant des proportions incommensurables dans le récit. Un tel jugement pourrait bel et bien s'appliquer à *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala.

## 2. FEMME NUE, FEMME NOIRE : UN ROMAN A-SENTIMENTAL OU PORNOGRAPHIQUE

Comme l'on classe les textes en fonction de leur tonalité – lyrique, satirique, comique, tragique, etc., – les textes inspirés de la sexualité peuvent être classés selon que la représentation du plaisir est osée, suggérée ou atermoyée. Trois registres possibles existent dans ce cas : le pornographique, l'érotique et le roman d'amour. Dans un même texte, le mélange des registres peut s'observer. Ce qui est d'ailleurs généralement le cas. Toutefois, la classification se cristallisera sur la forme prédominante dans le corps textuel.

À partir des instances du narrant/surnarrant, et au-delà de ce qu'un texte à la thématique sexuelle peut comporter toutes les formes de plaisir (le grotesque, le sublime et le sentimental), on peut tenter une typologie sur le critère de la dominance. Ainsi, un texte sera dit pornographique

parce que l'amour n'est pas une aspiration chez les personnages, le langage est dénotatif, les activités sexuelles sont multiples et les séquences voluptueuses sont explicites et violentes, l'ordre est repoussé dans ses tranchées, l'inconscient, l'immoral et les pulsions dominant. Il sera érotique dès lors que la narration fait intervenir régulièrement l'implicite dans la relation sexuelle. L'écriture ruse avec les mots et c'est par la voie du symbolisme que les séquences et les activités sexuelles sont décrites.

Quand le sexe semble occuper un second rôle entre les acteurs, on parlera du roman d'amour. Ce dernier exalte l'amour, l'élève au divin et donne parfois l'impression de mépriser la sexualité. Et si la sensualité prend corps dans la narration, c'est toujours sur le mode du non-dit, des sous-entendus, de la divination. La résistance de l'objet notamment à l'acte d'aimer, à la déclaration amoureuse y prédomine et le sujet fait preuve de beaucoup de patience tout en cultivant un art presque intellectuel de la séduction. Entre la déclaration d'amour et l'acte sexuel, il y a un délai plus ou moins long au cours duquel on assiste aux conflits, à des incompréhensions, aux stratégies de séduction, aux atermoiements, à la spectacularisation des émotions amoureuses, aux épreuves, aux difficultés inaugurales, bref à la Carte du Tendre. L'acte sexuel n'étant très souvent que le dénouement d'actions et d'événements d'une intrigue amoureuse finement tissée. Dans le roman dominé par l'amour, le sentiment est si fort qu'il élève les personnages amoureux au-dessus des choses terrestres, et au-dessus d'eux-mêmes, il donne à leurs désirs matériels une forme si immatérielle que l'amour devient un épisode poétique dans la vie même du plus prosaïque des hommes.

*Femme nue, femme noire* propose un récit où il n'est pas question d'érotisme encore moins de romantisme mais d'aventures et de rencontres entre des phallus et des vagins *impersonnalisés*. Le récit est construit sur des scènes d'amour hyper-physiques. Irène Fofó, la narratrice est l'archétype du personnage picaresque. Jeune fille franchissant l'adolescence, elle a quitté la demeure de ses parents au profit de l'aventure, de la quête sexuelle et des caprices du désir. Dès l'incipit, Irène Fofó présente sa vision du monde et de la femme, laquelle tranche vigoureusement avec les pratiques amoureuses : « il n'y aura pas [...] ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films et à la télévision » (FNFN, 11)<sup>30</sup>. Les premières lignes du roman

---

<sup>30</sup> Lire : *Femme nue, femme noire*, page 11. Tous les extraits illustratifs du corpus seront référencés de cette manière.

annoncent ainsi un univers où la passion sentimentale sera absente et où on ne se perd pas dans la géographie des sentiments. Entre les personnages, il ne sera nullement question de l'amour, de ses mythes et de ses chimères. La relation entre les protagonistes sera purement physique. Les pratiques sociales de l'amour à savoir le contact ou la rencontre, la séduction, le charme, la parole, la patience, et d'autres obstacles à franchir ne seront pas une exigence chez les personnages. Le rituel sentimental qui précède l'acte sexuel est perçu comme un écueil à la plénitude de la jouissance et à l'incandescence du désir. À l'opposé de la société qui accorde la primauté au rite, la narratrice donne la primauté au coït (si l'on peut se permettre ce mot qui rime avec rite pour souligner l'inversion qui est souvent première dans l'esprit du personnage).

L'héroïne tient sur l'amour, cette « *valeur privée* [et] *socle de la vie commune* » (Djodom, 2015 : 195), un discours de négation et de rejet : « L'amour est mort bien avant notre ère » (FNFN, 76). Son époque n'est donc pas animée par le principe amoureux et les liens sociaux consécutifs. « Tendresse, attachement, affection, passion, penchant », tout cela lui « est incompréhensible, une langue à laquelle [elle n'a] pas d'accès » (FNFN, 139). Toute la suite de l'histoire n'est faite que de contacts physiques sans amour. L'amour n'est plus. C'est un rituel qui a définitivement disparu et l'héroïne ne le regrette point. Elle semble plutôt célébrer cette disparition car, l'ère de l'immédiateté et du verso est advenue. La passion amoureuse est portée en horreur comme si elle constituait un véritable frein à la jouissance, au bonheur sexuel sans lendemain.

Dans le texte, la rencontre structure l'intrigue. Elle y a un rôle fonctionnel majeur dans l'articulation narrative. L'imprévisibilité ou l'imprévu, l'inconnu, les coups de dés, l'ouverture, la possibilité de vagabonder, la discontinuité, c'est ce qui explique l'errance de l'héroïne. Celle-ci multiplie les partenaires de rencontre afin de s'affranchir des codes et des règles :

Je suis là, en exploratrice, libérée des entraves et des obligations. J'erre, sans autre finalité que celle de satisfaire cette quête carnassière qui, chaque jour, m'incite à m'approcher des choses qu'on ne me donne pas. Mon nez renifle l'air pour détecter l'objet rare, celui dont la proximité matérielle me fait l'effet d'une sorte de paradis, domaine inaccessible des miracles ordinaires (FNFN 15).

Les relations sexuelles sans lendemain font partie des interdits qu'elle vise à ébranler. Selon elle, l'amour conjugal appartient aux

ensembles qui embrigadent la femme dans les devoirs à l'égard du foyer, du mari et de la maternité. En multipliant les rencontres, c'est une manière d'aller contre ce quotidien lassant.

Pendant son vagabondage, Irène Fofo n'a de cesse de repousser tous les partenaires de rencontre qui veulent plus qu'une simple relation charnelle. Au cours d'une frénésie sexuelle instantanée entre Jean-Baptiste et elle, ce dernier lui dit : « Je t'aime [...] Je suis ici parce que je t'aime » ; et elle de répliquer : « Je ne peux pas [...] Je ne sais pas aimer... » (FNFN, 164). Cette figure féminine de l'œuvre a alors fait du plaisir sans suite un idéal. Le sentiment qui précède tout enlacement, tout abandon charnel ne représente absolument rien à ses yeux. Elle établit à l'opposé une scission entre l'étanchement d'une soif charnelle brute et le désir d'épanouissement à la fois physique et affectif et, au-delà, entre le plaisir de bas étage et l'amour noble. L'instant est privilégié ici. Il vise à se soustraire de l'engagement amoureux et de ses obligations, du code de ses convenances sociales dont le rendez-vous est une phase importante.

Olivier Bessard-Banquy procède à une étude des romans de Michel Houellebecq, de Catherine Millet, de Claire Legendre, etc. du point de vue des théories de l'ordre amoureux qui se dégagent de leurs écrits et de la représentation que ces auteurs se font de la sexualité. Il ressort de ses analyses que, dans le sillage de la Révolution sexuelle qu'a connue l'Occident en général et la France d'après Mai 68 en particulier, il y a de nos jours au sein de la littérature française en général une poussée du *hard*, du *trash*, une pornographisation de l'écriture caractérisée par un style plat, « sujet-verbe-complément », des propos relâchés, graveleux et obscènes (Bessard-Banquy, 2010 : 53). On y assiste à un type de corps que Michel David nomme « le corps du « désabus », de la désespérance, du pousse-à-la-jouissance » (Michel David, 2011 : 75). La seule volonté déclarée et triomphante étant celle de la jouissance, de la puissance de l'individu sur le sacré. Calixthe Beyala est Franco-camerounaise. Elle écrit à partir de la France. Même si elle prétend traduire le tabou qui entourait selon elle le sexe en Afrique noire francophone et la domination de la femme, il faut remarquer avec Lilyan Kestelot que ses romans comme ceux de nombreux écrivains africains contemporains, écrivant à partir du contexte occidental – où la question du sens, comme Luc Ferry (1996) l'observe à juste titre, s'est logée dans la sphère du privé – subissent les influences très françaises du Nouveau Roman et du roman *hard* branché sur le sexuel et l'homosexuel. Ce qui pose un

problème quant à la réception de ce type de texte en Afrique. L'auteure voit l'Afrique noire comme un univers où le sexe ne se nommerait pas, où le plaisir féminin serait dominé par l'instinct masculin. Les mœurs sexuelles en Afrique se distancent certainement des pratiques occidentales. Mais prétendre qu'elles sont cristallisées, sous la domination masculine, que la femme africaine n'a pas droit au désir, c'est tout de même une lecture biaisée de « l'éros noir ». Cette lecture erronée conduit l'auteure de *Le Christ selon l'Afrique* (2014) à employer une écriture déliée, à user de toute une rhétorique libertine, immoraliste, transgressive, heurtante et définitivement incommode pour, comme quoi « détabouiser » le sexe et « libérer » la femme en Afrique.

### 3. DE LA RHÉTORIQUE OBSCÈNE COMME MODALITÉ DESCRIPTIVE DE L'UNION SEXUELLE

Selon Vincent Jouve (2005), les théoriciens de la lecture invoquent deux arguments pour rejeter les textes inondés de figurations sexuelles. Le premier argument fait référence à la théorie de la lecture fondée sur le recul nécessaire et la participation. Or, dans les textes à sexe, il n'y a pas de distance mais une immersion totale du lecteur pour une jouissance imaginaire. Le lecteur confond souvent les mots qui décrivent les séances sexuelles avec la réalité au point d'en être lui-même excité. Cette confusion l'amène à prêter « aux créatures textuelles un corps modelé par ses propres fantasmes » (Vincent Jouve, 2005 : 122). C'est pourquoi on pense en général que ces textes sont destinés à la simple excitation du lecteur. À cet effet, Marie-Anne Paveau parle de la *captatio excitationis* (2014 : 168).

Le deuxième argument consiste à faire valoir la trop grande lisibilité des textes érotiques ou érographiques d'après le concept analytique proposé par Gaëtan Brulotte (1998 : 6-7), dont la valeur résiderait dans sa neutralité. Le plus souvent, il s'agit de « textes trop clairs et désespérément monosémiques » (Vincent Jouve, Op. Cit., 122). C'est partant de la dialectique entre distance et participation et du fait que le lecteur se laisse aller à ses propres fantasmes en s'identifiant au monde du récit érotique que Vincent Jouve propose trois régimes de fonctionnement du texte sensuel à réception. Ces régimes de fonctionnement, il les nomme respectivement « l'érotisme explicite », « l'érotisme implicite » et « l'érotisme explicite distancié ». Avec

L'érotisme explicite, les passages de figuration sexuelle ne se défont pas de l'effet de réel et donnent lieu à une expérience de lecture très intime dans la mesure où le lecteur est particulièrement impliqué. L'érotisme implicite renvoie à la suggestion, à la dissimulation qui caractérise les scènes sexuelles dans certaines œuvres. La dénotation est sacrifiée au profit de la connotation. L'implicite pouvant ouvrir la porte au pansexualisme ou à percevoir de l'érotisme dans les passages qui en semblent a priori dépourvus. L'érotisme implicite distancié concerne les passages où la figuration sexuelle est certes référentielle, mais également imprégnée d'humour ou d'ironie qui, signalant le regard du narrateur, provoque « l'effet inverse de rappel de la textualité et de distanciation du lecteur » (Vincent Jouve, *Idem.*, 131).

Le corpus d'étude est marqué d'un érotisme trop lisible, très clair. Est-ce à dire que les interminables passages érotiques de *Femme nue, femme noire* permettent au lecteur – surtout africain dont le texte se réfère à son monde – d'explorer comme dirait Jouve (2005 : 126) son propre désir ? On peut parfaitement répondre par la négative au regard de l'emballement, de la panique morale<sup>31</sup> que suscite les textes de Beyala chez le public africain et notamment celui sur lequel porte cette réflexion. À en croire Augustine H. Asaah (2006 : 160), des critiques comme Madeleine Borgomano, Pierrette Herzberger-Fofana, Mwatha Musanji Ngalaso et Claire L. Dehon s'appliquent à prouver la nature transgressive du discours beyalesque. Nous irons même jusqu'à dire que l'écriture de cette féministe aux allures d'« amazone impavide » (*Ibid*) n'est pas seulement transgressive, elle est aussi indigeste du fait de son invraisemblance par rapport au contexte ainsi stigmatisé. Le corpus est davantage chargé d'énormités et de fantasmes avec des relents hallucinatoires. Le langage est sans anesthésie. Le sexe est réduit à un procédé mécanique, sans aucune référence à la psychologie humaine ou africaine. Les qualités comme la modestie, la chasteté, la fidélité, la honte et même la plus flagrante, l'amour n'apparaissent nulle part dans le roman. Comme Nietzsche qui philosophe au marteau pour casser les grandes illusions, les protagonistes de Beyala « baissent » au marteau, c'est-à-dire en déconstruisant l'idéal amoureux.

---

<sup>31</sup> La panique morale est un concept d'origine nord-américaine, utilisée pour désigner des réactions observées à l'occasion d'événements, de certaines productions culturelles ou des choix personnels. Elle s'articule généralement autour d'éléments perçus comme un danger pour une valeur ou une norme défendue par la société ou mise en avant par les médias et les institutions. Cf. Ogien, Ruwen, *La Panique morale*. Paris : Grasset, 2004.

Le lecteur africain aurait bien du mal à vivre – matériellement comme moralement – certaines expériences que propose *Femme nue, femme noire*. Son héroïne est adepte d'un érotisme occidental fait de franchise, de narcissisme fatal, d'expériences individuelles, de sensations fortes, de liquidation du sens commun et de fantasmagories qui n'ont d'égal qu'une morbide curiosité aussi vaine que perverse. « C'est pourquoi [en Occident] les sensations sont si importantes dans l'expérience identitaire » (Jean-Claude Kaufmann, 2004 : 117), l'identité sexuelle y comprise. Même si on voit de plus en plus dans les villes africaines de jeunes filles qui entretiennent des relations avec les hommes mûrs, elles sont loin d'être ces adolescentes perverses plus connues sous le nom de Lolita en Occident qui usent de leurs charmes pour séduire les hommes d'âge avancé. Irène Fofu est une Lolita comme on n'en rencontre pas dans les rues africaines, une nymphomane qui agit d'instinct, sans d'autre vérité existentielle que la seule vénération du ça. Le discours qu'elle tient sur le sexe est en rupture avec la pudeur du monde noir. En Afrique noire francophone, tout ce qui touche à la sexualité semble inspirer un sentiment de retenue, chose nécessaire à la vie en communauté et la préservation de l'ordre social. Ce qui ne veut pas dire qu'en Afrique « le sexe ne se nomme pas » comme l'affirme l'héroïne de Beyala (FNFN, 12). On en parle dans des lieux adéquats comme les mariages, les naissances, les dots, les cadres intimes, les chansons à visée humoristique et ludique, etc. Mais le fait d'en parler est toujours marqué par le respect de l'autre, de la dignité humaine. Il y a un certain discours de chapelle qui confond pudeur et interdiction. La pudeur est une vertu cardinale dans le rapport à l'autre. Elle n'interdit pas, mais attend le moment et le lieu tout en préservant l'homme de l'animalité préjudiciable au vivre ensemble. De ce point de vue, l'érotisme implicite devrait être le procédé stylistique pour tout auteur africain soucieux du communautarisme de son continent de naissance. Mais les mots de la narratrice de Beyala choquent davantage le lecteur africain plus qu'ils n'engagent ce dernier dans un rapport avec sa propre personnalité sexuelle.

Ainsi, les premières lignes du roman font état d'un univers sans aucune pudeur. La narratrice commence par dire ceci :

Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route... (FNFN, 11).

Et effectivement, le lecteur se sent mal à l'aise par la suite. À travers la voix de son personnage, l'écrivaine est visiblement consciente de ce que le lecteur du monde auquel elle fait référence aura du mal à se retenir ou à inscrire ce qui est décrit comme sexuel dans une quelconque réalité ou dans une finalité constructive. Le corps décrit dans le corpus n'est pas un corps social et relationnel. C'est un corps instinctif, animal, pulsionnel, libidinal, individualiste et cynique tel que le montre la littérature occidentale depuis le dépérissement de l'esprit religieux au profit d'une revendication libidino-libérale. Du coup, le lecteur africain pourrait se sentir mal à l'aise dans une fiction où le registre de la langue décrivant la sexualité est un mélange d'excentricités, de grossièretés, de grivoiseries et de banalités somme toutes dégradantes et désocialisantes. L'activité sexuelle est, comme le dit si bien Georges Bataille (1950 : 35), « ...rudimentaire ... simplement animale ». Le corpus donne à lire une description lourde, sinistre, plate et dévitalisée. L'écriture du corps se fait avec la volonté de banaliser les scènes représentant l'acte charnel. Tout est décrit dans un style cru, pornographique, susceptible de choquer le sujet africain moulé dans une culture « basée sur la maîtrise de soi, la patience, l'endurance, l'humilité. Une éducation faite pour préparer les jeunes hommes et les jeunes femmes à une vie de dépassement et de transcendance » (Ken Bugul, 1999 : 100). Pour tout dire, le style indélicat, nourri d'un vocabulaire sadien et très référentiel, met à mal la pudeur en s'attendant à démonter les ressorts de la décence jusqu'à l'étalage de la bestialité. Les figurations sexuelles ne sont pas allusives, mais relatées suivant un désir manifeste de provoquer. L'écrivaine affiche une volonté de dé-sublimer les « émotions sexuelles » (Sigmund Freud, 2004 : 58) en les détournant « des buts socialement supérieurs » (*Ibid.*) pour les orienter vers l'originellement sexuel, donc l'animalité première. Le lexique cru de Beyala n'a d'égal que la production d'une déflagration sociale. La phrase est conçue comme une chambre d'explosion de ce qui jusqu'ici maintient l'ordre social africain. Elle enfreint l'idée d'une sexualité réglée, contrôlée par le groupe et toujours associée à des stratégies d'amour ou de consolidation socio-familiale (Thariat, 1999 : 89). Car, même si « l'amour est une valeur qui s'origine dans l'intimité, [il] change, [en tant qu'Éros doublé de Philia], notre rapport au collectif [en cultivant] l'ouverture à l'autre » (Djodom, 2015 : 201). Cette vérité sur la valeur sociale de l'amour amène inévitablement à citer encore Luc Ferry (2010 : 85) qui pense, pour sa

part, que « l'amour a acquis un statut particulier, spirituel, qui donne du sens à la vie ».

Sur le plan des protagonistes du récit, nombre de personnages suscitent chez le lecteur africain une réaction de dégoût. On voit par exemple des vieillards s'adonner corps et âme à la lubricité. Or le vieillard en Afrique est le symbole de la sagesse, de la modération, de la réserve. Par son âge, il incarne un idéal supérieur d'accomplissement de soi. C'est pourquoi la vieillesse en Afrique inspire respect, considération et hommage. Mais Beyala met quasiment en action des patriarches incontinents. Une vieille dame baptisée « l'édentée » (FNFN, 127) se prête avec une certaine salacité gauloise à toutes les orgies qu'organise la narratrice dans l'intention de faire tomber les inhibitions sexuelles. Edouard, John et Tchankeu forment un trio de vieux sans moralité. Ils sont tous commerçants. L'arrière-boutique du vieil Edouard « est une petite pièce sans fenêtre » (FNFN, 190) où la bande se livre, avec des filles à peine pubères, à des désirs coupables qu'ils maintiennent secrets. Le secret permet alors de maintenir dans une clôture sécurisée une jouissance transgressive, condamnable, asociale.

Toutes les sexualités de *Femme nue, femme noire* se situent donc aux antipodes du principe de pudeur qui règle les choses du corps dans les sociétés africaines. Face à l'imagination délirée et délirante de Calixthe Beyala, le lecteur pourrait facilement être incommodé et traiter l'écrivaine de *Professeur de désespoir*<sup>32</sup> pour reprendre un titre fort approprié ici de Nancy Huston. Ce qui contribuerait à désapprouver l'intention de la volupté révolutionnaire en faveur de l'Afrique noire francophone qui inspire la romancière. L'écrivaine, native de New Bell à Douala, contraire plus qu'elle ne révolutionne les mentalités sexuelles de sa terre d'origine. Son écriture dérange tant parce que c'est un féminisme beauvoirien, occidental, radical, qui prône la disparition de l'homme et des structures familiales et conjugales, sources de stabilité africaine.

## CONCLUSION

Pour conclure, l'érotisme se décline en termes de sexualité infamante et de sexualité morale. Celle-ci est opposée à celle-là parce

---

<sup>32</sup> Nancy, Huston, *Professeurs de désespoir*. Paris : Actes Sud, 2005. Dans cet essai, la romancière canadienne observe que la littérature contemporaine encense les chantages du néant et prône entre autres une sexualité aussi exhibitionniste que stérile.

qu'elle privilégie la passion sentimentale, la communion des corps, révèle et donne chair à la communion des êtres. On parle parfois de pornographie pour justement décrire cette forme d'activité ou de représentation sexuelle qui chosifie l'humain et ne tient pas compte de l'ordre amoureux. L'écriture de Calixthe Beyala dans *Femme nue, femme noire* est dépourvue d'amour entre les protagonistes, de l'union fusionnelle des êtres, gage de la vie en communauté. L'acte sexuel est décrit dans un style cru, pouvant aller jusqu'à indigner le lecteur principalement africain à qui Beyala proposerait un imaginaire érotique influencé par les mœurs sexuelles occidentales. L'auteure critique d'une manière presque non dissimulée une société africaine où les mœurs en matière de sexualité semblent, selon elle, rigides, austères. De ce point de vue, le choix d'une figure féminine, image de la réserve dans la tradition africaine, mais que l'auteure peint sous les traits d'une jeune femme aux mœurs légères, répond justement à l'ambition plus ou moins voilée de révolutionner les mentalités en Afrique. L'œuvre, dans un style qui met à mal les conventions, revendique ou défend une idéologie naturiste, un ordre libidino-libéral tel qu'on le voit aujourd'hui dans les sociétés du Nord. Cependant, Beyala semble perdre de vue, en dépit de ce qu'elle y vit, que c'est ce libéralisme (sexuel) qui, en Occident justement, est à l'origine de la crise sociale et de la misère affective que Michel Houellebecq n'a de cesse, depuis *Extension du domaine de la lutte* (1994) de décrire voire de décrier dans ses romans au point de prôner le retour à un ordre moral conservateur. L'écrivaine devrait peut-être se demander si la pudeur africaine qu'elle combat frénétiquement n'est pas nécessaire au maintien de l'ordre et de la vie communautaire. L'auteure devrait aussi peut-être s'intéresser aux analyses de Luc Ferry (160) qui préconise l'amour-passion dans la vie privée comme unique solution à la crise politico-sociale que connaît l'Occident depuis l'avènement du capitalisme, du libéralisme avec comme conséquence majeure la destruction des foyers pourvoyeurs de sens.

---

## Ouvrages cités

- ASAAH, Augustine, H. 2006. « Calixthe Beyala ou le discours blasphématoire au propre ». *Cahiers d'études africaines*, n° 181. Editions de l'E.H.E.S.S.
- BATAILLE, Georges. 1950. *L'Érotisme*. Paris : Gallimard.
- BEYALA, Calixthe. 1987. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Stock.
- , 1988. *Tu t'appelleras Tanga*. Paris : Stock.
- , 1993. *Maman a un amant*. Paris : Albin Michel.
- , 1994. *Assèze l'Africaine*. Paris : Albin Michel.
- , 1995. *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*. Paris : Spengler.
- , 2000. *Comment Cuisiner son mari à l'Africaine*. Paris : Albin Michel.
- , 2003. *Femme nue, femme noire*. Paris : Albin Michel.
- , 2014. *Le Christ selon l'Afrique*. Paris : Albin Michel.
- BESSARD-BANQUY, Olivier. 2010. *Sexe et littérature aujourd'hui. Petite étude des mœurs dans les lettres françaises*. Paris : La Musardine.
- BINGONO, Emmanuel, (ed). 2015. *Éthique et personnalité politique. Perspectives camerounaises*. Paris : L'Harmattan.
- BRULOTTE, Gaëtan. 1998. *Œuvres de chair. Figures du discours érotique*. Paris : L'Harmattan.
- BUGUL, Ken. 1999. *Riwan ou le chemin de sable*. Paris : Présence africaine.
- CASANOVA, Pascale. 2008. *La République mondiale des lettres*. Paris : Points.
- DAVID, Michel. 2011. *La Mélancolie de Michel Houellebecq*. Paris : L'Harmattan.
- DECARIE, Isabelle. 2002. « L'Érotisme ». Aron, Paul, et al, (ed), *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris : Nathan.
- DJODOM NGUIAMBOU, Bertille Kritty. 2015. « De l'amour comme principe de la refinalisation de la politique chez Luc Ferry ». Bingono, Emmanuel, (ed), *Éthique et personnalité politique. Perspectives camerounaises*, Paris : L'Harmattan.
- FERRY, Luc. 1996. *L'Homme-Dieu ou le Sens de la vie*. Paris : Grasset.

- , 2010. *La Révolution de l'amour, Pour une spiritualité laïque*. Paris : Plon.
- , « Les Mythes grecs et la question du sens de la vie », [en ligne], YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=2mltbIe0-Q0> (page consultée le 08/01/16 à 5h 20)
- FREUD, Sigmund. 2004. *Introduction à la psychanalyse*. Paris : Payot.
- HOUELLEBECQ, Michel. 1994. *Extension du domaine de la lutte*. Paris : Flammarion.
- HUSTON, Nancy. 2005. *Professeurs de désespoir*. Paris : Actes Sud.
- JOUE, Vincent. 2007. « Lire l'érotisme ». *Revue d'études culturelles*, n° 1.
- KAUFMANN, Jean-Claude. 2004. *L'Invention de soi. Une théorie de l'identité*. Paris : Armand Colin.
- KESTELOU, Lilian. « Observations sur une nouvelle génération d'écrivains africains ». *Éthiopiennes*, n° 78. [En ligne], <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1539> (page consultée le 15 janvier 2016 à 10h13).
- LAURENDEAU, Paul. « De la distinction entre pornographie et érotisme ». [En ligne], <http://ysengrimus.wordpress.com/2008/10/15/de-la-distinction-entre-pornographie-et-erotisme/> (page consultée le 26/11/2012)
- MBEMBE, Achille. 2000. *De la postcolonie. Essai sur l'imaginaire politique dans l'Afrique francophone contemporaine*. Paris : Karthala.
- MARCUSE, Herbert. 1963. *Éros et Civilisation. Contribution à Freud*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- MOLINIÉ, Georges. 2006. *De la pornographie*. Paris : Éditions MIX.
- NIETZSCHE, Friedrich. 1888. Trad. par Henri Albert. *Le crépuscule des idoles*. Exporté de Wikisource le 10/04/2016.
- OGIEN, Ruwen. 2004. *La Panique morale*. Paris : Grasset.
- OPREA, Denise-Adriana. 2008. « Du féminisme de la troisième vague et du postmoderne ». *Recherches féministes*, vol. 21, n° 2. p. 5-28. [En ligne] : <http://id.erudit.org/iderudit/029439ar> (page consultée le 13 mars 2014 12h20)
- PAVEAU, Marie-Anne. 2014. *Le Discours pornographique*. Paris : La Musardine.
- SCHOPENHAUER, Arthur. [1966] 2011. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Trad. en français par A. Burdeau. « Quadriga ». Édition revue et corrigée par Richard Roos. Paris : PUF.

THIRIAT, M.-P. 1999. « Les unions libres en Afrique subsaharienne ». *Cahiers québécois de démographie*, Vol. 28, n° 1-2, printemps-automne.



---

# Le féminisme du rite sacrificiel de l'éros littéraire maghrébin

**Intissar Bendjabellah**

Université des frères Mentouri Constantine 01 (Algérie)

La littérature est l'essentiel, ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence morale, elle exige une « hypermorale ».

(Georges Bataille, *La Littérature et le mal.*)

## RÉSUMÉ

Dans *L'Erotisme*, Georges Bataille réfléchit comment le roman peut être le sacrifice de l'intention littéraire. Nous avançons que le texte maghrébin devient le sacrifice. Dans son écriture du corps féminin et de l'érotisme « anxieux », il tente de rétablir une discontinuité sociale pathologique. Nous interrogeons deux fois le sacrifice du texte. D'abord dans le discours érotique, ensuite dans la violence faite au féminin. L'écriture romanesque maghrébine est imprégnée par un Éros particulier : un féminin violenté et un texte sacrifié. Ce sacrifice littéraire est une démarche féministe. Le texte tente de rétablir l'être social maghrébin pathologique, en repoussant « les limites de l'être ». (*Mots-Clés* : sacrifice, érotisme anxieux, féminité, être social, continuité.)

## INTRODUCTION

Désireux de rétablir « une discontinuité sociale pathologique », le roman maghrébin, dans sa violence scripturale contre le corps féminin, et à travers un érotisme « anxieux », voue un rite sacrificiel au Thanatos.

Si la littérature universelle vacille entre l'écriture de l'amour passionnel d'un côté et le meurtre cruel de l'autre, le roman maghrébin a sacrifié la passion amoureuse afin de rendre compte du « cruel social ». Nous interrogeons deux fois l'Éros, d'abord dans son inscription narrative angoissée, ensuite dans ce que le texte offre à sa réception : le roman. En violentant le corps féminin et son érotisation, il se veut sacrifie.

À travers une fiction, lourde de médiations et d'idéologies sociales, le corps et la psyché du personnage féminin sont agressés, usés, violés, humiliés et violentés. L'écriture romanesque maghrébine est imprégnée par un érotisme angoissé et hésitant. Il s'apparente souvent à la folie<sup>33</sup>, à l'abject, à la mort et au sang. Dans le roman maghrébin nous assistons rarement<sup>34</sup> à un érotisme des attributs physiques du personnage ; le corps y est difforme, morcelé ou fantôme ; c'est un corps échantillon. Le stimulus biologique qui régit l'érotisme (désir et passion) est en retrait face au stimulus culturel (la mort).

Nous interprétons « le mal » que le texte se fait et fait au corps féminin comme un acte féministe. Le féminisme, dans l'acceptation que nous lui prêtons, n'est pas à comprendre comme une action politique ; il n'est pas la proposition d'un modèle social ou une construction idéologique que la littérature opposerait à l'homme. Il n'est pas non plus à comprendre comme un acte de prosélytisme, une volonté préétablie de démontrer et de convaincre. Ce n'est pas du militantisme, même s'il s'agit d'engagement. L'enjeu féministe est donné à ressentir, à révéler à la réception du texte<sup>35</sup>, à travers un discours érotique particulier. Il est *co-naissance*. « ...Ce n'est pas comme construction que l'œuvre va nous intéresser, mais comme communication. » (Jouve, 2011, p. 13).

Afin d'appréhender l'érotisme du texte maghrébin<sup>36</sup>, nous avons choisi quatre textes-exemples. *L'Enfant de sable* (1985) et *La Nuit sacrée* (1987) de Taher Ben Jeloun<sup>37</sup>, le deuxième étant la suite du premier :

<sup>33</sup> « Nous sommes tous victimes de notre folie enfouie dans les tranchés du désir qu'il ne faut surtout pas nommer » (Ben Jeloun, 1985, p. 27)

<sup>34</sup> Affirmer que le roman maghrébin est dépourvu de l'érotisme du cœur serait une erreur, toutefois sa présence est minime face à « l'érotisme anxieux »

<sup>35</sup> « On peut dire que l'œuvre littéraire a deux pôles : le pôle artistique et le pôle esthétique. Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur » (Iser, 1985, p. 48.)

<sup>36</sup> C'est à travers le texte-témoignage de Gisèle Halimi « *La cause des femmes* » que la littérature tunisienne intervient.

<sup>37</sup> Auteur marocain, né le 01/12/1944 à Fès. Il s'installe à Paris et y obtient un doctorat en « psychiatrie sociale ». En plus de ses productions littéraires, il est l'auteur de plusieurs articles, parus, entre autre, dans *Le Monde*.

*L'Enfant de sable*, raconte l'histoire d'un homme, déshonoré par sa descendance féminine, qui décide que sa dernière fille sera présentée à la société en tant que garçon, et s'appellera Ahmad. En cachant les attributs féminins, il/elle vit ainsi jusqu'à la mort de son père. Dans *La Nuit sacrée*, Ahmed sera délivré de sa masculinité et acquerra son identité féminine en devenant Zahra. Le texte retrace la conquête d'une identité féminine spoliée. *Nos silences* (2009) de Wahiba Khiari<sup>38</sup>, revient sur les années du terrorisme (*La décennie noire* : 1988 à 2000). Il narre l'histoire de deux femmes, l'une se racontant et racontant l'autre. La narratrice principale imagine son ancienne élève, enlevée par « les terroristes », le corps violé, dépossédé de sa féminité et de sa maternité. *L'insolation* (1972) de Rachid Boudjedra<sup>39</sup>, raconte l'histoire de Mehdi. Il est enfermé dans un hôpital psychiatrique et réfléchit à sa vie et à sa société. A travers un discours haché et délirant, il prétend être le fruit d'un viol que sa mère (Selma) aurait subi de la part de son beau-frère. En parallèle, Mehdi se remémore, ou fabule sur Samia, son étudiante rebelle qui décida de se venger du patriarcat en demandant au narrateur de « la dépuceler ». Mais l'a-t-il dépucelée ou tuée ?

Notre réflexion s'organise selon les différentes finalités interprétatives : nous réfléchissons, dans l'écriture de l'éros et de la violence, le cycle du corps féminin et les différents abus auxquels il sera sujet. D'abord, nous lisons « la malédiction de la naissance féminine » dans le sacrifice de « la féminité », puis nous analysons « le mythe virginal » dans le sacrifice du corps féminin, du personnage, de l'animal, et de la plume qui le dénonce. Et enfin nous interprétons l'écriture parodique du « viol conjugal », qui opère, également, par le sacrifice du corps, du personnage, de l'animal et de la plume.

En tentant de lire le féminisme du texte, nous allons tenter de comprendre comment s'écrit l'éros et comment opère le sacrifice dans le roman maghrébin ?

---

<sup>38</sup> Wahiba Khiari est née à Alger en 1969 où elle va faire des études d'Anglais. En 1997, elle décide de quitter l'Algérie et s'installe en Tunisie. *Nos Silences* est son premier roman.

<sup>39</sup> Né en 1941 à Aïn Beïda (Algérie). Il participe à la guerre de libération où il sera blessé. Il vivra en Espagne en tant que représentant du FLN. Licence de philosophie à La Sorbonne en 1965. Il vit actuellement à Alger où il continue sa production romanesque, il est l'auteur de plusieurs romans à succès.

## 1. LITTÉRATURE, VIOLENCE, ÉROTISME ET SACRIFICE, D'APRÈS GEORGES BATAILLE

D'après Georges Bataille, « la communication » est le propre de « la poésie ». Même dans sa déconstruction et dans son abîme, elle est communication et « continuité ». La littérature-sacrifice tente de restituer, à travers la sensation, la part de sensibilité dont « l'activité du monde » l'a privée : le texte littéraire, en transgressant les limites de l'être, à travers l'écriture de la violence, du meurtre, de l'abject, de l'horreur, de l'abîme et de la mort, rend compte de l'innommable<sup>40</sup>. La poésie « parce qu'elle veut donner le monde à se voir tel qu'il est, utilise le matériau du moment pour essayer d'aller le plus loin possible dans l'émotion dont nous aurait privé ce monde de l'activité ... »<sup>41</sup>. Le texte algérien, parce qu'il donne « le monde » à se voir tel qu'il est, en utilisant des matériaux « du moment » comme la transgression de l'interdit sexuel, social et religieux, essaye de repousser les limites de l'être social. Il tente d'aller le plus loin possible dans l'émotion, dont l'activité (patriarcat) l'a privé. En redonnant les valeurs, qui ont cessé d'exister, le texte invite l'être social, à reconquérir sa nature-sensibilité première.

Comprenons d'abord que, dans la philosophie de Georges Bataille, l'érotisme - qui est le passage de « la discontinuité » à « la continuité » - opère dans la violence, et ce jusque dans la mort (Bataille, 2014, p. 18). Celle-ci est continuité absolue et abolition des contraires. Il explique aussi que « l'écriture » de la violence, de l'abject et de la mort, offre la proximité nécessaire avec cette dernière, sans risquer sa dangerosité. En ce sens le texte devient sacrifice (*Ibid.* p. 93). Dans *La littérature et le mal*, Georges Bataille, en analysant « le sacrifice littéraire » chez Michelet, avance que l'art nous renvoie vers les éléments de la mort à travers le rire, le tragique ou l'horreur.

Je dirai de l'être que nous sommes qu'il est d'abord être fini (individu mortel). Ses limites, sans doute, sont nécessaires à l'être, mais il ne peut toutefois les endurer. C'est en transgressant ces limites nécessaires à le conserver qu'il affirme son essence. Le caractère *fini* des seuls êtres connus serait contraire, admettons-le, à d'autres caractères de l'être, s'il n'était

---

<sup>40</sup> Inspiré de l'interview de Santi, Sylvain. Mis en ligne le 29.01.2017. Georges Bataille : *L'expérience poétique*. In : *Les Nouveaux chemins de la connaissance*. <https://www.youtube.com/watch?v=fF9exn2Xq-s>, Minute 17.

<sup>41</sup> Une retranscription écrite de l'interview de Sylvain Santi, *idem*.

allégé par une extrême instabilité. Il n'importe d'ailleurs : il me reste à rappeler de ces arts, qu'ils maintiennent en nous l'angoisse et le dépassement de l'angoisse, qu'ils sont les héritiers des religions. Nos tragédies, nos comédies sont le prolongement des anciens sacrifices dont l'ordonnance répond avec plus de netteté à mes descriptions. A peu près la totalité des peuples attribua la plus grande importance à des destructions solennelles d'animaux, d'hommes ou de végétaux, tantôt réellement de grand prix, tantôt sensés, fictivement être de grand prix. Ces destructions, dans leur principe, étaient tenues pour criminelles, mais la communauté avait l'obligation de les accomplir. (Bataille, 2013, p. 52, 53.)

Comme nous l'avons expliqué plus haut, si les littératures usent de différents canaux pour rendre compte de différents érotismes, le texte maghrébin ne trouve son expression que dans l'horreur. Cette écriture est, souvent, revendication féministe (implicite et explicite). Nous nous interrogeons sur cette exclusivité de l'expression violente d'un côté, et sur sa relation avec le féminisme et son influence probable sur « l'être social », de l'autre.

## 2. DE LA FÉMINITÉ À L'ÉROTISME, LE TEXTE SACRIFIÉ ET SE SACRIFIE

### 2.1. « DE LA MALÉDICTION DE LA NAISSANCE FÉMININE »

La famille maghrébine, accablée par l'angoisse du « déshonneur » potentiel que renferme le corps de la fille (la virginité), voit la naissance de cette dernière comme une malédiction. Une naissance que Malek Chebel qualifie d'« accouchement raté »<sup>42</sup>. Gisèle Halimi témoigne du désarroi que sa naissance a provoqué. Son père, honteux, refusa d'annoncer à la société « sa venue au monde ». Cet épisode éveillera en elle les prémisses de la résistance féministe. Comprenant « *la malédiction d'être née femme* », elle commence à réfléchir la problématique du « féminin » :

Quinze jours pour se faire à l'idée qu'il a cette malchance : une fille...

Puis il finira par se persuader qu'après tout, il a sauvé l'honneur, puisqu'il a déjà un fils aîné. Alors, il avouera enfin :

---

<sup>42</sup> « Avoir une fille aujourd'hui dans le monde arabe, c'est être, au mieux, malchanceux [...] Quant au père, il lui arrive de taire l'accouchement « raté » de son épouse de peur d'entendre le mot *Meskine* ! », litt. 'Le pauvre'... » (Chebel, 1993, p. 324.)

‘Eh bien oui ! Elle a accouché : c’est une fille...’ [...]

J’étais toute gosse quand on m’a raconté l’histoire de ma naissance. Ce dé clic du téléphone raccroché, ce « *mabrouk* » crispé, je me souviens les avoir entendus résonner comme un glas. Ils m’ont poursuivi longtemps et continuent de me poursuivre. Ils me disaient la malédiction d’être née femme. Comme un glas, et en même temps comme un appel, un départ... (Halimi, 1973, p. 9)

*Le sacrifice du « féminin »*. – Afin de rendre compte du poids social « de l’existence féminine, socialement problématique » et de ses conséquences, *L’Enfant de sable*, sacrifie « la féminité » : ne comprenons pas par « féminité » le rôle que la société assigne au féminin mais plutôt « le genre femme ». Le père, déshonoré par « ces nombreuses naissances féminines », recourt à une stratégie violente, celle de « nier la féminité », soit le genre de « son enfant » biologiquement féminin. Le texte crée un être hybride : Ahmed, le garçon/fille.

Si, « la fécondité réglée » est, d’après Michel Foucault (2014, p. 137), un devoir du corps féminin dans la société occidentale, la société maghrébine ne se limite pas à cette injonction. Son devoir réside dans le fait d’avoir une abondante descendance masculine. Le corps féminin qui n’a pas engendré de « mâle » est considéré, comme l’explique le père d’Ahmad, en état d’infirmité, de malformation, de manque d’hospitalité, ou un ventre malade. Le père compte le guérir avec une descendance masculine : il fait subir au corps maternel différents rituels guérisseurs, impliquant des violences physiques, psychiques et des rites funéraires magiques<sup>43</sup>. Ces rites, n’ayant pas donné d’effet, il décide alors que, quelque soit le sexe de cette nouvelle naissance, il sera un garçon et il l’appellera Ahmed.

Le père se remémore « l’histoire des Arabes d’avant l’Islam qui enterraient leurs filles vivantes ! » (Ben Jelloun, 1985, p. 18, 19.) ; le contexte socioculturel ne permettant plus cette pratique, il la parodie, en enterrant la féminité de sa fille, vivante. *L’Enfant de sable* imagine, en sacrifiant la féminité de Zahra au profit d’Ahmad, les conséquences du rapport pathologique entre la société et le féminin, l’incarnant dans un

---

<sup>43</sup> « ...Elle avait bu un liquide saumâtre et très amer préparé par une vieille sorcière. Elle eut de la fièvre, des nausées insupportables, des maux de tête. [...] Il l’avait frappée un jour parce qu’elle avait refusé l’épreuve de la dernière chance : laisser la main du mort passer de haut en bas sur son ventre nu et s’en servir comme cuiller pour manger du couscous. Elle avait fini par accepter. Inutile de vous dire ; ô mes compagnons, que la pauvre femme s’était évanouie et était tombée de tout son poids sur le corps froid du mort » (Ben Jelloun, 1985, p. 18, 19.)

être androgyne biologiquement féminin et socialement masculin, c'est-à-dire une confusion de genre qui va l'influencer toute sa vie. Elle/il raconte ses premières règles, accueillies dans des angoisses terribles : menstrues ou sang de la circoncision ? Ce sang féminin est raconté comme le saignement du corps bafoué, blessé dans son identité.

C'était bien du sang [...] circoncision tardive. C'était un rappel, une grimace d'un souvenir enfoui, le souvenir d'une vie que je n'avais pas connue et qui aurait pu être la mienne [...] Ce mince filet de sang ne pouvait être qu'une blessure. Ma main essayait d'arrêter l'écoulement. Je regardais mes doigts écartés, liés par une bulle de ce sang devenu presque blanc. [...] Je serais voleur. Je surveillerais la nuit l'écoulement. J'examinerais ensuite les taches de sang sur le tissu. C'était la blessure. Une sorte de fatalité, une trahison de l'ordre. Ma poitrine était toujours empêchée de poindre. J'imaginai des seins qui poussaient à l'intérieur, rendant ma respiration difficile. (*Ibid.* p. 48)

Le texte, à travers ce sacrifice psychique et physique du féminin, réfléchit au schéma évolutif des influences individu-société. En ce sens, la société par le biais du concept d'honneur, qui définit et régit l'acceptation dans le groupe social, condamne l'homme à un endoctrinement violent qui le conduit à des actions extrêmes. À son tour l'homme, à travers une pression et un rejet subversif, condamne sa fille à une existence trouble : elle est l'enfant déshonorant et non-désiré à cause de sa féminité.

*L'éros angoissé.* – Tahar Ben Jelloun imagine une suite à ce texte et écrit *La nuit sacrée*, où Ahmed devient Zahra et tente à travers un érotisme « incertain » de se réconcilier avec sa féminité sacrifiée. Le père, dans son agonie, délivre sa fille de cette identité. Le lendemain de sa mort Zahra quitte son village natal à la reconquête de son identité féminine. Un homme la suivra dans la forêt et lui signifiera qu'il souhaite une relation sexuelle : « Ma sœur s'engage dans un bois touffu, où les sangliers attendent la nuit pour dévorer leur proie. » (Tahar Ben Jelloun, 1987, p. 60). La métaphore bestiale que le personnage utilise sous-entend déjà la brutalité de l'acte à venir. De plus, Zahra avoue que les viols dans la forêt qu'elle arpente sont courants, mais elle consent à ce « viol ».

Je sentis l'homme s'approcher de moi. Il tremblait et balbutiait quelques prières. Il me prit par les hanches. Sa langue parcourait ma nuque, puis mes épaules ; il s'agenouilla. Je restai debout. Il embrassa mes reins. Ses mains étaient toujours sur mes hanches [...] D'un geste brusque il me mit à terre. Je poussai un cri bref. Il mit sa main gauche contre ma bouche. Avec l'autre il me maintenait face à la terre. Je n'avais ni la force ni l'envie

de résister. Je ne pensais pas ; j'étais libre sous le poids de ce corps fiévreux. Pour la première fois un corps se mêlait au mien [...] Son corps lourd me tenait collée au sol. Je glissai ma main droite sous mon ventre. Je palpai le liquide que je perdais. C'était du sang. (*Ibid.* p. 62)

Zahra entame un processus de découverte de son identité sexuelle, dans cet érotisme violent. Le coït offre, concrètement, à son corps le rôle social et biologique du féminin. Le personnage masculin, quant à lui, est dans une démarche claire : Zahra représente le corps objet de désir à travers lequel sa soif sexuelle sera assouvie. Un corps féminin sans identité et sans visage, considéré dans sa fonction sexuelle.

À travers cet érotisme « anxieux », le texte concrétise et définit, probablement dans un processus inconscient, l'image sociale du rôle de « la femme » dans une relation sexuelle : à savoir une objectivisation passive. Zahra, influencée par l'inconscient social, cherche sa féminité dans la passivité du coït masculin. Un accomplissement social, à travers l'objectivisation de son corps, en n'étant que la proie sexuelle du mâle.

## 2.2. LE MYTHE VIRGINAL

La pression du tabou virginal, qui pèse sur la jeune fille, provient de l'éducation maghrébine qui fait de la protection de l'hymen son pivot central. Cette angoisse accompagne la fille, bien avant sa puberté, créant un rapport de méfiance entre elle et son corps<sup>44</sup>. Le texte maghrébin représente le mythe de la *virgo intacto* à travers différentes stratégies sacrificielles.

*Le sacrifice de l'hymen* (dans *L'insolation*). – Samia, consciente du pouvoir du déshonneur que représente sa virginité, décide de la sacrifier afin de se venger de l'injustice patriarcale. D'abord pour se venger du clan qui sera entaché par le scandale suprême de la fille non-vierge du patriarcat, ce qui constitue le déshonneur absolu. Ensuite pour signifier, par cette rupture symbolique, l'affranchissement de l'emprise sociale et du concept d'honneur.

*L'éros angoissé* (dans *L'insolation*). – La défloration s'exécute dans un mausolée abandonné, sale, froid et au caractère austère. Le plaisir sexuel est totalement absent. Mehdi vit cette expérience dans la

---

<sup>44</sup> « La non-virginité est comme la maladie mentale, un état inconcevable, une anomalie. Et si, toutefois, suite à une malencontreuse aventure, la fille a perdu son pucelage avant terme, la conséquence immédiate est sans appel : rejetée, laissée pour compte, son exil intérieur et sa mise en quarantaine effective viennent échouer sur le froid dédain de la collectivité... » (Chebel, 2003, p. 9.)

culpabilité et l'angoisse de la transgression. Si le narrateur assure désirer Samia, cette dernière n'exprime que son désir de vengeance sacrificielle. L'érotisme y est angoissé, inabouti et abject ; les limites de l'être y sont largement repoussées :

...Je l'avais dénudée et ses yeux ne brillaient plus comme durant tout le trajet entre la grande ville et la petite plage, à l'écart de tous [...] j'avais mis un oursin sur le sexe de la jeune fille et trouvé qu'au fond la comparaison était non pas saugrenue, mais idiote ! idiote ! Elle frileuse avait honte de sa position ridicule mais elle savait que je voulais gagner du temps avant la défloration, la mise à mort ou la mise à vie ? (Que marmonnait-elle au juste ? [...]). Puis il avait fallu en finir, [...] Là, fut le sang ! Banalement. Entre l'odeur de la bougie et celle de l'urine de chat, je l'avis coupée du clan auquel elle était rattachée depuis toujours. J'avais tranché le fil de l'honneur... (Boudjedra, 2002, p. 21.)

*Le sacrifice du personnage.* – *L'insolation* écrit une mort symbolique et une mort effective des deux amants. Mehdi est « fou », son discours-délire accepte donc deux vérités. Dans ce contexte, il raconte le suicide social que la défloration représente, d'un côté, et la mort effective de Samia de l'autre : puisqu'il est probable que cette histoire de « défloration » soit une invention de son esprit malade, une affabulation afin d'oublier son crime. *Théorie 1* : remarquons que la défloration de Samia n'est pas inscrite comme un désir de vie libertine. Samia est consciente de son suicide social et affectif dans le cas où le clan découvrirait sa transgression « J'avais peur du clan de son père [...]. « Justement, disait-elle : le suicide qu'en fais-tu ? » (*Ibid.*, p. 18). La dualité mise à mort/mise à vie revient à plusieurs reprises dans le texte, tant cet événement supportait les deux sens : elle voyait dans l'emprise absolue de sa famille sur sa vie une mort symbolique que la transgression-vengeresse, qui pourrait se concrétiser en une mort réelle, ressusciterait, « la mise à mort ou la mise à vie ? ». *Théorie 2* : Mehdi exprime avec angoisse un sentiment de culpabilité qu'il met sur le compte de la transgression sociale. Cette théorie trouve ses limites lorsqu'il explique que cette angoisse se réveille à l'écriture de cet épisode. La défloration est comparée à la mise à mort d'un coq : « ...Me voici devenu scribe ! A gratter du papier à longueur de nuit, je retrouvais la culpabilité ressentie dans ce petit mausolée, blanc de l'extérieur, sale à l'intérieur, où j'avais l'impression d'avoir tué un coq. » (*Ibid.* p.23). Compte tenu du traumatisme de Mehdi, de sa folie, de l'espace de sa narration (hôpital psychiatrique) et du caractère incertain de l'histoire de Samia, la culpabilité qu'il ressent pourrait être due au

meurtre de Samia et non à sa défloration. Meurtre auquel le narrateur fera allusion au fil de l'histoire :

Sale insolation attrapée sur une plage, alors que je cherchais Samia, disparue tout à coup, ne laissant aucune trace de ses pas ni sur le sable, ni dans le salicorne blanc et rêche qu'elle aurait pu fouler, piétiner, dans un moment de rage. Lui, fait comme les autres, il ne croit pas à mon histoire de coup de soleil... (*Ibid.*, p. 246)

Ils n'auraient de cesse que lorsque j'aurais reconnu que j'avais assassiné Samia, en l'étranglant ou bien en lui mettant la tête sous l'eau jusqu'à ce qu'elle se raidisse définitivement. Je n'avais aucune chance de m'en tirer. Les journaux s'excitaient fort et y allaient de leur compassion pour cette-jeune-fille-de-bonne-famille-victime-d'un-satyre-ou-d'un-philosophe-farfelu ! (*Ibid.*, p. 248)

*Le sacrifice de la plume.* – La virginité et ses attributs sociaux sont une thématique omniprésente dans la littérature de Boudjedra. Les revendications socio-culturelles sont lisibles dans chacune des écritures. Son insertion dans les différents textes est inhérente à la stratégie de la narration de chacun. De prime abord dans *Pour ne plus rêver*<sup>45</sup>, son texte se positionne dans une production textuelle qu'il va unir la condition de la femme à l'image du sang, comme l'explique Margarita Garcia-Casado, à travers un rapprochement comparatif entre le graphe et le sang virginal<sup>46</sup>. Dans le même article, la critique, en prenant *La Pluie* comme corpus d'analyse, parle de la virginité comme d'une métaphysique d'enfermement. La narratrice va relier la vie des femmes algériennes dans une optique de dénonciation.

*Le rite sacrificiel, parodie du crime de l'honneur* (dans *L'insolation*). – Après la défloration de Samia, les amants, sortant du mausolée, rencontrent un vieillard qui va sacrifier une chèvre afin de sauver Samia. Nous y avons lu une parodie du crime d'honneur. Le vieillard va théâtraliser la scène symbolique du meurtre de la fille déshonorante, en sacrifiant une chèvre en son nom. Il égorge une chèvre, (ce qui rappelle le père qui égorge sa fille afin de laver son honneur), verse son sang dans un sot et en asperge Samia, en expliquant que le sang a réparé le sang.

<sup>45</sup> Premier texte de Boudjedra, paru en 1965.

<sup>46</sup> « Les derniers vers du poème sous-tendent que la description de la condition féminine ne constitue pas le produit final du texte mais est inhérente à la production textuelle. Le sang signe visuel qui consacre la virginité de la jeune femme, va se mêler à l'encre et souiller à son tour la virginité de la page blanche. » (Garcia-Casado, 2000, p. 101)

...il recueillait le sang de la chèvre noire coulant par un orifice qui bleussait à vue d'œil et comme l'animal se mettait à cabrer, essayant de fuir la mort, le sang s'était mis à gicler dru, vers le ciel en petit geyser, rouge orange [...] il recueillait le liquide dans un vieux bidon d'essence dont la mer avait rongé l'émail [...] il s'approcha de Samia qui avait regardé toute la scène et l'aspergea du sang de la bête encore chaud, mais déjà pas mal épaissi. Pour la première fois, je l'entendais dire des mots dont je comprenais la signification. Soliloque. Ce fut donc l'insolation [...] « va te laver maintenant, avait dit le nègre. Tu n'as rien perdu. Le sang a remplacé le sang ? » (Boudjedra, 2002, p. 26, 27)

Cette scène accepte plusieurs interprétations : elle rappelle les rituels sacrificiels que les marabouts pratiquent lors des différentes séances de guérison. Dans cette optique, le vieillard, à travers ce sacrifice, a pu réparer la virginité perdue. Le sang de la chèvre sacrifiée a réparé le sang de l'hymen déchiré. Cette interprétation est d'autant plus plausible quand on pense au rituel sacrificiel qu'a subi la mère de Mahdi et auquel il a assisté. Durant ce rituel, la sorcière a sacrifié un coq et a versé son sang sur la mère de Mehdi. Ce dernier, ayant assisté à la scène, en sort traumatisé. Le narrateur, dans son insolation et son aliénation mentale, a pu revivre ce traumatisme (probablement en l'imaginant) à travers cette scène.

La deuxième interprétation serait une lecture d'une dénonciation symbolique du crime de l'honneur. Cette chèvre égorgée représenterait la fille déshonorante : le vieillard égorge la chèvre parce qu'il n'y a que le sacrifice qui répare le déshonneur ; il sacrifie la chèvre à la place de Samia. L'honneur ne peut être réparé qu'en versant le sang, parce que le sang (de la victime) répare le sang (virginal), l'honneur, étant une question de sang (le sang qui unit la famille).

*Le rituel magique sacrificiel (Le sacré corps sacré blindé (Tasfab))* (dans *Nos silences*). – Dans la société maghrébine, l'appartenance culturelle et anthropo-religieuse est indispensable. La survie de la jeune fille en tant que membre « sain », et par extension la survie du rang social de sa famille, dépend de sa non-sexualisation. Ce rôle socio-culturel du mythe virginal a conduit la société à élaborer un rite magico-sexuel qui protège l'hymen de la fille jusqu'à son mariage.

Le souci obsessionnel de protéger la virginité de la femme jusqu'à sa nuit de noces, de sorte qu'elle se présente chez sa belle-famille estampillée *virgo intacta* a poussé la familiale traditionnelle arabe, notamment paysanne, à échafauder des protections complexes susceptibles de rendre vaine toute velléité de pénétration, qu'elle soit acceptée par la jeune fille ou contraire à son désir. Parmi ces techniques, le *sfah* ou *tasfab* [...] Une telle pratique

relève du dispositif magique qui entoure la sexualité... (Chebel, 2003, p. 401)

Cette pratique, appelée « tasfah »<sup>47</sup>, « ferrure » ou « blindage », témoigne de l'angoisse qu'engendre l'obsession de la virginité. Le corps féminin, dans un rituel magique, se verra « fermé » ou « emmuré ». *Nos silences* écrit cette thématique, comme un rituel dérisoire, une violence que le corps féminin subit en silence. La narratrice raconte le souvenir de la scarification, du sang de la blessure avalée et des rituels complexes qui l'ont suivi ; elle revient sur ce traumatisme corporel qui avait pour but de « l'emmurer »

J'ai au-dessus de mon genou gauche sept petites marques rouges, censées me protéger du « fils de la femme ». J'avais pourtant enjambé le métier à tisser et mangé les sept raisins au goût de mon sang. Elle m'avait mesurée au fil de la seddaya, et avait donné la précieuse filandre à ma mère, qui la sortirait la veille de mon mariage afin de me délier. Elle m'avait faite « mur » pour me rendre impénétrable. Elle a prononcé la formule magique : « Désormais, tu seras mur, et le fils de la femme sera fil. » On aurait pu me marteler, me massacrer, qu'on n'arrive pas à me percer. J'ai été ferrée, comme une jument, ça devait au moins me porter bonheur. Scarification à la lame au-dessus du genou pour que mon corps se souvienne qu'il a été scellé. (Khiari, 2009, p. 85.)

Deux champs lexicaux se dégagent de cette citation. Mis en corrélation dans une comparaison thématique, ils témoignent d'une proclamation accusatoire violente. En premier abord le champ lexical qui entoure la virginité : « sept petites marques rouges » « manger...au goût de mon sang », « la précieuse », « mur », « enjambé », « impénétrable », « tu seras mur », « J'ai été ferrée », « une jument », « Scarification à la lame », « mon corps se souvienne, qu'il a été scellé », puis le champ lexical qui entoure la personne : « me marteler », « me

---

<sup>47</sup> « ... 'la ferrure', c'est ainsi qu'on nomme ce rite symbolique, la jeune fille est sexuellement nouée, fermée, impénétrable. Cette ceinture de chasteté ne peut être mise en place que par une vieille femme dotée d'un pouvoir et spécialiste, de préférence, qui lèvera l'interdiction en supprimant la fermeture quelques jours avant la nuit de noces, permettant ainsi la défloration » « En fait, il s'agit d'un geste qui, par son rituel et la crédibilité accordée à la matrone, devient magique et donc incontournable. Ce geste rituel varie d'une région à une autre. D'une façon générale, Il s'agit de faire couler quelques gouttes de sang en pratiquant une petite incision sur la cuisse droite de la jeune adolescente en remontant du bas vers le haut. Celle-ci doit répéter après la vieille femme des phrases rituelles qui, elles aussi, varient d'une région à une autre. Somme toute, ces phrases ont le même contenu, le même objectif, à savoir : « le fils des autres est un fil et je suis un mur ». De cet instant solennel la jeune fille gardera une légère cicatrice sur la cuisse qui ne manquera pas de lui rappeler sa ferrure » (Dalila Arezki, 2004, p. 44)

massacrer ». Le premier champ tourne autour du sang, de la mutilation, du sacrifice et de l'objectivisation du corps. C'est un vocabulaire angoissé et angoissant qui témoigne d'une violence que le lecteur lit sur deux plans : celui de la pratique dans son essence et celui de sa symbolique, en ce sens que la société mutile et scarifie le corps infantile, scellé par une cicatrice de rappel de la violence qu'il a subi, et du « cadenas » magique qui le murit. Comparant deux pratiques (la ferrure et l'inertie) face aux deux suppositions (le déshonneur et la violence corporelle), la narratrice explique que « la personne » de la fille ou de la femme peut subir les pires violences. Tant qu'elles ne sont pas sexuelles elles ne sont pas à considérer.

### 2.3. LE VIOL CONJUGAL

Selma, la mère de Mehdi, sera violée par son beau-frère, avec lequel elle sera contrainte de vivre. Mehdi est le fruit de ce viol. Nous lisons en cette narration la parodie du viol conjugal qui caractérise la société maghrébine, la femme subissant sa nuit de nocce dans la violence sexuelle et contrainte de vivre avec son violeur. Selma, à cause de ce traumatisme, tombe physiquement et psychiquement malade. Afin de la guérir de l'agression sexuelle, le texte recourt à diverses formes de rituels sacrificiels.

*Le rituel sacrificiel guérisseur (coq).* – La médecine, ayant échoué à guérir Selma, son entourage va recourir à plusieurs rituels religieux et magiques pour la soigner. Mehdi, ayant assisté à l'un des rites sacrificiels, raconte comment la « sorcière » sacrifie un coq et projette son sang sur la malade. La violence de cette scène le traumatisera et sera l'élément déclencheur de son aliénation mentale. Le sang du sacrifice devient l'élément commun entre la folie de la mère, celle du fils et l'acte du viol.

Par ailleurs, la symbolique du coq sacrifié se comprend aussi dans ce qui précède le rituel. Le texte, avant de raconter le rite, s'attarde dans une description de la période durant laquelle le coq va patienter. Enfermé dans une cage étroite, il est en souffrance, attendant que la sorcière décide de « la période lunaire » qui permette son exécution : le coq symbolise le secret de Selma. « En Afrique, selon une légende des peuls, le coq est lié au secret ; les attitudes, les actes et les métamorphoses du coq correspondent aux différents sorts que subissent les secrets ; un coq dans une case signifie le secret gardé dans le

silence... » (*Dictionnaire des symboles*, 1988, p. 282). Le texte précise que le coq est resté longtemps à souffrir dans une cage, jusqu'à ce qu'il perde ses plumes et la fierté de sa crête. Il représente donc le secret de Selma, longtemps gardé, jusqu'à ce qu'elle périsse et perde sa beauté et sa raison.

Mais le coq est aussi « Symbole de la lumière naissante, il est cependant un attribut particulier d'Apollon, le héros du jour qui naît. » (*Ibid.*), le coq est « censé guérir les maladies » (*Ibid.*). Et c'est le rôle que le texte lui attribue, expliquant que le sacrifice de l'animal est censé rétablir l'équilibre familial : «...car il était de tradition de sacrifier un coq pour ramener la paix et la prospérité dans une famille atteinte par le malheur et le marasme. » (Boudjedra, 2002, p. 148). Georges Bataille insiste sur la sacralité de l'animal. Il explique qu'avant la domestication de l'animal, «...les animaux, du fait qu'ils n'observent pas d'interdits, eurent d'abord un caractère plus sacré, plus divin que les hommes » (Bataille, 2014, p. 86). Le théoricien explique que la mort violente du sacrifice tend à guérir la discontinuité de l'être :

La mort parachève un caractère de transgression qui est le propre de l'animal. Elle entre dans la profondeur de l'être de l'animal ; c'est, dans le rite sanglant, la révélation de cette profondeur [...]

Il y a, du fait de la mort violente, rupture de la discontinuité d'un être : ce qui subsiste et que, dans le silence qui tombe, éprouvent des esprits anxieux, est la *continuité* de l'être, à laquelle est rendue la victime. (*Ibid.*, p. 87)

S'ajoute à la discontinuité naturelle de l'être de Selma, la discontinuité de l'agression corporelle qui va rompre son équilibre mental et physique. Cherchant à rétablir ce déséquilibre, la mort, ou du moins la contemplation de la mort, la rendra à l'expérience de la continuité, tout en la préservant dans « la discontinuité naturelle ». Mais cette tentation échoue puisque Selma ne guérit pas.

*Sacrifice des personnages.* – Cependant, la double discontinuité des êtres de Selma et de Mehdi ne sera pas rétablie. Après l'échec des rituels sacrificiels animaliers (coq, chèvre), la trame tente de rétablir cette continuité à travers la mort des personnages, cette continuité parfaite. Ce sera le probable suicide ou meurtre de Samia, la mort de la mère et le suicide de Mehdi.

*Le texte littéraire sacrifié.* – *L'insolation*, à travers les différents sacrifices tente de guérir Selma, et Rachid Boudjedra, afin de guérir le corps féminin sacrifie son « texte ». « Sacrifier le texte » se comprend dans la violence que l'auteur inflige à ses personnages qu'il finit par

« tuer ». Georges Bataille assure que le « sacrifice est un roman » (*Ibid.*, p. 98).

## CONCLUSION

Pourquoi l'érotisme du texte maghrébin ne trouve-t-il son expression que dans la violence ? En quoi ce sacrifice-texte est « féministe » ? Georges Bataille rappelle que le sacrifice, antique ou religieux, fonde le lien social :

L'opinion la plus judicieuse voyait dans le sacrifice l'institution fondant le lien social [...] Popération du sacrifice n'est plus cette conduite humaine élémentaire [...] Le fait que des moments d'intensité de la vie sont nécessaires à fonder le lien social est d'un intérêt secondaire. Sans doute, il faut que le lien soit fondé, et nous comprenons aisément qu'il le fût par le sacrifice : car les moments d'intensité sont les moments d'excès et de *fusion* des êtres. [...] Quand nous arrivons par l'angoisse et le dépassement de l'angoisse, à ces états de fusion dont le rire ou les larmes sont des cas particuliers, nous répondons me semble-t-il, selon les moyens propres de l'homme, à l'exigence élémentaire des êtres finis. (Bataille, 2013. p. 53, 54.)

Le mot clé ici est « le lien social ». Le lien social maghrébin, dans le rapport érotique, est pathologique ; la continuité de l'être social, que l'on retrouve dans la représentation sociale et culturelle de l'éros, est complexe. Le patriarcat (l'image du féminin, le voilement du corps, la négation de la sexualité féminine, le mythe virginal, les agressions physiques, psychiques et sexuelles que vit le corps féminin) a créé un clivage entre les deux êtres. Il commande le processus de « la continuité » de l'érotique, à la violence presque, exclusive. Cette expression particulière de l'éros maghrébin, justifie son expression littéraire.

Georges Bataille explique que la littérature offre au lecteur la proximité nécessaire avec la mort, garantissant le confort de la désirer, sans risquer son danger. Le roman policier étant le meilleur exemple de ce désir de proximité avec la mort où le personnage est sacrifié et le lecteur est préservé.

La littérature se situe en fait à la suite des religions, dont elle est l'héritière. Le sacrifice est un roman, c'est un conte, illustré de manière sanglante. Ou plutôt c'est, à l'état rudimentaire, une représentation théâtrale, un drame réduit à l'épisode final, où la victime animale ou humaine, joue seule, mais joue jusqu'à la mort. Le rite est bien la représentation, reprise à date fixe,

d'un mythe, c'est-à-dire essentiellement de la mort d'un dieu. (Bataille, 2014, p. 93.)

Cette citation exprime le mieux notre analyse : *le roman maghrébin* est un sacrifice, un conte illustré de manière sanglante, dans une théâtralisation du féminin et de sa sexualité, où les victimes animales et humains jouent seules, et jouent jusqu'à la mort. En transgressant les limites de l'être, le texte tente de rendre à la sensibilité maghrébine « la sensation » dont « l'activité patriarcale » l'a privé. L'acte d'écriture maghrébine, dans cette dialectique analytique, représente le rite sacrificiel à travers lequel les auteurs tentent, probablement de façon inconsciente, de rompre la discontinuité « pathologique » de « l'être social maghrébin », créé par le « patriarcat ». Le féminisme se lit dans ce désir, conscient et inconscient, de supprimer « l'ordre masochiste » afin d'arriver au « lien social » ; autrement dit, la continuité naturelle de l'être social, que la misogynie sociale a rendu pathologique.

Mais cette transgression de l'interdit ne l'élimine pas. Le lever de l'interdit n'est pas un retour vers le naturel<sup>48</sup>. Le texte maghrébin, aurait besoin de créer une alternative à l'image sociale féminine, une réalité nouvelle où un érotisme du cœur et du corps féminin non-violenté serait possible.

---

<sup>48</sup> « La connaissance de l'érotisme, ou de la religion, demande une expérience personnelle, égale et contradictoire, de l'interdit et de la transgression. Cette double expérience est rare. Les images érotiques, ou religieuses, introduisent essentiellement, chez les uns les conduites de l'interdit, chez d'autres, des conduites contraires. Les premières sont traditionnelles. Les secondes elles-mêmes sont communes, du moins sous forme d'un prétendu retour à la *nature*, à laquelle s'opposait l'interdit. Mais la transgression diffère du « retour à la nature » : *elles lèvent l'interdit sans le supprimer* » (Bataille, 2014, p. 39)

---

## Ouvrages cités

- AREZKI, Dalila. 2004. *Sens et non-sens de la famille algérienne*. Publisud.
- BATAILLE, Georges. [1957] 2013. *La Littérature et le mal*. Gallimard.
- , [1957] 2014. *L'érotisme*. Les éditions de Minuit.
- BEN JELLOUN, Tahar. 1985. *L'Enfant de sable*. Seuil.
- , 1987. *La nuit sacrée*. Seuil.
- BOUDJEDRA, Rachid. [1972] 2002. *L'insolation*. ANEP.
- BOUDJEDRA, Rachid. 1987. *La pluie*. Denoël, traduit de l'arabe par Antoine Moussali avec lcollaboration de l'auteur, 1985.
- Chebel, Malek. [1988] 2003. *L'esprit de sérail : Mythes et pratiques sexuels au Maghreb*. Petite Bibliothèque Payot.
- , [1995] 2003. *Encyclopédie de l'amour en Islam : tome II/* Petite Bibliothèque Payot.
- CHEVALIER, Jean, Gherbrant, Alain. [1969] 1988. *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont/Jupiter.
- Foucault, Michel. [1976] 2014. *Histoire de la sexualité I : La volonté de savoir*. Gallimard.
- Garcia-Casado, Margarita. 2000, *Images maternelles, métaphores et production textuelle dans l'écriture de Rachid Boudjedra*. In : Grafaiti, Hafid, *Rachid Boudjedra une poésie de la subversion, Tome II : Lectures critiques*. L'Harmattan.
- HALIMI, Gisèle. 1973. *La cause des femmes*. Grasset.
- ISER, Wolfgang. 1985. *L'acte de lecture-théorie de l'effet esthétique*, trad. Pierre Mardaga. Coll. « philosophie et langage ».
- JOUVE, Vincent. [1992] 2011. *L'effet personnage*. P.U.F.
- KHIARI, Wahiba. 2009. *Nos silences*. Elyzad.
- SANTI, Sylvain. Mis en ligne le 29.01.2017. Georges Bataille : l'expérience poétique. In : *Les Nouveaux chemins de la connaissance*. <https://www.youtube.com/watch?v=fF9exn2Xq-s>.



## CARAÏBES ET EUROPE

---



---

# Le Bèlè à la Martinique : De l'érotisation à la reconstruction du corps noir

Alexandra Roch

Université des Antilles (Martinique)

## RÉSUMÉ

Le bèlè est le nom qui désigne une danse et une musique pratiquée par les esclaves aux abords des plantations martiniquaises. Associée à une pratique vulgaire due au caractère érotique de ses danses, le bèlè était considéré comme dégradant particulièrement pour les femmes, que l'on dit, de débauchées « puisqu'elles s'y rendent pour dandiner les hanches et attirer les hommes ». Outre, la manifestation de la sexualisation, Le moment bèlè est donc pour la femme noire un espace-temps de transgression du pouvoir colonial et patriarcal, de libération et de reconstruction du corps de la femme noire souvent violenté, stigmatisé et infériorisé. (*Mots-Clés* : Bèlè, danse, résistance, reconstruction, érotisme, sexualisation.)

## INTRODUCTION

Le Bèlè<sup>49</sup> « est un art qui unit l'esprit et le corps et qui traverse aussi bien les danseurs que les tambouyés et le chanteur » (Chamoiseau, 133). Il apparaît au XVII<sup>e</sup> siècle et se développe principalement dans les mornes loin des plantations de la Martinique. Les danses qui caractérisent le Bèlè sont nombreuses ; on peut citer entre autres le

---

<sup>49</sup> « La plupart des auteurs attribuent l'ensemble ou une de ces quatre origines (deux françaises et deux africaines) au mot "Bèlè" ou "Bel-air". "En Yoruba, bèlè désigne une grande fête qui marque la fin des récoltes ... et en Baoulé on appelle douò bèlè la récolte des ignames ... C'est l'occasion de grandes réjouissances et donc de danses." Joséphau confirme ces origines africaines de "bèlè" et ne croit pas en une simple traduction créole de "bel-air" ». <https://www.am4.fr/kalenda-bele/historique-et-origine/>.

Bèlè, le Gran Bèlè, les danses La lin klè<sup>50</sup>. Cette pratique artistique intègre des principes structurants : chantè (chanteur), répondè (répondeur), ti-bwatè (joueur de ti-bwa<sup>51</sup>), tambouyé (joueur de tambour), dansè-dansèz (danseur et danseuse). La structure Bèlè obéit à des règles strictes : le chanteur ou la chanteuse débute le chant suivi des répondeurs qui entament le refrain puis le ti-bwa donne le rythme enchaîné par le tambour Bèlè et enfin les danseurs et les danseuses font leur entrée. Dans son roman *La Matière de l'absence*, l'écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau illustre parfaitement cette mise en scène de la danse bèlè :

Le chanteur et ses répondeurs créent un arrière-fond narratif : plaintes lancinantes qui racontent une histoire sur une houle de variations tonales. Deux tambouyé se tiennent devant eux, assis sur leurs instruments, flanqués de ceux qui tiennent le rythme des tibw (frappe à la baguette sur les lattes du tambour). La cadence des tibwa constitue une nappe rythmique très stable sur laquelle improvisent en alternance les deux maîtres-tambouyé. La ronde des danseurs hommes et femmes se forme, puis à tour de rôle un couple se détache, effectue une montée au tambour pour le saluer comme une divinité. Enfin, chaque couple entame une joute de conquête-sédution. Elle se terminera par la domination de l'un par l'autre, ou par leur union bien contente et béate. (128)

Le bèlè exprime également une façon de vivre ensemble et renvoie à des valeurs telles que la solidarité, le partage et la résistance culturelle. Longtemps interdit et rejeté, le Bèlè était associé à une pratique vulgaire due au caractère lascif de ses danses puisque « les femmes, dit-on, s'y rendaient pour dandiner les hanches et attirer les hommes ». Cette vision du bèlè est aujourd'hui remise en question par de nombreuses associations culturelles telles que l'AM4 (Association Mi Mès Manmay Matinik) qui revendiquent le bèlè comme un élément culturel et identitaire martiniquais. C'est ainsi que la pratique et la transmission de cette danse relèvent d'un acte de résistance culturelle intense dans la société martiniquaise.

Au-delà de la danse, le bèlè renvoie aussi à un moment d'oubli, un espace-temps de la résistance du pouvoir colonial et patriarcal. De plus, la pratique bèlè répond également à une fonction culturelle reliant les esclaves et les Afro-descendants à la culture ancestrale africaine. C'est

<sup>50</sup> Les danses La lin klè se pratiquaient principalement au clair de lune.

<sup>51</sup> Le ti-bwa est confectionné à partir de deux baguettes, branchettes d'arbres ligneux et durs (goyaviers, ti-bom, caféier) que l'on taille et fait sécher au soleil. Il est joué par un ti-bwatè (joueur de ti-bwa) sur la partie arrière du tambour bèlè.

ainsi que pour reprendre les mots de Gabriel Entiope « la danse n'est pas un acte gratuit » (176).

Comment interpréter l'érotisme c'est-à-dire la sensualité, la lasciveté, la sexualité qui se dégage dans la matrice Bèlè ? Quelles lectures ou relectures peut-on faire du corps en mouvement ? Quels rôles joue la danse dans la reconstruction de la femme noire martiniquaise ?

L'étude démontrera, premièrement, que l'érotisme du bèlè s'inscrit dans la notion d'exotisme défini par le géographe français Jean-François Staszak c'est-à-dire un point de vue purement occidental qui « montre une fascination condescendante pour certains ailleurs » (7). Néanmoins, dans une démarche postcoloniale et dans un mouvement de « dés-exotisme », il conviendra de replacer la danse Bèlè dans son cadre d'origine et lui redonner sens à travers le Principe de Maternité et le Principe de Vie développé par le chercheur Laté Lawson-Hellu qui s'oppose au processus de désontologisme de la politique coloniale c'est-à-dire à la chosification<sup>52</sup> du corps noir. Il s'agit donc de dés-exotiser le bèlè à la Martinique et proposer une nouvelle approche de cette danse martiniquaise qui témoigne de la résistance et de l'agentivité sexuelle de la femme noire.

La présente analyse s'intéressera donc au corps dansant et à la vision d'une érotisation exotique de la danse Bèlè, puis elle proposera une lecture de la célébration du culte de la fécondité comme une forme d'érotisme sacré. Enfin, l'étude se concentrera sur le moment Bèlè comme espace-temps de la reconstruction du corps féminin.

## 1. UNE ÉROTISATION EXOTIQUE DE LA DANSE BÈLÈ

Dans son article intitulé « Danse exotique, Danse érotique », Jean François Staszak démontre le lien incontestable entre érotisme et exotisme. Selon ce géographe « le lien entre l'exotisme et l'érotisme serait ancien et nécessaire : il tiendrait à la nature même de l'exotisme » (131). En 1772, le père Labat dépeint en ces termes l'une des danses Bèlè appelées Mabelo qui se pratiquaient principalement au clair de la lune, au même titre que le Kanigwé ou la Kalenda :

Les danseurs sont disposés en deux lignes, les uns devant les autres, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre. Ceux qui sont las de danser et les spectateurs font un cercle autour des danseurs et des tambours. Le plus

---

<sup>52</sup> Voir Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 2004, p. 23.

habile chante une chanson qu'il compose sur-le-champ, sur tel sujet qu'il juge à propos, dont le refrain, qui est chanté par tous les spectateurs, est accompagné de grands battements de mains [...] ils sautent, font des virevoltes, s'approchent à deux ou trois pieds les uns des autres, se reculent en cadence jusqu'à ce que le son du tambour les avertisse de se joindre en se frappant les cuisses les uns contre les autres, c'est-à-dire les hommes contre les femmes. À les voir, il semble que ce soient des coups de ventre qu'ils se donnent, quoiqu'ils n'y aient cependant que les cuisses qui supportent ces coups. Ils se retirent dans ce moment en pirouettant, pour recommencer le même mouvement avec des gestes tout à fait lascifs, autant de fois que le tambour en donne le signal, ce qu'il fait plusieurs fois de suite. De temps en temps, ils s'entrelacent les bras et font deux ou trois tours en se frappant toujours les cuisses et se baissant<sup>53</sup>.

La première lecture qui pourrait être faite de ces gestes chorégraphiques s'alignerait sur la vision exotique des colons qui qualifient ces danses d'obscènes et de vulgaires. L'exotisme, selon Jean-François Staszak, « n'est ainsi jamais un fait ni la caractéristique d'un objet : il n'est qu'un point de vue, un discours, un ensemble de valeurs et de représentations à propos de quelque chose, quelque part ou quelqu'un [...] les caractéristiques et les valeurs de l'ici sont érigées en normes ; celles, le plus souvent différentes, des pays lointains sont non pas d'autres normes, mais bien des écarts à la norme, des excès ou des déficits, des exceptions, des scandales » (8-10). La peinture de Jacques-Gérard Milbert, dessinateur et explorateur français, illustre sans aucun doute la lecture exotique des colonisateurs concernant les danses nègres :

La danse des nègres est très significative : ils font des gestes d'une lascivité extrême, et qui ne peuvent laisser aucun doute. Ils exécutent de préférence les danses les plus libertines. Leur passion pour les femmes est extrême, et ne peut être comparée qu'au cynisme étonnant avec lequel ils s'y livrent. Le mystère de l'amour leur est étranger (181).

Les quelques éléments cités montrent « une mise en scène de l'Autre, réduit au rang d'objet, de spectacle et de marchandise » (Staszak, 21).

L'exotisme n'est pas de l'ordre des faits, si ce n'est des faits de langage. Il n'est pas le propre de certains lieux, personnes ou objets, mais celui d'un regard et d'un discours sur ceux-ci, ainsi exotisés. Il s'agit d'une formation discursive à travers laquelle l'Occident se constitue une altérité (et, par la même occasion une identité) géographique. Comme dans

---

<sup>53</sup> Jean Baptiste Labat. *Voyage du Père Labat aux Isles de l'Amérique*. Paris, Club des Librairies de France, 1956, p. 196.

toutes les constructions de l'altérité, le Même stigmatise une différence (ici géographique) pour l'essentialiser et fonder sur elle un déni identitaire, susceptible de légitimer des discriminations. L'exotisme est ainsi par nature asymétrique : le Même (ici) a le pouvoir d'ériger l'Autre (l'ailleurs) comme tel, mais celui-ci ne peut lui rendre la pareille. Il est réducteur, car il essentialise une différence, déterministe, car il assigne l'Autre à son espace, dont il doit tirer ses caractéristiques essentielles. Ainsi, est exotique le lointain ou plutôt notre lointain, et plus spécialement les pays chauds et tropicaux (Staszak, 130).

L'érotisme apparaît aux yeux des colonisateurs comme la représentation d'une sexualité primitive, un comportement bestial, sauvage, une débauche sexuelle des esclaves éloignés des normes européennes : « Les gestes plus libres et audacieux mettent sensuellement en scène le corps, en rupture avec les canons de la danse de tradition européenne... et de la pudeur bourgeoise » (Staszak, 134). C'est dans un discours destructeur et préconçu que le pouvoir colonial construit les motifs de l'interdiction du Bèlè sur le sol martiniquais. À ce propos, Caroline Déodat souligne le regard néfaste des colons vis-à-vis du Sega mauricien qui s'applique également au Bèlè martiniquais :

L'immoralité des Noirs, exprimée à travers leur prétendue sexualité lubrique et passionnelle vient attester l'exclusion pour les femmes et hommes esclaves de la norme coloniale de féminité ou de masculinité. D'un côté, le soi-disant excès libidinal et sexuel des hommes esclaves les assimile à « une virilité sauvage, brute », qui en fait des sous-hommes en regard de la masculinité policée définie par la norme coloniale ; de l'autre, l'extrême lubricité des femmes esclaves les enferme dans une féminité malsaine, à l'opposé de la représentation européenne de la figure vertueuse de la mère<sup>54</sup>.

L'érotisation soulevée par les colonisateurs est une des composantes du discours exotique qui soutient que le corps noir est un corps sexualisé. « C'est évidemment dans le cadre de la colonisation que s'établit et se perpétue le lien entre exotisme et érotisme, dont la danse est une manifestation. Les postcolonial, *gender* et *feminist studies* ont assez montré que la colonisation est une affaire d'hommes, que l'aventure coloniale est aussi une aventure sexuelle, et que, dans la construction discursive de l'altérité et les structures de domination, la femme et l'indigène occupent la même place : celle des esclaves, des

---

<sup>54</sup> Caroline Déodat, « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national » », *Recherches en danse* [en ligne], 4, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 25 octobre 2017. URL : <http://danse.revues.org/1062>.

sous-hommes, réduits aux statuts d'animaux ou d'objets, notamment sexuels quand la femme se trouve être indigène, quand l'indigène se trouve être une femme » (138). Ainsi, l'érotisme exotique dans le bèlè « correspond à un jugement de valeur [...] non de différence, mais d'altérité » (Staszak, 11). En effet, « un endogroupe dominant [ici les colons] construit un exogroupe dominé[les esclaves] en stigmatisant une différence- réelle ou imaginaire- érigée en déni identitaire et motif de discrimination potentielle » (Staszak, 13).

La danseuse exotique possède une dimension érotique supplémentaire. Premièrement, le corps de l'Autre serait plus légitime à être nu, sa gestuelle à être sensuelle, du fait des coutumes et des climats qui prévaudraient dans les pays exotiques. Deuxièmement, il serait plus excitant, car plus sensuel, animal, instinctif. L'altérité de l'indigène s'ajouterait à celle de la femme pour composer une double hétérosexualité qui articulerait le genre et la « race » pour mieux attiser le désir de l'homme blanc. Troisièmement, le corps de l'Autre, du fait de son inscription dans des rapports coloniaux, serait sexuellement disponible et présenté dans une soumission (voire une position) propre à satisfaire les phantasmes de domination et de violence masculins. (Staszak, 139).

Voilà comment le bèlè est érigé en tant que danse érotique et exotique. L'érotisation exotique du bèlè n'est donc que la représentation des colonisateurs vis-à-vis de « l'ailleurs ». Au-delà de cette érotisation exotique, le bèlè propose un érotisme sacré qui renvoie à la célébration du culte de la fécondité.

## **2. LA CÉLÉBRATION DU CULTE DE LA FÉCONDITÉ : UN ÉROTISME SACRÉ**

En s'appuyant sur les études postcoloniales, l'analyse vise à déconstruire cette érotisation exotique de la danse Bèlè et propose une nouvelle représentation de cet héritage laissé par les esclaves. À ce propos, Chamoiseau déclare « le bèlè, ses chants, ses tambours, et ses danses sont une archive de la mémoire et du corps. Les survivants à la traversée débarquaient dépouillés de leur existence précédente. Ils repartirent à la conquête de leur humanité à partir de la seule archive qu'il leur restait : la mémoire de leur corps. » (132) Outre son caractère divertissant, la danse, en règle générale, est un moyen d'expression corporelle de la pensée et des sentiments. Elle constitue également dans bien des civilisations un moyen de communication avec les Dieux. À la prétendue débauche sexuelle des esclaves se substitue un caractère sacré

de la danse. En effet, l'anthropologue Gabriel Entiope soutient dans *Nègres, danse et résistance* que le Bèlè était « lié [...] aux trois grands cultes de la fécondité : celui de la fécondité de la mort, celui de la fécondité de la terre et celui de la fécondité de l'homme » (190). La célébration du culte de la fécondité c'est-à-dire la perpétuation et la pérennisation de la vie se retrouve dans le Principe de Maternité et plus précisément le Principe de la Vie développé par le chercheur Laté Lawson-Hellu.

Dans son article, « La question de la langue entre le Principe de Maternité et le fondement ontologique de la résistance », Lawson-Hellu définit le Principe de Maternité comme « un principe herméneutique par le biais duquel il est en effet possible à la fois d'expliquer le principe de la vie lui-même, dans ses diverses manifestations et d'en évaluer les faits humains ou des êtres vivants, à partir du principe du bien intrinsèque du principe de la vie » (Lawson-Hellu, 24). C'est ainsi que le culte de la fécondité retrouvée dans le Bèlè est étroitement lié à la pérennisation de la vie observée dans le principe de Maternité. La vie s'illustre de différentes façons, « elle assure l'existence d'un être « vivant » notamment « sa nutrition, son développement ou sa reproduction que par les aspects relatifs à son comportement ou à ses moyens lui permettant de vivre dans son environnement, la vie en tant que phénomène naturel et aussi ce qui anime les êtres vivants et [leur] permet de rester vivants, qui est déterminé par un principe celui de sa perpétuation, et qui crée des conditions ou des mécanismes à cet effet » (24). C'est ainsi que la peinture du Père Labat du Mabèlo, citée précédemment, constitue une représentation de la reproduction chez les êtres humains : « le principe de la Reproduction constitue la base concrète de l'accession de tous les êtres vivants du règne animal comme du règne végétal à la vie » (25). Ce principe de la vie et de la reproduction apparaît clairement dans d'autres danses Bèlè telles que la Bidjin Bèlè ou encore le Ladja<sup>55</sup>. Selon Daniel Bardury : « quand les hommes dansent le Ladja, ils bougent beaucoup la zone du bassin. Ce n'est pas forcément le contact qui va venir donner le maximum d'expressivité, mais c'est la manière dont la dame va bouger la zone pelvienne et la façon dont l'homme en face va réagir par rapport à cela »<sup>56</sup>. Les mouvements du bassin et les déhanchements illustrent la fécondité de l'homme et de la femme qui passe par la zone pelvienne. Il

<sup>55</sup> Le Ladja désigne une danse de combat martiniquais.

<sup>56</sup> Entretien accordé à Alexandra Roch le 21 octobre 2017 à Schoelcher, Martinique.

faut également souligner que ces pas sont accompagnés de chants en créole évoquant la reproduction. Le chant *Bèlè Djouk djouk doudou bwarné*, dit Bardury est « un submorphème qui représente l'acte de pénétration et « doudou bwarné » signifie doudou bouge pour moi. Il s'agit donc d'un code sexuel »<sup>57</sup>. En ce sens, la performance artistique des danseuses et des danseurs *Bèlè* répond à la thématique du chant.

La tenue vestimentaire de la danseuse participe également à cet érotisme sacré. En effet, le carré de madras noué à la taille de la femme se distingue visuellement du reste du vêtement : « Cette pièce doit être saillante, car elle confère une meilleure lecture du corps de la Dame et des mouvements du bassin »<sup>58</sup>.

Les danses *Bèlè* liées au principe de la reproduction s'opposent à la pensée coloniale qui travaille au désontologisme de l'homme noir, c'est-à-dire la reconstitution d'un « être » non pas en tant qu'être humain, mais en tant qu'être réifié esclave [...] le système esclavagiste façonne un autre être, lui confère une autre dimension, celle d'un objet/meuble/colonisé » (Curtius, 1-2). Dans ce contexte, l'érotisation doit être lue comme une résistance, une lutte pour la pérennisation de l'homme noir en tant que sujet, agent de ses actes : « Les danseurs [...] deviendraient les premiers résistants à l'ordre esclavagiste. celui qui voulait renaître se mit à danser ce que les anciens dispositifs symboliques lui avaient incrusté dans la chair : les gestes devinrent des armes » (Chamoiseau, 132). La danse constitue un espace d'émancipation vis-à-vis du pouvoir colonial, un lieu où la parole et le langage corporel se libèrent et atteignent leur paroxysme. À travers la danse, les participants se réapproprient leur espace corporel contrôlé par le pouvoir colonial.

### 3. LE MOMENT BÈLÈ : UN ESPACE-TEMPS DE L'AGENTIVITÉ SEXUELLE DE LA FEMME NOIRE

Si le modèle familial à la Martinique est celui de la matrifocalité, il n'en demeure pas moins que la société se définit comme patriarcale. Responsable de l'éducation des enfants, l'autorité dans la sphère domestique est essentiellement maternelle. Ce statut s'illustre à travers l'expression de femme *poto-mitan* qui traduit la force, le courage et l'héroïsation de la figure maternelle. Dans son ouvrage *Le discours*

---

<sup>57</sup> *Ibidem.*

<sup>58</sup> *Ibidem.*

*éthique de la langue proverbiale créole*, le chercheur Max Belaise apporte un éclairage sur l'origine du statut de la femme poto-mitan :

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

Toutefois, il est important de souligner que ce pouvoir domestique ne se retrouve pas dans les hiérarchies sociales puisque la femme noire continue d'occuper le dernier rang de l'échelle sociale. Elle n'existe qu'à travers le prisme de la maternité remettant en cause la sexualité et la féminité de celle-ci. Dans cette société, la femme avec ses attributs féminins, sa féminité et son féminisme est complètement remise en question dès lors où elle a enfanté. La maternité confère un caractère sacré à la femme lui ôtant tout plaisir charnel. En somme, la femme noire sans ses attributs féminins est comme un « corps sans organes » pour reprendre le concept de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Dans *Mille Plateaux*, Deleuze et Guattari définit le corps sans organes comme « l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable » (188), « il est ce qui reste quand on a tout ôté » (188). Le rôle de la femme poto-mitan implique un enfermement qui ne permet pas à la femme noire de montrer sa sexualité. La rigidité du poto-mitan s'oppose à l'élan vital, aux attributs féminins qui sont des aspects nécessaires au maintien en vie de la femme noire. C'est en ce sens que le moment Bèlè apparaît comme un espace-temps permettant à la danseuse d'exprimer ouvertement sa sensualité, sa sexualité, sa liberté, et son pouvoir. Le concept d'agentivité sexuelle développé par Marie-Eve Lang illustre la faculté de recreation de la femme noire à travers la danse bèlè ; ce qui implique « l'idée de « contrôle » de sa propre sexualité, c'est-à-dire à la capacité de prendre en charge son propre corps et sa sexualité » (189).

La femme tient une place importante dans la structure Bèlè. Ne faut-il pas y voir d'ailleurs l'expression d'une déconstruction ouverte du statut de poto-mitan ? En effet, la posture de la danseuse Bèlè

transgresse le mythe de la femme asexuée, dépourvue de désirs. Les hommes portent un pantalon noué par un tissu en madras et une chemise alors que les femmes se parent d'un jupon brodé en dentelle doublé d'une longue jupe, un carré madras vient se nouer à la taille et d'un chemisier. De nos jours, lors des soirées Bèlè, il est constaté une vraie coquetterie des danseuses qui prennent soin d'avoir de beaux habits soignés et élégants pour séduire leur partenaire. Tout un art de la séduction apparaît dans la tenue vestimentaire de la danseuse. À ce propos, l'assistance souligne la beauté raffinée et l'élégance des femmes. La féminité constitue l'expression de ce rapport à la vie. Le charme et la séduction font partis des armes de résistance et de pouvoir permettant aux danseuses Bèlè de renverser leur subordination. En effet, se parer et se maquiller permettent la récupération du corps opprimé et du pouvoir. La séduction est selon le chercheur italien Willy Pasini « une forme de domination très subtile et très persuasive. En effet, elle peut représenter le pouvoir absolu de celui qui l'exerce sur celui qui la subit : le premier s'adapte aux fantasmes de l'autre-ses désirs-ses rêves-ses espoirs - à une seule fin de l'attirer dans ses filets » (13).

Dans cet espace-temps, la danseuse libère la parole du tambour puisque le tambouyé joue pour une danseuse qu'il aura choisie. Toute l'attention du partenaire masculin est dirigée vers la cavalière, car c'est également elle qui engage le déplacement. Un jeu de séduction se déclenche entre les différents membres masculins et la danseuse. L'historien Moreau de Saint-Méry offre une vision moins exotique et plus concrète du bèlè dans ses écrits et déclare à ce sujet :

Le talent pour la danseuse est dans la perfection avec laquelle elle peut faire mouvoir ses hanches et la partie inférieure de ses reins en conservant tout le corps dans une espèce d'immobilité qui ne lui fait même pas perdre les faibles agitations de ses bras qui balancent les deux extrémités d'un mouchoir ou de son jupon. Un danseur s'approche d'elle, s'élançe tout-à-coup et tombe en mesure presque à la toucher. Il recule, il s'élançe encore et la provoque à la lutte la plus séduisante. La danse s'anime et bientôt elle offre un tableau dont tous les traits d'abord voluptueux, deviennent ensuite lascifs (76).

C'est en ce sens que le Bèlè ne fonctionne pas selon le principe de guidance masculine. Le jeu de regards entre danseur et danseuse, danseuse et tambouyé constitue alors le moyen primordial de communication de l'érotisme. Le corps dansé, les jeux de jupes où la femme montre son jupon, les jeux de mains, le regard, le sourire et les pas sont autant d'éléments qui soulignent la présence incontestable de

l'Éros. D'ailleurs, Moreau de Saint-Méry précise que la danse bèlè est « une espèce de lutte où toutes les ruses de l'amour et tous ses moyens de triompher sont mis en action : crainte, espoir, dédain, tendresse, caprice, plaisir, refus, délire, fuite, ivresse, anéantissement » (76).

L'érotisme dans la danse Bèlè est un érotisme reconstituteur permettant à la danseuse de s'affirmer en tant que femme-sujet avec tous ses atouts. La danse libère le corps de la femme noire et défie l'héritage de l'esclavage ainsi que le système colonial et patriarcal. L'agentivité se manifeste par la façon d'exprimer sa position de femme. Elle devient maîtresse de son corps, de ses émotions, et ses désirs. Elle jouit de la liberté d'expression, liberté féminine, liberté de la parole. La danse sert donc de reconstruction corporelle et

[...] renvoie à l'idée de « possession de son propre corps et l'expression de sa sexualité [...] Elle fait référence à la prise d'initiative, à la conscience du désir de même qu'au sentiment de confiance et de liberté dans l'expression de sa sexualité. [La] notion de « contrôle » [le] sentiment d'avoir [...] « droit » au désir et au plaisir sont également centraux. Cette prise en charge de son propre corps et de son propre plaisir donnerait l'occasion d'apprécier une sensation de pouvoir sur la situation de même que sur son corps, et ce, sans sentiment de honte ni impression de devoir s'excuser. (Lang, 191).

La femme noire va se servir de la danse comme langage de refus de subordination, de *poto-mitan* mais aussi comme langage de résistance, d'affirmation de soi et de liberté.

## CONCLUSION

Le Bèlè à la Martinique : De la sexualisation à la reconstruction du corps noir met en exergue la représentation de l'érotisme du Bèlè dans l'espace francophone martiniquais. La sensualité, la séduction et la sexualité retrouvées dans cette danse conduisent les Occidentaux à une érotisation exotique engendrant le dénigrement et l'interdiction du Bèlè. Cette vision exotique du Bèlè a persuadé une majorité des Martiniquais à une lecture démesurée de la danse, une sexualisation du corps noir déraisonnable et excessive.

Toutefois, l'étude révèle une fonction culturelle de la danse Bèlè héritée du continent africain. C'est ainsi que le culte de la fécondité lié au Principe de Maternité offre une nouvelle vision du Bèlè qui déconstruit l'érotisation exotique des colonisateurs. De plus, cet érotisme sacré témoigne de la volonté du danseur et de la danseuse de

résister au désontologisme de l'homme noir. La représentation de la vie passe par le corps en mouvement et plus précisément par la zone pelvienne. La femme noire utilise la danse pour exposer son agentivité sexuelle face à une société patriarcale qui enferme ses désirs féminins dans la représentation de la femme poto-mitan. Entre sensualité, charme et séduction, la danseuse arrive à renverser les rôles, prend le contrôle de son corps et domine le danseur à sa guise. En somme, le bèlè s'inscrit dans une dimension identitaire et thérapeutique.

---

## Ouvrages cités

- BELAISE, Max. 2006. *Le Discours éthique de la langue proverbiale créole : analyse prologomérique d'une manière d'être au monde*, Paris, Publibook.
- BENSIGNOR, François. 2011. « Martinique : bèlè d'hier et d'aujourd'hui », *Hommes et migrations* [en ligne], 1291, mis en ligne le 29 mai 2013, consulté le 08 mars 2018. URL : <http://journals.openedition.org/hommesmigrations/698>.
- CÉSAIRE, Aimé. 2004. *Discours sur le colonialisme*. Paris, Présence africaine.
- CHAMOISEAU, Patrick. 2016. *La Matière de l'absence*. Paris, Seuil.
- CURTIUS, Anny Dominique. 2000. « Désontologisme et réontologisme des esclaves et des marrons », *Au visiteur lumineux. Des îles créoles aux sociétés plurielles. Mélanges offerts à Jean Benoist*, Dir. Jean BERNABE et al. Pointe-à-Pitre, Ibis Rouge.
- DELEUZE Gilles et Guattari Félix. 1980. *Capitalisme et Schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, ed. de Minuit.
- DÉODAT Caroline. 2015. « Les métamorphoses du pouvoir dans le séga mauricien : de la « danse des Nègres » au patrimoine « créole national » », *Recherches en danse* [en ligne], 4, mis en ligne le 15 novembre 2015, consulté le 25 octobre 2017. URL : <http://danse.revues.org/1062>.
- ENTIOPE, Gabriel. 2000. *Nègres danse et résistance : La Caraïbe du XVIII<sup>e</sup> au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris, L'Harmattan.
- LABAT, Jean-Baptiste. 1956. *Voyage du Père Labat aux Isles de l'Amérique*. Paris, Club des Librairies de France.
- LANG, Marie-Eve. 2011. « L'agentivité sexuelle des adolescentes et des jeunes femmes : une définition » *Recherches féministes*, volume 24, numéro 2, p. 189-209. <http://id.erudit.org/iderudit/1007759ar>.
- LAWSON-HELLU, Laté. 2011. « La Question de la langue entre le *Principe de maternité* et le fondement ontologique de la résistance », *Les Cahiers du GRELCEF*, n° 2, Mai, p. 11-131. [www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef\\_02\\_texte02\\_intro.pdf](http://www.uwo.ca/french/grelcef/2011/cgrelcef_02_texte02_intro.pdf).

- LEMAIRE, Jean-Georges. 2004. « Séduction, amour, pouvoir », *Dialogue*, 2, n° 164), p. 19-33. URL : <http://www.cairn.info/revue-dialogue-2004-2-page-19.htm>.
- MILBERT, Jacques Gérard. 1812. *Voyage pittoresque à l'Île-de-France, au Cap de Bonne-Espérance et à l'île de Ténériffe*. Paris, Éditions Nepveu.
- MOREAU DE SAINT MERY. 1976. « Danse », article extrait de répertoire des Nations coloniales, Philadelphie. « Danse exotique, danse érotique. Perspectives géographiques sur la mise en scène du corps de l'Autre (XVIIIe-XXIe siècles) », *Annales de géographie* 2008/2 (n° 660-661), p. 129-158. DOI 10.3917/ag.660.0129.
- PASINI, Willy. 2011. *Les Armes de la séduction*. Paris, Odile Jacob.
- STASZAK, Jean-François. 2008. "Qu'est-ce que l'exotisme ?" In : *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 148. L'exotisme. pp. 7-30. [www.persee.fr/doc/globe\\_0398-3412\\_2008\\_num\\_148\\_1\\_1537](http://www.persee.fr/doc/globe_0398-3412_2008_num_148_1_1537).

---

# Expressions de l'érotisme dans *Amour* (1968), de Marie Chauvet : Prostitution, autoérotisme et meurtre

Satyre Joubert  
Université de Guelph (Canada)

## RÉSUMÉ

À cause de sa peau foncée, Claire, héroïne d'*Amour*, premier volet du triptyque *Amour, Colère et Folie* (2003) de Marie Chauvet est victime du préjugé de couleur au sein même de sa famille qui s'enorgueillit de son ascendance européenne. Au contraire, sa sœur Félicia a tout pour elle : une peau blanche et surtout un mari d'origine française, Jean Luze. Claire veut prendre sa revanche et tombe amoureuse de son beau-frère. Comme son éducation religieuse l'empêche de passer à l'acte, elle a recours à des subterfuges pour assouvir sa passion : la prostitution, en encourageant une relation entre Annette, la sœur cadette et Jean Luze, relation dont elle tire elle-même plaisirs et jouissance, l'autoérotisme et le meurtre. (*Mots-clés* : autoérotisme, dictature, jalousie, onanisme, racisme, révolte, roman familial sexualité.)

## INTRODUCTION

*Amour, Colère et Folie*, triptyque romanesque de Marie Chauvet a été publié chez Gallimard en 1968, avec le soutien de Simone de Beauvoir<sup>59</sup>. Cette œuvre, qui a comme toile de fond Haïti, dénonce tant

---

<sup>59</sup> Dans son article : "The Letters of Marie Chauvet and Simone de Beauvoir : A Critical Introduction", Régine Isabelle Joseph présente les échanges épistolaires entre les deux écrivaines et rappelle le rôle de la philosophe dans la publication de la trilogie de Marie Chauvet : " I wish to take as a point of departure the now common knowledge that the French writer and philosopher Simone de Beauvoir was involved in the publication of

la barbarie du régime duvaliériste que les préjugés d'une société marquée par les séquelles de l'esclavage et de la colonisation<sup>60</sup>. Les parents de Marie Chauvet et son époux, effrayés ou scandalisés par le ton de ce livre, en achètent presque toutes les copies aux Éditions Gallimard. La romancière décide alors de s'exiler aux États-Unis et meurt à New York, en 1973.

Cette étude porte sur *Amour* (2003), première partie de ce triptyque. L'action d'*Amour* se déroule dans l'atmosphère étouffante d'une petite ville de province, du nom d'X, engoncée dans ses préjugés, car « d'une rue à l'autre, les gens se fréquentaient à peine » (*Amour* : 105)<sup>61</sup>. À l'image de la famille Clamont qui est au cœur de l'intrigue, la bourgeoisie mulâtre vit des heures tragiques, avec l'arrivée au pouvoir des nouveaux maîtres dont le commandant Calédu symbolise toute la brutalité. Ce patronyme est un condensé du programme narratif du personnage (en créole : Calédu veut dire celui qui matraque durement). En effet, parmi ses exactions, Calédu fait arrêter en pleine nuit des femmes qu'il bastonne. Nous verrons comment ce personnage joue un rôle important dans le dénouement de l'intrigue.

À cause de son teint un foncé, Claire, l'aînée, éprouve en sentiment d'infériorité par rapport à ses deux sœurs, Félicia, mariée à un Français Jean Luze, et Annette, la cadette. Dans ce milieu où la peau blanche est le marqueur de classe sociale le plus important sur le plan socioéconomique, esthétique et symbolique, Claire est, par excellence, l'héroïne du manque. Pour combler ce handicap, elle s'abandonne à une passion presque malade pour son beau-frère Jean Luze, représentant de la race qui est responsable du préjugé de couleur. Ne pouvant exprimer au grand jour cet amour coupable, Claire a recours à trois moyens indirects pour l'exprimer : la prostitution, l'autoérotisme et le

---

Marie Chauvet's most notable work, *Amour, colère et folie* [...] with les Éditions Gallimard in 1968 ». The Letters of Marie Chauvet and Simone de Beauvoir : A Critical Introduction", *Revisiting Marie Vieux Chauvet : Paradoxes of the Postcolonial Feminine*, Yale French Studies, 128, p. 25.

<sup>60</sup> Parmi les critiques qui ont souligné les rapports entre le monde représenté dans cette œuvre et le régime de Duvalier père, citons Thomas C. Spear : " Chauvet's plot features elements of publicly known Haitian history, from the colonial and revolutionary times to the U.S. occupation and the first decade of the Duvalier dictatorship". Marie Chauvet : The Fortress Still Stands, *Revisiting Marie Vieux Chauvet : Paradoxes of the Postcolonial Feminine*, Yale French Studies, 128, p. 11.

<sup>61</sup> L'édition que nous utilisons est celle de Voix de Femmes, Korçe, Albanie, 2003.

meurtre. Ce sont ces expressions indirectes d'une passion réduite au silence que cet article analyse.

## 1. VICTIME DU PRÉJUGÉ DE COULEUR

Claire est victime du préjugé du couleur qui stigmatise les Haïtiens et les Haïtiennes à peau foncée. Ce funeste héritage est une conséquence du racisme lié à l'esclavage et à la colonisation. On sait qu'à l'époque de la colonisation française à Saint-Domingue, qui correspond à peu près au territoire de l'actuelle république d'Haïti, la population était divisée en trois classes : les Blancs, les Affranchis et les esclaves<sup>62</sup>. Claire détonne par la couleur de sa peau dans la famille Clamont fière de son ascendance européenne<sup>63</sup>. Entre ses deux sœurs qui sont des mulâtresses-blanches, elle est la surprise désagréable de ses parents. Sa différence épidermique lui cause beaucoup de souffrances psychologiques : « Je commençai dès mon jeune âge à souffrir à cause de la couleur de ma peau, cette couleur acajou héritée d'une lointaine aïeule, et qui détonnait dans le cercle étroit des Blancs et des mulâtres-blancs que mes parents fréquentaient. » (*Amour* : 12).

Claire intériorise ce préjugé basé sur l'épiderme. À force d'entendre des remarques négatives sur la couleur de sa peau, elle finit par considérer sa différence comme une infériorité congénitale<sup>64</sup>. Elle en arrive même à haïr « l'aïeule dont le sang noir s'était surnoisement glissé dans [ses] veines après tant de générations » (*Amour* : 119). Cette haine des siens qui, d'une certaine manière, est aussi haine de soi, rappelle l'attitude du colonisé se faisant, inconsciemment ou non, complice de la violence symbolique dont il est victime<sup>65</sup>. Un jour, après

---

<sup>62</sup> Moreau de Saint-Méry a fait un travail digne d'un systématicien en inventant une classification des individus en fonction du pourcentage de sang blanc et de sang noir qui coule dans leurs veines. Voir *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue*, Paris, Larose, 1958 (1797).

<sup>63</sup> La bibliographie sur le préjugé de couleur en Haïti est volumineuse. Parmi beaucoup d'autres, l'étude la plus systématique sur ce problème est le livre de Micheline Labelle, *Idéologie de couleur et classes sociales en Haïti*, CIDIHCA, Montréal, 1987, 393 p.

<sup>64</sup> Voir P-A Taguieff, *La force du préjugé, essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>65</sup> Ce problème a été examiné par Frantz Fanon dans *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1995, (1952). Claire internalise son complexe d'infériorité à un point tel qu'elle n'ose pas regarder Frantz Camuse auquel son père veut la marier : « De longues discussions familiales auxquelles s'étaient jointes Mme Bavière et Mme Soubiran m'avaient complexée au point que je n'osais plus lever yeux sur le visage rose et blond de Frantz

avoir remarqué « la blancheur laiteuse du teint » de son père et « celui à peine plus hâlé » de sa mère, elle regarde avec étonnement ses bras foncés et se questionne sur ses véritables origines : « Étais-je bien leur fille ? Non, ce n'était pas possible. Comment pourrais-je être la fille de ces deux blancs ? » (*Amour* : 111). Le contraste entre l'épiderme de Claire et celui de ses parents n'échappe pas à un des domestiques qui déclare sans ambages à la fille : « Noire, tu es noire comme moi, et je te prendrai pour femme lorsque je serai grand » (*Amour* : 111). Claire est donc la fille non désirée, car elle rappelle à ses parents mulâtres qui se prennent pour des Blancs, leur ascendance africaine. À un de ses fermiers qui lui vante la beauté de sa fille : « [C]'est une bien belle négresse que vous avez là, Agronome » (*Amour* : 113), le père Henri Clamont répond : « Notre race réserve des surprises [...] ; personne ici ne peut prévoir le type d'un enfant tant qu'il n'est pas sorti du ventre de sa mère » (*Amour* : 113). Mais paradoxalement, les parents de Claire vivent dans une sorte de dénégation de la nuance épidermique de leur fille. Le prénom « Claire » qui fonctionne comme une antiphrase, peut être considéré comme une tentative de faire violence à l'hérédité. Ainsi, ils ont donné symboliquement à leur fille ce que les gènes lui ont refusé : leur ressemblance. Dans ce contexte, l'image, le symbole tient lieu de l'objet et de la chose. Se prénommer Claire, c'est d'une certaine façon être une femme *claire*, donc blanche. Cet aveuglement se manifeste dans la réponse assez révélatrice de la mère Félicia qui lui demande pourquoi Claire est noire : « Mais elle n'est pas noire [...] » (*Amour* : 119). N'étant pas satisfaite de cette réponse, Félicia insiste : « Pourquoi elle est noire ? » (*Amour* : 119). Faisant allusion au fameux verset biblique *Nigra sed, pulchra*, la mère rétorque que c'est le soleil qui a un peu brûlé Claire et qu'elle est une jolie brune. Peu convaincue, Félicia met fin à la discussion en déclarant de manière péremptoire : « Non, elle est noire et nous sommes blancs » (*Amour* : 119). Dans ses relations avec Claire, la famille Clamont rétablit donc la hiérarchie raciale qui structurait la société à l'époque de l'esclavage et de la colonisation. Claire en a conscience et se plaint de son statut proche de

---

Camuse » (*Amour* : 119). Par ailleurs, la mère de Frantz, Mme Camuse, déclare qu'elle a du sang noble dans les veines : « Personnellement, je descends en droite lignée de colons français nobles qui s'appelaient *de* Camuse. Mais que voulez-vous ? Le temps a rongé la particule comme il ronge tout d'ailleurs » (*Amour* : 97). Les italiques sont de nous.

celui des esclaves : « À moi, comme toujours, ont été confiés les plus fastidieux travaux » (*Amour* : 11), déclare-t-elle<sup>66</sup>.

## 2. GENÈSE D'UNE PASSION

Si nous insistons autant sur la différence épidermique entre Claire et les autres membres de sa famille, c'est parce qu'elle semble fondamentale dans ce roman familial. Néanmoins, ce n'est pas tant cette différence en elle-même qu'il faut prendre en compte, mais l'importance que lui accorde la famille Clamont, et l'interprétation qu'elle en fait au nom d'une supériorité raciale autoproclamée. Aux yeux de ses parents, Claire souffre d'un manque essentiel, ontologique même : ne pas avoir le même teint qu'eux correspond à un déficit d'être. Dans cet univers où paraître équivaut à être, et où la race blanche sert d'étalon pour mesurer l'appartenance de quelqu'un à l'humanité, plus on est éloigné de cette race, moins on est un être humain. Pour paraphraser Heidegger, on pourrait dire que le Noir qui est l'antithèse du Blanc, selon la logique coloriste des sociétés racistes, est « pauvre en être », tandis que le Blanc est « formateur d'être », donc « riche en être »<sup>67</sup>. Bien que Claire ait internalisé, du moins pendant un certain temps, les préjugés racistes de sa famille, elle ne veut pas rester indéfiniment dans cette position de subalterne. Elle se rend compte que la voie royale pour elle de prendre sa revanche est de séduire Jean Luze, incarnation de la race blanche dans ce roman. Comme l'a bien noté Carolle Charles : « Claire is not interested in exploring intimate relationships with other Haitian men ; rather, she chooses to dream about marrying Jean Luze, the white male and the symbol of whiteness whom she can envision access to a superior social status » (2014 : 75). Du coup, Félicia, l'épouse légitime, devient l'obstacle à écarter pour acquérir l'objet tant convoité. De ce fait, la

---

<sup>66</sup> Le roman rapporte de nombreux comportements qui rappellent le système esclavagiste. Par exemple, la mère de Claire bat Augustine, la servante. De son côté, le père matraque souvent ses ouvriers agricoles et ses domestiques. On comprend que tout ce qui rappelle de près ou de loin la race noire est traité avec un mépris affiché par les personnages qui se croient supérieurs grâce à leur ascendance européenne. Aussi la mère de Claire lui interdit-elle de jouer avec Augustine, la petite servante ou (*restavèk* en créole) : « C'est une domestique, une négresse des mornes [...] que nous ne payons même pas » (*Amour* : 111).

<sup>67</sup> Voir Giorgio Agamben, *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, Éditions Payot & Rivages pour la traduction française, 2006. La phrase de Heidegger citée par Agamben est la suivante : « La pierre est sans monde (*weltlos*), l'animal est pauvre en monde (*weltarm*), l'homme est formateur de monde (*weltbildend*) », p. 81. Les italiques sont de l'auteur.

quête colorée de Claire explique sa jalousie et sa haine contre sa sœur. Mais cette dernière a aussi exacerbé ces sentiments en faisant savoir à Claire qu'elle était la Noire dans une famille de Blancs. Voilà pourquoi dès l'adolescence, Claire enviait Félicia :

Après avoir étudié mes leçons et fait mes devoirs, il me revenait de veiller sans relâche sur ma sœur. Je m'en vengeais sournoisement en l'abandonnant à elle-même le plus possible. Une fois, je la laissai exprès dégringoler l'escalier, ce qui me valut une [...] raclée. Une autre réflexion d'Augustine à propos de la différence de couleur qui existait entre ma sœur et moi m'empêcha de l'aimer et je commençai doucement à l'envier (*Amour* : 112).

Le roman commence avec le trente-neuvième anniversaire de Claire, qui est encore vierge parce que, pour des raisons liées à la couleur de la peau ou au statut social, elle n'a pas pu trouver un bon parti. C'est un récit autodiégétique qui se présente sous la forme d'un journal, dans lequel l'héroïne se confesse et dévoile son intimité. Comme nous le montrerons, il y a un lien entre le journal et la chambre, lieu où l'héroïne s'épanche, qui est l'espace intime, par excellence.

Femme frustrée et pleine de ressentiments à cause du rejet dont elle est victime, Claire emploie souvent le mot *revanche* pour justifier ses actions. Aussi le bonheur de sa sœur Félicia lui est-il insupportable<sup>68</sup>. Elle veut s'approprier l'homme qui rend heureuse cette dernière, afin de combler son manque d'être et de défier les interdits et les préjugés qui l'ont empêchée de goûter à l'amour et au bonheur :

Je ferme la fenêtre de ma chambre, m'assure que ma porte est verrouillée et je me déshabille. Je suis nue, devant le miroir encore belle. Mais mon visage est flétri. J'ai des poches sous les yeux et des rides sur le front. Visage sans charme de vieille fille avide d'amour. Je hais Félicia d'avoir introduit cet homme dans la maison. Ma tentation. Ma terrible et délicieuse tentation ! Quand ils quittent leur chambre, je vais toucher, sentir les draps sur lesquels ils ont fait l'amour, cherchant comme une affamée une odeur d'algues marines mêlés de sueur masculine qui doit être celle du sperme et qui se mélange au parfum fade de Félicia (*Amour* : 17-18).

Mais Claire est dans cette passion une héroïne velléitaire : tout se passe chez elle sur le plan fantasmagorique, sauf quand, à la fin du roman, elle tue presque dans un état second, le tortionnaire Calédu de plusieurs

---

<sup>68</sup> Par opposition à Claire, Félicia qu'on peut rapprocher de *félicité* (du latin *felix*), synonyme de *bonheur*, porte bien son nom.

coups du poignard avec lequel elle voulait d'abord assassiner sa sœur, et ensuite, mettre fin à ses jours.

Plusieurs obstacles l'empêchent d'avouer sa passion à son beau-frère : son complexe d'infériorité, sa peur du scandale et surtout son éducation religieuse. La seconde topique de Freud nous fournit les clés pour comprendre l'attitude de Claire<sup>69</sup>. Chez elle, s'affrontent les valeurs que lui a inculquées son éducation de petite bourgeoise catholique et sa passion débordante. En termes freudiens, on dira qu'il y a chez elle un conflit entre le principe de réalité et le principe de plaisir. Mais tout désir refoulé finit par trouver un moyen d'expression, parfois la folie et le plus souvent, le rêve. Donc refouler un désir, ce n'est pas l'éliminer. Au contraire, cette censure peut lui donner une violence insoupçonnée à travers ce qu'on appelle communément le retour du refoulé. Cette passion, qui ne peut pas donc s'exprimer au grand jour, à cause de la censure sociale et religieuse, va trouver des moyens de détour, des compensations, pour se réaliser. Ils sont au nombre de trois : la procuration, l'autoérotisme et le meurtre.

### 3. LA PROCURATION

C'est par procuration que Claire tente d'abord de vivre son désir inavouable. Pour cela, elle manigance une relation amoureuse entre Annette et Jean Luze, ou du moins, elle leur donne des occasions pour donner libre cours à leur inclination réciproque. Elle se fait la complice muette de leurs échanges amoureux en se présentant comme la metteuse en scène d'un spectacle, utilisant, à l'insu des principaux protagonistes, le procédé dénommé *ironie dramatique* :

Je fais le guet. Je suis dans les coulisses et ils me croient inexistante. C'est moi le metteur en scène du drame. Je les pousse sur la scène, adroitement, sans avoir l'air d'intervenir et cependant, je les manœuvre. Ne serait-ce que par cette manière d'encourager Félicia à se reposer sur une chaise longue au balcon, alors que je sais qu'Annette et Jean Luze resteront seuls en bas, dans la salle à manger (*Amour* : 12).

Peu à peu, elle expose les motifs de son action dans une autoanalyse. La forme même du journal intime se prête à ces épanchements grâce auxquels l'héroïne se dévoile sans retenue.

---

<sup>69</sup> Voir Sigmund Freud, *Au-delà du principe du plaisir*, Payot, Paris, 2010, (1920) et *Le Moi et le Ça*, Payot, Paris, 2010, (1923).

L'écriture diariste fonctionne alors comme un miroir qui renvoie à son auteure une image fidèle d'elle-même :

Je veux qu'Annette soit à Jean Luze. Je veux qu'elle prenne dans la vie de cet homme la place de Félicia. Elle me déplaît, Félicia. Elle est trop blanche, trop blonde [...] Ah si j'avais la jeunesse d'Annette. Telle que je suis, jamais je n'oserai. Je n'ai qu'à regarder mon visage prématurément vieilli pour me replier aussitôt sur moi-même. Quel ravage ! C'est la faute à l'insatisfaction. Je la réproûve. Pourquoi Jean Luze a-t-il choisi Félicia ? (*Amour* : 18).

Ces paroles sont un condensé des principaux sentiments qu'éprouvent Claire et qui font d'elle un des personnages féminins les plus complexes de la littérature haïtienne. C'est un mélange de jalousie, de sentiment d'infériorité et de frustration. Claire pousse Annette dans les bras de Jean Luze non seulement dans le but de se venger de Félicia mais aussi de vivre à travers elle sa propre passion pour son beau-frère.

Une fois qu'Annette et Jean Luze sont devenus des partenaires sexuels, Claire semble ressentir tous les frissons de sa cadette dans les bras de son beau-frère, à un point tel qu'on pourrait parler de fusion érotique ou même de gémellité érotique entre les deux. Les jouissances d'Annette sont celles de Claire :

J'étais sur le palier et je m'apprêtais à descendre quand, relevant la tête, je surpris le regard qu'Annette et Jean Luze échangeaient. Annette lui prit la main la première et, la première aussi, elle le poussa dans sa chambre. Je fis semblant de descendre pour remonter aussitôt mettre l'oreille contre la porte puis l'œil à la serrure (*Amour* : 27).

Suit alors une scène érotique entre Annette et Jean Luze, scène que la narratrice regarde évidemment par le trou de la serrure. Prise de vertige, Claire se jette à plat ventre sur son lit. Après ses ébats avec Annette, Jean Luze s'assied dans le salon pour écouter un concerto de Beethoven. Annette sort à son tour. Les réflexions suivantes de Claire soulignent la gémellité érotique dont nous avons parlé dans les lignes précédentes :

Annette apparut. Je la dévorai des yeux pour découvrir sur son visage les traces de son triomphe et *en jouir*<sup>70</sup>. Elle alluma une cigarette et jeta à Jean Luze un regard de biais dénué de cette tendre reconnaissance que je m'attendais à y trouver. Lui la dévisageait comme une ennemie. Leur attitude me surprit et me déçut. Je n'avais accepté de vivre *cet amour à travers Annette qu'à la condition qu'elle fût à la hauteur*. Il lui fallait, dans

---

<sup>70</sup> Les italiques de cette citation sont de nous.

un suprême effort, se surpasser. Avait-elle profané cet acte si important à mes yeux ? (*Amour* : 28).

Dans un autre passage, Claire, enfermée dans sa chambre, imagine les ébats amoureux entre Jean Luze et Annette. Elle les voit s'embrasser et s'accoupler. Perdue dans une rêverie échangiste, elle prend part à ces ébats, comme une tierce personne, avant d'écarter sa sœur de la partie : « Je me couche, nue moi aussi, incendiée de désirs. Je suis avec eux, entre eux. Non, je suis seule avec Jean Luze[...] C'est moi, Annette. Me voilà rajeunie de seize ans. (*Amour* : 31).

Claire déclare même qu'elle tire plus de jouissance qu'Annette de Jean Luze, et se demande par quel miracle elle se substitue à sa sœur dans les bras du beau-frère. Elle sort, pourrait-on dire, de son propre corps afin de fusionner avec le corps de sa sœur cadette et devenir ainsi la véritable amante. Il y a comme un lien magique entre les deux. Voilà pourquoi quand Annette délaissée par Jean Luze dit à Claire qu'elle voudrait mourir, celle-ci déclare : « Ce n'est pas elle qui a parlé, mais moi » (*Amour* : 50).

Félicia finit par découvrir la relation adultère entre sa sœur et Jean Luze. Ce dernier décide alors de rompre pour protéger sa femme qui est enceinte. Annette accepte cette rupture. Claire est déçue, mais ne s'avoue pas vaincue : « D'accord, a-t-elle [Annette] approuvé. Je ne le suis pas. Je vais lutter. Jamais je n'accepterai de voir finir cette aventure aussi lamentablement. Si Annette se résigne [...], je me révolte, moi. Il faut [...] qu'elle vive cet amour pour ma propre satisfaction, jusqu'à ce qu'elle en soit rassasiée... » (*Amour* : 34). Avec la fin de cette liaison, Claire se trouve privée du corps d'Annette, corps vicariant du sien, qui lui permettait de vivre de manière fantasmée sa passion.

Mais, comme on peut le comprendre, cette passion vécue par procuration est loin d'être comblée. Voilà pourquoi Claire va faire appel à un autre artifice pour pouvoir continuer à vivre son désir : l'autoérotisme. Toutefois, dans cette seconde étape, le corps de l'héroïne entre en jeu. Claire s'éloigne des simples fantasmes de la vicariance pour expérimenter sur elle-même l'extase que la présence physique de Jean Luze lui aurait procurée.

#### 4. L'AUTOÉROTISME

La chambre de Claire joue un rôle important dans le défolement de son désir amoureux. Lieu de production de l'écriture intime, elle est,

dans un premier temps, la caisse de résonance des cris de jouissance d'Annette et de Jean Luze. C'est dans cet espace que l'héroïne se figure aussi les ébats entre les amants, auxquels d'ailleurs elle prend part :

[Annette et Jean Luze] ont rendez-vous ce soir. Je ferme les portes et j'attends. La maison est apparemment endormie. J'entends le bruit précautionneux de leurs pas, le grincement de la porte de la chambre d'Annette qui s'ouvre. Je me les imagine nus, s'embrassant, se prenant, se reprenant. Je me couche, nue moi aussi, incendiée de désirs. Je suis avec eux, entre eux. Non, je suis seule avec Jean Luze (*Amour* : 31).

Après la rupture entre Annette et Jean Luze, la chambre de Claire devient une sorte d'alcôve où elle donne libre cours à son autoérotisme par l'entremise duquel elle exprime et vit ses désirs, car l'image de Jean Luze est omniprésente dans ses séances de masturbation. La chambre paraît alors comme un espace onirique où tout devient possible, un lieu en dehors de toutes les contraintes imposées par la Loi et dont la seule loi semble le principe du plaisir. La chambre serait donc le double du ça, de l'inconscient, pour reprendre les termes de Freud<sup>71</sup>. Elle est, par excellence, l'espace de liberté qui invite au rêve, rêve qui est lui-même liberté décuplée, et un des moyens d'expression des pulsions que la Loi censure. Couchée sur son lit, les bras en croix et les yeux fermés, Claire souligne la fusion entre sa chambre et le rêve, comme figures de sa liberté : « Quelle volupté de s'enfoncer dans le rêve pour vivre sa vie pour soi seul ! Toutes vannes ouvertes, toutes barrières effondrées, toutes entraves balayées, je bondis avec allégresse vers la liberté. C'est moi en face de moi sans personne alentour » (*Amour* : 101). Ce lieu de jouissances, espace intime par excellence, est comme une métonymie du corps de Claire, son premier espace à elle. La relation métonymique entre le corps de la narratrice et sa chambre est redoublée par celle qu'on peut établir entre les yeux de Claire et la fenêtre, dont on connaît la fonction dans la tradition réaliste : la fenêtre est ouverture sur le monde, mais elle semble aussi pour l'héroïne, un moyen de satisfaire un certain voyeurisme. Ainsi, Claire est souvent à sa fenêtre d'où elle peut épier les faits et gestes de Jean Luze et d'Annette : « Je me suis accoudée à la fenêtre de ma chambre et je les observe : Annette offre à Jean Luze la fraîcheur de ses vingt-deux ans, debout, en pleine lumière » (*Amour* : 9).

Claire pratique donc ce que la Bible appelle l'onanisme. Outre le désir de se donner à Jean Luze, c'est une façon pour elle de se révolter contre l'éducation qu'elle a reçue, contre l'esprit étroit et l'hypocrisie de

---

<sup>71</sup> Voir Sigmund Freud, *Le Moi et le Ça*, *op.cit.*

son groupe socio-économique. Tout le roman est ponctué de ces rendez-vous solitaires que l'héroïne prend avec son corps, se moquant ainsi des valeurs religieuses et bourgeoises, ainsi que des préjugés racistes qui lui ont fait rater sa vie sentimentale, dans un retour triomphal du refoulé, puisque le Père, figure de la Loi est mort et que la bourgeoisie, qui pourrait remplacer ce Père absent, n'est plus que l'ombre d'elle-même<sup>72</sup>. L'image de Jean Luze est toujours présente dans ces mises en scène d'Éros-Narcisse : « Je suis nue, sur mon lit, moite de sueur, palpitante de désirs. Des bras d'homme m'emprisonnent le corps. Me voilà possédée » (*Amour* : 49). Cependant, ces images érotiques sont fugaces et éphémères et, malgré leur intensité, elles n'arrivent pas à remplacer le corps de Jean Luze, inaccessible. L'héroïne s'en plaint : « Est-ce possible qu'un moment après il n'en reste plus rien ? Pas une miette de souvenir ? Ah ! La solitude de la souffrance ! » (*Amour* : 49).

La frontière est souvent floue entre le réel et le rêve. Toujours insatisfaite, Claire ne se contentera plus des images mentales de Jean Luze. Ne pouvant pas avoir Jean Luze en chair et en os auprès d'elle, elle essaie de combler ce vide par des substituts physiques de son beau-frère. Ainsi, elle s'est fabriqué un mannequin grandeur nature de ce dernier. Cet objet à la même fonction que les rêves érotiques ou le corps d'Annette. C'est une substitution métonymique qui rappelle une certaine forme de pensée magique : le symbole ne fait pas que remplacer l'objet ou l'être qu'il symbolise, il n'a pas qu'un simple rôle vicariant, il est cet objet et cet être. Ce mannequin que Claire porte dans ses bras n'est plus un mannequin, c'est Jean Luze :

Ce soir, j'ai dans mes bras un mannequin grandeur Jean Luze. Un mannequin si perfectionné qu'il calmerait les ardeurs de Messaline. Je ferme les yeux, mon corps nu, offert. Voilà mon imagination déchaînée ! Cette main qui me caresse est la sienne. Je suis tendue comme un arc. Je murmure son nom en haletant. Ma tête s'affole sur l'oreiller.[...] Malgré mes efforts, le sentiment de frustration demeure. Je jouis avec lassitude, avec remords, comme si mon corps désapprouvait cette dualité (*Amour* : 85-86).

---

<sup>72</sup> Néanmoins, la Loi et le Père, ces instances surmoïques n'ont pas complètement disparu. C'est leur présence même spectrale qui empêche Claire de déclarer sa passion à Jean Luze.

## 5. LE MEURTRE

Cette position où Claire est à la fois si proche et si éloignée de l'objet de ses désirs devient intenable au fil des jours. La présence inaccessible de cet objet ne fait qu'exacerber la passion de Claire qui atteint son paroxysme avec sa décision d'assassiner Félicia avec un poignard que, par ironie du sort, Jean Luze lui a donné en cadeau : « Je caresse souvent le poignard que m'a offert Jean Luze. Dans des rêveries atroces, je me vois le plongeant dans le sein de Félicia sans une hésitation » (*Amour* : 179). En effet, Claire considère de plus en plus Félicia comme une rivale, comme le seul obstacle entre Jean Luze et elle :

[Félicia] a tout, moi, rien. Je ne crois pas l'envier cependant. L'envie est insuffisante pour expliquer l'épouvantable haine que je ressens pour elle. Cette femme est mon ennemie. Elle s'est mise en travers de mon chemin, elle m'a barré les horizons, elle a contrarié mon destin, elle m'a volé mon bonheur [...] Félicia disparue, je suis certaine que Jean Luze m'appartiendrait bien mieux qu'il ne lui appartient à elle. Je détruirai en lui jusqu'au souvenir de son passé (*Amour* : 178).

Avant de passer à l'acte, elle se fait la main sur un chat du voisinage. Mais deux retournements de situation dévient l'intrigue de ce dénouement tragique pour lui donner une fin plus ou moins heureuse, selon le point de vue qu'on adopte. Prise de remords, Claire veut d'abord retourner le poignard contre elle-même et mettre fin à ses jours. Mais au moment où elle s'apprête à se suicider, elle entend les cris dans les rues avoisinantes. Elle cache l'arme dans son corsage et sort pour aller voir ce qui se passe. La ville d'X s'est révoltée, et des émeutiers ont tiré sur le commandant Calédu qui se réfugie sous la galerie de la maison où habite Claire. Elle profite de cette occasion inattendue pour tuer ce tortionnaire qui, un jour, lui avait déclaré qu'entre eux deux il n'y avait que de la haine :

Il a peur, seul, dans le noir, traqué par les mendiants qu'il a lui-même armés. Il se rapproche à reculons de ma maison. S'en rend-il compte ? Derrière les persiennes de la salle à manger, je le guette et je l'attends. Je sors le poignard de mon corsage et j'entrouvre doucement la porte. Il est sous ma galerie. Je le vois hésiter et tourner la tête dans tous les sens. Le voilà à portée de ma main. Avec une force extraordinaire, je lui plonge le poignard dans le dos une fois, deux fois, trois fois. Le sang gicle. Il se retourne en agrippant la porte et me regarde. Va-t-il mourir ici sous mon propre toit ? Je le vois partir en titubant de tout son long dans la rue. Les mendiants [...] comme des fous, se ruent sur son cadavre (*Amour* : 186).

Le roman se termine par ce meurtre qui prend une valeur cathartique. Avec l'assassinat de Calédu, la passion muette de Claire semble avoir atteint son ultime expression. Le corps du commandant paraît alors comme le substitut du corps de Félicia, qui permet à l'héroïne de se libérer à la fois de la haine qu'elle a pour sa sœur et de sa concupiscence. En effet, après ce geste, Claire semble ne plus éprouver de désir pour Jean Luze. Il y a également dans ce meurtre une sorte de ruse éthique qui transforme Claire en une héroïne, puisque Calédu est présenté comme un commandant impitoyable faisant régner la terreur dans la ville d'X<sup>73</sup>. Claire peut paraître ainsi comme la libératrice de sa ville.

## CONCLUSION

La principale cause de la passion de Claire réside dans le préjugé de couleur dont elle victime au sein même de sa famille. Stigmatisée par ses parents et méprisée par sa sœur Félicia, Claire veut prendre sa revanche sur la vie et les préjugés dont elle est victime en violant les interdits de son milieu petit-bourgeois. Puisque Félicia, la blanche, est mariée à un blanc, elle veut faire d'une pierre deux coups : se venger de sa sœur et combler le manque essentiel de sa vie qui est de ne pas avoir la peau blanche comme ses parents. Mais, ne pouvant pas dévoiler son amour à son beau-frère, elle a recours à des moyens détournés pour l'exprimer : la procuration, l'autoérotisme et le meurtre. Ce dernier subterfuge est emblématique d'un texte dont de nombreux critiques ont souligné la violence<sup>74</sup>. Néanmoins, c'est ce meurtre qui permet à Claire de mettre fin à sa fuite en avant dans le fantasme. Il a ainsi pour l'héroïne une valeur cathartique.

---

<sup>73</sup> Carole Charles a souligné la prégnance de la violence dans la plupart des actions de Claire. (*Op. cit* : 68)

<sup>74</sup> Régine Jean-Charles : Marie Vieux-Chauvet's work of *Haitian literature Amour, Colère et Folie* has been critically identified as a text about violence and in numerous instances even qualified as a "violent text". (2006 : 4)

---

## Ouvrages cités

- AGAMBEN, Giorgio. 2006. *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*. Paris : Éditions Payot & Rivages (pour la traduction française).
- CHAUVET, Marie. 2003. *Amour, Colère et Folie*. Korce : Voix de Femmes
- FREUD, Sigmund. 2010. *Au-delà du principe du plaisir*. Paris : Payot.
- . 2010. *Le Moi et le Ça*. Paris : Payot.
- FANON, Frantz. 1995. *Peau noire, masques blancs*. Paris : Seuil.
- JEAN-CHARLES, Régine. 2006. They Never Call It Rape : Critical Reception and Representation of Sexual Violence in Marie Vieux-Chauvet's work of *Haitian literature Amour, Colère et Folie*. *The Journal of Haitian Studies*, Vol. 12, No 2.
- JOSEPH, Régine Isabelle. 2015. The Letters of Marie Chauvet and Simone de Beauvoir : A Critical Introduction in *Revisiting Marie Vieux Chauvet : Paradoxes of the Postcolonial Feminine*, *Yale French Studies* 128, 25-39.
- LABELLE, Micheline. 1987. *Idéologie de couleur et classes sociales en Haïti*. Montréal : CIDIHCA.
- SAINT-MÉRY, Moreau de. (1797, 1958). *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Isle de Saint-Domingue*, Paris : Larose.
- SPEAR, Thomas C. 2015. Marie Chauvet : The Fortress Still Stands in *Revisiting Marie Vieux Chauvet : Paradoxes of the Postcolonial Feminine*. *Yale French Studies* 128, 11-24.
- TAGUIEFF, P-A. 1999. *La force du préjugé, essai sur le racisme et ses doubles*. Paris : Gallimard.

---

# La question du libertinage sexuel chez Houellebecq : une analyse des personnages féminins

**Adelaïde Bakissia Serifou**

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

## RÉSUMÉ

*Les Particules Élémentaires*, en dépit de son apparente neutralité établit une « sournoise » comparaison entre les sociétés traditionnelle et moderne, à partir de la qualité de leur sexualité. Dans cette œuvre, Michel Houellebecq, pose le sexe, notamment le libertinage que manifeste la société actuelle, en terme problématique. Pas de sexe ou surabondance de sexe, ses personnages ont pour la-plupart d'entre eux, un inconfort existentiel qu'ils dissolvent par le sexe ou par leur approche du sexe. La sexualité, ou du moins sa qualité, dénotera du vide affectif mais au-delà de la qualité de la conscience des personnages. Dans cette étude, le paradigme féminin constitue l'angle du regard sur l'érotisme Houellebecquien. La comparaison établie et la fin réservée à ses personnages libertins, notamment les femmes libertines, dans ce roman, indiquent que Houellebecq se pose en sociologue du sexe. À travers ce roman, où l'on voit se manifester le libertinage sexuel par des mots et des descriptions érotiques, qui sortent les scènes textuelles de leur inertie pour les rendre actives, les produire en images virtuelles, l'auteur opte pour du sexe réservé, tabou et puritain. Son écriture érotique prend apparemment à rebours son ambition de revenir à une version puriste de la sexualité. (*Mots-clés* : Libertinage, érotisme, sexe, inconscient, psychanalyse, sociologie, féminine.)

## INTRODUCTION

La notion de libertinage a traversé la littérature depuis l'Antiquité, avec Ovide, jusqu'à nos jours. En rapport avec le politiquement correct, le libertinage se définit en général comme une rupture des balises de la norme, de la loi, du bien pensé. Lorsqu'elle s'applique à la sexualité, cette notion devient synonyme de façon générale de débauche, de pratiques sexuelles licencieuses. Cependant, cette question du libertinage dans ce roman qualifié ici de roman sociologique, se pose à partir des pratiques sexuelles des personnages aussi bien masculins que féminins de Houellebecq dans *Les Particules Élémentaires*. Mais l'aspect qui retiendra notre attention dans le cadre de cette étude est lié à la femme ou du moins aux personnages féminins. Si M. Houellebecq envisage la liberté dans les pratiques à partir de la politique sociologique en place ou encore à partir des tendances de la conscience du moment en montrant les différentes phases qui conduisent à l'idéologie libertine dans sa version new Age (nouvelle conception du monde moderne), le problème ou la réflexion que cela suscite est celui de sa manifestation chez la gente féminine. Comment les personnages féminins de Houellebecq vivent-elles ce libertinage du sexe, sont-elles actantes ou simplement participantes ? Quel est le profil psychologique de ces personnes-femmes enclins aux pratiques libertines.

### 1. HISTOIRE HOUELLEBECQUIENNE DU SEXE

Houellebecq, à travers son œuvre *Les Particules Élémentaires*, se fait archéologue de la sexualité des populations de la société occidentale New Age. Il porte ainsi un regard d'historien sur les différentes tendances et idéologies de ce siècle et tente, comme le ferait un Foucault, de trouver les hiatus dans l'histoire du sexe ; à quel moment la société a-t-elle décidé de briser les normes liées au sexe, l'historique de l'apparition de concepts comme le hippisme, le libertinage.... Il essaie de comprendre la politique occidentale de la sexualité. Si deux personnages, en l'occurrence Bruno et Michel, permettent à travers l'histoire de leurs vies d'exprimer, de faire cet historique, il revient à leurs compagnes et filiations féminines, de véritablement permettre la manifestation de cette sexualité selon notre perspective d'analyse.

Pour Foucault (Guillaume le Blanc, *La pensée de Foucault*, 2014 p. 162),

Ce que nous appelons sexualité n'est pas une donnée naturelle qui attendrait son heure pour être représentée. La représentation de la sexualité ne nous met pas en présence de la sexualité, mais « d'un dispositif de la sexualité »(...) une construction culturelle du sexe qui suppose que du pouvoir est passé par là.

A l'instar de Foucault qui, à travers cette pensée, pose que le sexe relève d'un dispositif pensé puis instauré par une volonté dominante, Houellebecq stipule que les dispositifs actuels du sexe relèvent d'une politique relayée par les médias. Il convoque, dans ce sens, plusieurs discours, faits ou concepteurs idéologiques qui seraient à la base de la libération du sexe dans le monde occidental. Entre autres, ce décret de l'assemblée nationale sur la légalisation de la contraception :

Le 14 Décembre 1967 ; l'Assemblée Nationale adopta en première lecture la loi Neuwirth sur la légalisation de la contraception (...) la pilule était désormais en vente libre dans les pharmacies. C'est à partir de ce moment que de larges couches de la population eurent accès à la libération sexuelle, auparavant réservée aux cadres supérieurs... (p. 68), (...) le 05 juillet (1974) fut adoptée la loi sur la majorité civique à dix-huit ans, le 121 celle sur le divorce par consentement mutuel – l'adultère disparut du code pénal. Enfin le 28 Novembre, la loi Veil autorisant l'avortement fut adoptée, grâce à l'appui de la gauche. (p. 69)

Il va plus loin et présente la libération sexuelle comme une victoire historique du libéralisme donc de l'individualisme contre le communisme primitif symbolisé par le couple et la famille (qui en sont les derniers bastions). A cela s'ajoute l'action des magazines culturels pour adolescents qui conseillaient et éduquaient ces jeunes sur la sexualité qu'ils découvraient :

Ces mêmes années, l'option hédoniste-libidinale d'origine nord-américaine reçut un appui puissant de la part d'organe de presse d'inspiration libertaire (le premier numéro d'Actuel parut en octobre 1970, celui de Charlie Hebdo en Novembre) S'ils se situaient en principe dans une perspective politique de contestation du capitalisme, ces périodiques s'accordaient avec l'industrie du divertissement sur l'essentiel : destruction des valeurs morales judéo-chrétiennes, apologie de la jeunesse et de la liberté individuelles (p. 55)

A cette liste, Houellebecq associe Aldous Huxley et son œuvre *Le meilleur des mondes* qui a fortement influencé la conscience et l'orientation de la sexualité en Occident :

Quand on pense que ce livre a été écrit en 1932, c'est hallucinant. Depuis la société occidentale a constamment tenté de se rapprocher de ce modèle. Contrôle de plus en plus précis de la procréation, qui finira bien un jour ou l'autre par aboutir à sa dissociation totale avec le sexe ; et à la

reproduction de l'espèce humaine en laboratoire dans des conditions de sécurité et de fiabilité génétiques totales. Disparitions par conséquent des rapports familiaux, de la notion de paternité et de filiation. Elimination grâce aux progrès pharmaceutique, de la distinction entre les âges de la vie (p. 156).

L'on constate donc avec Houellebecq qu'il existe une relation pouvoir-sexe ou comme le dit Guillaume le blanc qui reprend la pensée de Foucault (Guillaume le blanc, 2004, p. 165).

Une fabrication du sujet sexuel. En effet pour Foucault, le pouvoir désormais a « pour fonction de gérer la vie ». Ainsi, « la sexualité se trouve prise dans cette politisation de la vie. D'un côté le sexe relève des disciplines du corps : dressage, intensification et distribution des forces, ajustement et économie des énergies. De l'autre, il relève de la régulation des populations, par tous les effets globaux qu'il induit ».

C'est ce complot contre le sexe et contre la conscience des populations qui sous-tend les dispositifs de la liberté sexuelle chez Houellebecq. Mais comment se manifeste ce libertinage sexuel au féminin ? Quels sont les dispositifs qui lui donnent forme ?

## 2. LES DISPOSITIFS LIBERTINAGES SEXUEL AU FÉMININ

« Un dispositif est une matrice d'interactions potentielle, ou, plus simplement une matrice interactionnelles » (Philippe Ortel, « Du dispositif », *Discours, images, dispositif, Penser la représentation*, 2008 "Avant-propos" p. 6). "Dispositifs" s'entend, ici, comme les différentes formes que prend le libertinage chez les personnages féminins dans les *PE*, mais aussi les structures qui sous-tendent ces libertés.

Dans ce cadre-ci, cela se construit essentiellement sur la perversion en tant que transgression de la loi, ou de la norme, ou encore de la nature (Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, Septembre 1984, p. 258).

Plusieurs dispositifs sont ici mis en place. Nous retiendrons celui de l'espace. L'espace est un outil important dans l'exercice du libertinage chez la femme houellebecquienne. Il prend forme à travers sa configuration dans des espaces clos comme l'intimité d'une chambre :

Cela s'est passé vers la fin du mois de juillet. J'étais parti une semaine chez ma mère sur la cote. Il y avait toujours du passage, beaucoup de monde. Cet été là, elle faisait l'amour avec un canadien – (...) Je suis entré dans leur chambre, ils dormaient tous les deux. (...) J'ai tiré le drap. Ma mère a

bougé, j'ai cru un instant que ses yeux allaient s'ouvrir ; ses cuisses se sont légèrement écartées. Je me suis agenouillé devant sa vulve, j'ai approché ma main à quelques centimètres, mais je n'ai pas osé la toucher. Je suis ressortie pour me branler (p. 70).

C'est donc une image qui sort des normes classiques de la mère qui est offerte. En effet, Janine, mère de Bruno et de Michèle, représente le modèle contraste de celui de la génération précédente représentée par sa belle-mère :

Voici les idées de cette génération qui avait connu dans son enfance les privations de la guerre, qui avait eu vingt ans à la libération ; voici le monde qu'ils souhaiteraient léguer à leurs enfants. La femme reste à la maison et tient son ménage (mais elle est très aidée par les appareils électroménagers ; elle a beaucoup de temps à consacrer à sa famille). L'homme travaille à l'extérieur (mais la robotisation fait qu'il travaille moins longtemps, et que son travail est moins dur) les couples sont fidèles et heureux ; ils vivent dans des maisons agréables en dehors des villes (les banlieues) (p. 49).

Jeannine, figure de la libération du sexe, appartient au mouvement Hippie :

Ces jeunes gens étaient ce que la presse populaire appelait des hippies. De fait, ils ne travaillaient pas ; lors de leur séjour, ils étaient entretenus par Janine, qui avait changé son nom pour se faire appeler Jane. (...) Parfois sa mère recevait un des garçons dans son lit. Elle avait quarante-cinq ans ; sa vulve était amaigrie, un peu pendante, mais ses traits restaient magnifiques. Bruno se branlait trois fois par jour. Les vulves de jeunes femmes étaient accessibles, elles se trouvaient parfois à moins d'un mètre (pp. 59-60).

C'est donc à cet univers sans norme qu'appartient Janine et qui constitue en fait, à des nuances près, l'univers dans lequel évoluent la plupart des personnages féminins. A part cela, il y a l'espace ouvert d'Esalen, qui laisse une plus grande possibilité de manifestations libertines. Espace de rencontre s'inspirant de l'idéal de Huxley, Esalen est un lieu de rencontre de personnes libertines des deux sexes qui viennent y faire des rencontres sexuelles et, au-delà, noyer leurs chagrins affectifs dans le sexe. Espace du sexe, espace sexué, il libère les normes classiques et brise les balises de la sexualité établit par la société, les religions et la nature. Le seul leitmotiv étant le plaisir, la jouissance, la sexualité débridée deviennent les activités du quotidien. C'est dans cet espace que Christiane vient se libérer de son chagrin de mère frustrée, de femme abandonnée par son époux pour une plus jeune ; le sexe se donne alors pour fonction la catharsis.

C'est également en ces lieux que se rencontrent Bruno et Christiane. Ils y feront l'expérience du sexe à l'air libre, du sexe public et donc du voyeurisme. A côté d'Esalem, existe le Cap d'Agde, secteur naturiste, qui est le site des partouzes, des relations échangistes, des orgies et de l'homosexualité :

Ce qui frappe en tout premier lieu au Cap d'Agde, notait Bruno, c'est la coexistence de lieux de consommation banals, absolument analogues à ceux qu'on rencontre dans l'ensemble des stations balnéaires européennes, avec d'autres commerces explicitement orientés vers le libertinage et le sexe (p. 215).

Ceci indique toute l'industrie présente autour de la liberté extrême du sexe. Ces espaces voient se manifester diverses formes de libertinage sexuel.

En effet plusieurs occurrences de schémas de libertinage sont représentées par les activités des femmes libertines ; celui des relations de couple représenté par Christiane et Bruno, qui présente une relation libérée de toute possessivité dans laquelle tout est mis en œuvre pour le bien-être de l'un comme de l'autre des partenaires. Toutes les pratiques pouvant contribuer alors à l'épanouissement du partenaire sont permises. Ce schéma associe donc comme pratique l'échangisme, l'amour sans intimité, le voyeurisme, les partouzes et orgies, le nudisme. L'exemple de Janine a une configuration plus individualiste dans la quête du plaisir ; c'est un schéma dans lequel l'attention est centrée sur le plaisir personnel. Les partenaires sont multiples et diversifiés pour rendre à chaque fois l'expérience unique et le plaisir renouvelé. Il s'agit un modèle extrême de débridage sexuel qui ne se fixe aucune limite dans la quête du plaisir. Or comme le dit Christina, il y a des femmes qui souffrent, ici. (...) les femmes prennent des calmants, font du yoga, vont voir des psychologues ; elles vivent très vieilles et souffrent beaucoup (p. 140). Cela revient à dire que les femmes libertines sont des êtres en souffrance ; d'où l'utilité d'un diagnostic pouvant relever leur fonctionnement intérieur.

### **3. LE DIAGNOSTIC DES SOURCES DU LIBERTINAGE SEXUEL CHEZ HOUELLEBECQ**

L'engramme est un choc émotionnel qui laisse des traces biochimiques dans les corps du sujet lors de l'enregistrement de l'événement douloureux. En effet, ce choc modifie la chimie du corps et programme celui-ci par rapport à la source de la douleur.

Il marque ainsi le départ et la suite de certaines attitudes et réactions chez l'individu qui, ainsi programmé par cette douleur, reste sous son emprise jusqu'à ce que cette tension soit libérée par le travail de la confrontation pour certains. La remarque chez les personnages de Houellebecq, porte sur le choc émotionnel qui précède leur changement et leur basculement dans le libertinage sexuel absolu. Selon le narrateur, Janine eut ce choc après la déception qu'elle a vécue avec Marc. En effet, ayant abandonné son premier mari Serge, père de son fils Bruno, Janine, pleine d'illusions, voit en Marc le grand réalisateur qui lui permettra de vivre son rêve d'actrice. Mais, l'indifférence de Marc face à cette ambition et au projet mégalomane qu'elle nourrissait pour lui, crée en elle une grande déception identifiée comme la blessure qui la fait basculer dans le libertinage extrême, car

A la même époque, Janine commença à fréquenter des américains de passage sur les côtes. Aux Etats Unis, en Californie, quelque chose de radicalement nouveau était en train de se produire. A Esalem, près de Big Sur, des communautés se créaient, basées sur la liberté sexuelle et l'utilisation des drogues psychédéliques, censées provoquer l'ouverture du champ de conscience. Elle devient la maîtresse de Francesco di Meola, un américain d'origine italienne qui avait connu Ginsberg et Aldous Huxley, et faisait partie des fondateurs d'une des communautés d'Esalen (p. 30).

Depuis cette expérience, Janine démissionne de toute responsabilité de mère vis-à-vis de ses deux fils notamment Michèle qui vient de naître, pour s'adonner à la quête permanente et obsessionnelle du plaisir sexuel.

A côté d'elle, la figure de Christina, qui recommence à fréquenter Esalen à la suite de sa rupture d'avec son mari. Christina est une rêveuse qui voit sa vie basculer dans l'horreur lorsque son mari l'abandonne pour une plus jeune : j'aimais la vie, dit-elle encore. J'aimais la vie, j'étais d'un naturel sensible et affectueux, et j'ai toujours adoré faire l'amour. Quelque chose s'est mal passé ; je ne comprends pas tout à fait quoi, mais quelque chose s'est mal passé dans ma vie » (p. 149). A l'image d'Annabelle, le sexe sera alors le transfert de toutes ces blessures et frustrations (transfert au sens freudien bien entendu). Les balises vont être brisées par la souffrance et la soif de plaisir de plus en plus grand.

En fin de compte si a priori Houellebecq fait une analyse sociologique, son propos comporte un discours inconscient qui fait se loger le libertinage dans un mal être, un vide que ressentent les femmes de son œuvre, et qu'elles espèrent combler par le sexe. Par ailleurs, blessées par la société, elles répondent et réagissent en franchissant le

supposé infranchissable pour défier l'ordre en place. Toutes leurs transgressions sont autant de coups portés au système social. Le mal-être qui les caractérise mais également leurs fins tragiques (pour certaine) sont une expression de l'échec de la politique de gestion de vie mise en place et dénoncée par Houellebecq.

## CONCLUSION

En conclusion, ce tableau du libertinage féminin offre à voir des femmes prêtent à tout pour le plaisir personnel mais surtout pour celui des hommes qu'elles accompagnent car en fin de compte, ce sont eux qui donnent une orientation à leur vies. En outre, les personnages-femmes sujettes au libertinage construisent un dispositif symbolique dans *les Particules élémentaires*. La fin tragique ou malheureuse qu'il leur confère exprime le déclin de ce monde et de ses penseurs (ceux qui ont pensé ce monde). Car en fin de compte, la femme qui est la matrice fini détruite et cette destruction signifie la fin de la procréation et la fin de la vie. L'écriture érotique de Houellebecq est donc un érotisme idéologique chargé d'idée symbole, que l'auteur voudrait faire véhiculer au-delà des scènes libertines.

---

## Ouvrages cités

- HOUELLEBECQ, Michel. 1998. *Les particules élémentaires*. Flammarion.
- JURANVILLE, Alain. 1984. *Lacan et la philosophie*, PUF.
- JURANVILLE, Anne. 2007. *L'érotisme en question*. *cairn.info*.  
<https://www.cairn.info/revue-connexions--1-page-19.htm>
- LE BLANC, Guillaume. 2014. *La Pensée de Foucault*. Ellipses.
- ORTEL, Philippe *et al.* 2008. *Discours, images, dispositif*. L'Harmattan.
- Potte-Bonneville, Mathieu. 2010. *Foucault*. Ellipses.



---

# L'érotisme ndiyien ou le sexe sans jouissance

**Hajer Tabakh**

Université de La Manouba (Tunisie)  
Université de Paris-Sorbonne (France)

## RÉSUMÉ

Si l'érotisme désigne l'amour physique, le plaisir et le désir sexuels, l'écriture de l'érotisme chez Marie NDiaye semble déroger à cette définition. En effet, la description des activités sexuelles chez ses personnages est dénuée de tout affect de satisfaction voluptueuse, de jouissance ou d'extase. Chez les couples de l'univers ndiyien, les pratiques sexuelles sont généralement réalisées dans une sorte d'indifférence et de détachement remarquables, sont presque toujours liées à une attente de la réalisation d'un autre événement, à une récompense qui ne viendra jamais. Il découle de ce fait un discours sur la frustration et sur la représentation mentale caractérisée par un déséquilibre entre une demande pulsionnelle et sa réalisation. Ici, l'écriture du sexe ne génère pas un discours sur la jouissance. L'accent est donc mis sur l'impossible adéquation entre sentiments amoureux et plaisir sexuel mais également sur l'accroissement du mal-être physique des personnages.

## INTRODUCTION

Les personnages ndiyiens, même ayant fait initialement l'expérience éphémère de l'amour-passion, de cette tornade de désir intense et d'attirance nommée *énamoration*, finissent par se muer progressivement en une affection plus ou moins profonde pour le conjoint, une affection qui se banalise, qui modifie les attentes de chacun et qui est particulièrement impitoyable envers le désir sexuel. Le

déroulement de l'activité sexuelle constitue donc pour le lecteur une source d'informations sensibles sur l'état de leurs relations amoureuses. Loin d'être un état de plaisir, de jouissance ou d'extase, les pratiques sexuelles sont dénuées de tout affect de satisfaction.

Nous tenterons dans le cadre de cet article de voir comment l'écriture du sexe n'associe pas, et ne débouche pas sur, l'écriture de la jouissance. La représentation des personnages met-elle en évidence une possibilité ou une impossibilité à éprouver du désir et du plaisir ? Le lien amoureux est-il considéré comme une entrave ou une facilité au plaisir physique ?

## 1. SEXE ET DÉSIR DE MATERNITÉ

Chez les couples de l'univers ndiayien, les pratiques sexuelles sont généralement réalisées dans une sorte d'indifférence et de détachement remarquables, et sont presque toujours liées à une attente de la réalisation d'un autre événement, à une récompense. Pour Khady Demba, personnage dans *Trois femmes puissantes* (Ndiaye, 2009 ; *TF* désormais), c'est « la volonté hallucinée qui avait été la sienne de se trouver engrossée, qui l'avait rendue aveugle... » et qui rythmait sa vie sexuelle ; obnubilée par l'espoir de tomber enceinte et sous la contrainte d'une société patriarcale, elle finit par concevoir l'acte sexuel uniquement comme moyen de reproduction :

N'aurait-il (son mari) pas été en droit de se plaindre du peu d'égard avec lequel, la nuit, elle l'attirait à elle ou le repoussait selon qu'elle pensait que la semence de son mari serait utile ou inutile à cette période, du peu de précautions qu'elle prenait pour lui signifier qu'elle ne voulait pas, si le moment était infécond, faire l'amour avec lui, comme si un tel déploiement de vaine énergie pouvait nuire au seul dessein qu'elle avait alors, comme si la semence de son mari constituait une réserve unique, précieuse, dont elle était la gardienne et dans laquelle il ne fallait en aucun cas puiser pour le plaisir, le seul plaisir ? (*TF*, 248)

L'acte sexuel en lui-même constitue une expérience banale, un calcul rationnel ; nulle place à l'improvisation ou à l'abandon aux pulsions comme l'atteste la restriction (l'exclusion du plaisir comme fin). La proximité physique entre le mari et sa femme s'établit suivant une perspective précise et programmée : la phase ovulatoire annoncée (« ...les règles de Khady remontaient à deux bonnes semaines, elle sentait ses seins légèrement plus durs et sensibles »), Khady « supposait donc que son ventre était fertile » (*TF*, 250) et que l'acte sexuel ou le

« devoir conjugal » pouvait avoir lieu. C'est une préparation qui demande la mise en condition générale du corps féminin pour accueillir le futur embryon.

Loin d'être l'essence du plaisir, la matérialisation de la jouissance, le sperme, doté d'une charge fantasmatique remarquable, est symbole de vie, de fertilité, de puissance, et existe en quantité limitée<sup>75</sup>. Le mari qui fait plutôt figure d'étalon plus que d'amant, n'est ici approché que pour ses capacités d'insémination. L'objet n'est pas la cause du désir mais son moyen d'accomplissement. Chez Khady Demba, l'acte sexuel n'a pas un système de signification polysémique. Il se réduit à sa finalité procréatrice. Le désir ne naît pas d'une énergie, d'une pulsion sexuelle quant à l'objet, notamment envers le mari, mais prend naissance quant au but à atteindre. La pulsion sexuelle, dans le sens où elle est une force psychique créant des besoins devant être assouvis, s'amorce dans le corps et trouve son aboutissement non pas dans le plaisir et la jouissance qu'elle procurera mais dans l'attente d'une grossesse qui ne viendra jamais :

« Elle se souvenait des trois années de son mariage non comme d'une période sereine, car l'attente, le terrible désir de grossesse avaient fait de chaque nouveau mois une ascension éperdue vers une possible bénédiction puis, quand les règles survenaient, un effondrement suivi d'un morne découragement avant que l'espoir revienne et, avec lui, cette montée progressive, éblouie, pantelante le long des jours, tout au long du temps jusqu'à l'instant cruel où une imperceptible douleur dans le bas ventre lui apprenait que cette fois ne serait pas la bonne – non, certes, cette époque n'avait été ni paisible ni heureuse, puisque Khady n'était jamais tombée enceinte. (TF, 247-248)

Le désir de maternité tourne à l'obsession chez la protagoniste et est considéré comme source de souffrance dans la mesure où, malgré toutes ses tentatives, elle n'arrive pas à l'assouvir. La vie sexuelle de Khady est donc régulée selon les principes de désir et de plaisir évoqués par Freud (2010a) : l'activité psychique stimule une tension active vers l'objet et oriente le comportement de la protagoniste vers la satisfaction du désir (désir de grossesse).

---

<sup>75</sup> Ainsi, selon Michel Foucault, il faut « une préparation rapprochée : une certaine continence pendant laquelle le sperme s'accumule, se recueille, prend sa force, tandis que la pulsion acquiert la vivacité nécessaire (des rapports sexuels trop fréquents empêchent le sperme d'atteindre le degré d'élaboration où il a toute sa puissance » (*Le régime des plaisirs*, 1984, p. 169).

## 2. SEXE ET PROSTITUTION

Même s'il y a grossesse chez les personnages féminins, la progéniture n'est pas issue d'un assouvissement d'un plaisir lié à un désir sexuel mais d'un accident de parcours. Pour Rosie Carpe, dans *Rosie Carpe* (Ndiaye, 2001 ; RC désormais), Etienne surnommé Titi, est conçu dans le cadre d'une exploitation sexuelle. C'est le sous-gérant de l'hôtel dans lequel travaille Rosie qui abuse d'elle et la met enceinte. Le petit, chétif et fragile, « n'a pas été conçu au moment et dans les circonstances où il aurait dû l'être » (RC, 99), en conséquence, l'enfant porte les marques de la « souillure »<sup>76</sup> et portera jusqu'à la fin le poids du péché de sa mère. Abusée, exploitée, Rosie est présentée sous l'image du dédoublement, de la scission entre l'âme et le corps. N'éprouvant plus aucun sentiment de plaisir ni de satisfaction en faisant l'amour devant la caméra vidéo d'une fabricante distinguée de films porno, Rosie constate avec horreur que sa peau était restée froide depuis que Max avait amené son ancienne collègue les filmer, et que « sa peau devenait de plus en plus froide à chaque fois que cette femme revenait en compagnie de Max, armée de sa minuscule caméra... » (RC, 77).

L'état affectif de la protagoniste est rendu à travers tout un champ lexical relatif à la froideur et à l'écoeurement, des émotions qui lui renvoient sa réalité ignoble. L'acte sexuel, dissociant le sexe du moi, ne réduit cependant pas le sujet qui se prostitue à un corps mort, à un corps absent. Le temps de l'action est pleinement vécu et la conscience du corps, exacerbée, comme en atteste ce passage de *Trois femmes puissantes* décrivant Khady entre les mains d'un client :

il s'allongeait sur Khady qui écartait le plus possible sa jambe malade [...] et alors qui la pénétrait en laissant échapper souvent une plainte étonnée, car la récente démangeaison qui enflammait et desséchait le vagin de Khady échauffait aussitôt le sexe du client, elle rassemblait toutes ses forces mentales pour contrer les multiples attaques de la douleur qui assaillait son dos, son bas-ventre, son mollet, pensant : Il y a un moment où ça s'arrête, et sentant rouler sur son cou, sur sa poitrine à demi cachée par la bordure en dentelle de la combinaison, la sueur abondante de l'homme qui se mêlait à la sienne, pensant encore : Il y a un moment où ça s'arrête, jusqu'à ce que l'homme, laborieusement, eût terminé et, dans

---

<sup>76</sup> Michel Foucault note par exemple que « les désordres de la conception se marquent dans la progéniture. Non pas seulement parce que les descendants ressemblent à leurs parents ; mais parce qu'ils portent en eux les caractères de l'acte qui les a fait naître » (1984 : 168).

une exclamation de douleur et de déception, promptement se fût retiré d'elle. (*TF*, 303-304)

Dans *Rosie Carpe*, lors du passage à l'acte, Rosie tente à chaque secousse de transcender la douleur de la pénétration et d'opérer un clivage entre son corps et son esprit. L'acte sexuel couplé d'un dessèchement du vagin est fondamentalement source de tension et de souffrance. Ailleurs, la réitération de la phrase : « il y a un moment où ça s'arrête » note une volonté de dépasser les limites physiques et psychiques de l'être chez le personnage, et sonne comme une tentative de déréliction. S'opère en conséquence un morcèlement dans la mesure où l'acte sexuel n'implique que le corps et non l'individu dans sa globalité, avec ses émotions et ses sentiments. La sexualité, saisie ici comme une broyeuse du corps, demande au sujet un effort d'abstraction, vidant l'être de ses forces psychiques et physiques. Bien qu'il y ait une voyance décuplée, une exacerbation des sens chez le personnage féminin, elle mène inévitablement vers un détachement du corps, vers une conscience de soi qui s'affaiblit.

Parce que la misère sexuelle est décrite sur le mode de la disgrâce et est intrinsèquement liée au laid méprisable, elle provoque le dégoût, l'« horreur » et la « répugnance » (*RC*, 78) chez le personnage qui se prostitue. Elle avilit le corps et extériorise les signes d'une détresse perçante comme l'atteste la description de Khady Demba après le passage du client :

Parfaitement immobile, elle entendait battre sourdement, calmement, son propre sang à ses oreilles et, si elle remuait tant soit peu, le bruit de succion de son dos mouillé sur le matelas tout imbibé de sueur et l'infirmes clapotement dans sa vulve brûlante, et elle sentait refluer doucement la douceur et la vaincre la puissance juvénile, impétueuse de sa constitution solide et volontaire... (*TF*, 304)

Les personnages féminins ont donc cette capacité extraordinaire de supporter l'insupportable sans pouvoir hurler de douleur et sans manifester les moindres signes de révolte. La passivité qui les caractérise montre à quel point la soumission est intégrée à l'image de la prostituée. Par exemple, le corps de Rosie Carpe se retrouve ankylosé et incapable de tout mouvement, de toute réaction :

Elle écoutait, tassée au fond de son lit, et se disait dans un frisson de tout son grand corps hérissé et recroquevillé qu'elle allait voir entrer silencieusement les deux ogres et que, dès lors qu'ils surgiraient de la pénombre, il serait trop tard pour les repousser, qu'elle n'avait pas de voix pour le faire, pas de mots pour dire qu'elle ne les voulait plus chez elle, en

elle, et qu'elle finirait par succomber d'avoir la peau si complètement froide. (RC, 78)

Ces attributs liés à l'immobilité, à la passivité et à la soumission se retrouvent dans les figures ndiayiennes des prostituées et font osmose avec le corps, l'intime, la réalité humaine.

### 3. PLAISIR DU CORPS INASSOCIABLE AVEC ÉROTISME DES CŒURS

Si pour les personnages précédemment évoqués la prostitution est un moyen provisoire de sortir de leur condition économique médiocre, pour d'autres, elle aspire à une toute autre vocation : celle de la transgression. Ainsi, Ladivine Rivière, dans *La divine* (Ndiaye, 2013 ; LD désormais), ne manquant pourtant financièrement de rien, se jette dans les bras « des commerçants divorcés ou des employés de banque célibataires » (LD, 179), un geste qui devrait signifier pour « le milieu étroit de la petite-bourgeoise » (*Ibidem*) une transgression suprême à l'ordre moral, à la doxa. N'ayant aucune réaction envers ce geste provocateur et ne lui astreignant aucune limite, ses parents (Clarisse et Richard Rivière) poussent de façon inconsciente leur fille unique vers l'univers de la débauche et de la prostitution, l'incitant à devenir call-girl. Pourtant, Ladivine Rivière ne tire de ses relations ni agrément ni plaisir et « jamais elle n'avait eu le désir de se serrer contre eux fougueusement, et ils n'avaient pas ce désir non plus. Elle couchait avec eux sans plaisir particulier mais sans aversion » (LD, 183). Le détachement dont fait preuve la protagoniste s'exprime par l'observation que ses divers « clients » ne lui apprennent rien en termes de plaisir sexuel.

Résultant d'un choix et non d'une obligation, Ladivine, maîtresse d'elle-même et de son corps, est loin d'être une victime ; elle est en revanche une adolescente déroutée en quête de repères, de limites et d'aventures. Freud constate à ce sujet que

il est instructif de constater que l'enfant, sous l'influence de la séduction, peut devenir pervers polymorphe, pouvant être dévoyé vers tous les outrepassements possibles. Cela montre que, dans sa prédisposition, il en apporte avec lui l'aptitude ; c'est pourquoi la mise en œuvre ne rencontre que des résistances minimales, parce que les digues animiques s'opposent aux débordements sexuels – pudeur, dégoût et morale – ne sont pas, selon l'âge de l'enfant, encore mise en place ou sont seulement en cours de formation. (2010b : 69)

Avec « l'éclosion sexuelle [de Ladivine Rivière] et l'émerveillement devant la limpidité de son propre corps » (*LD*, 179), naît simultanément ce que Freud appelle « la pulsion de savoir » (2010b : 72) : débutant par une phase auto-érotique, le personnage aspire désormais, dans une deuxième phase, à « l'acquisition de plaisir sans connexion ni dépendance réciproques » (2010b : 75) en accumulant les conquêtes amoureuses. Ce désir stimulé par un manque, participe de cette découverte et demeure omniprésent tant qu'il reste au personnage féminin des zones d'ombre qu'elle n'a pas encore explorées. Ce manque, chez Ladivine Rivière, est doublé d'« un sentiment de trouble amer lorsque son regard tombait sur un couple de jeunes amoureux, filles et garçons de son âge qui se pressaient l'un contre l'autre en ayant l'air de vouloir abolir le plus infime espace entre leurs chairs, et qu'elle pensait alors étonnée, mal à l'aise, qu'ils faisaient cela gratuitement... » (*LD*, 181). Depuis le non-sens qui caractérise les relations amoureuses qu'elle entretient et qui ne se monnaient que par des billets (s'entend ici comme une rémunération du dévouement du corps au profit d'un autre), Ladivine prend conscience que le sexe chez les autres a une relation étroite avec la sensualité, la tendresse, le plaisir, l'amour. Le plaisir et la jouissance se confondent avec les sentiments amoureux. Il existe, en plus de « l'érotisme des corps » manifesté par la proximité et le contact physique, un « érotisme des cœurs ». En effet, et pour reprendre les termes de Georges Bataille, « la passion des amants prolonge dans le corps dans le domaine de la sympathie morale la fusion des corps entre eux » (Bataille, 1957 : 26). L'affection, une émotion que Ladivine Rivière n'a encore jamais éprouvé avant la rencontre de son mari Marko qui l'avait « tirée de la langueur morose, stupide dans laquelle Richard et Clarisse Rivière l'avaient laissée s'enfoncer » (*LD*, 183), constitue la pierre angulaire par laquelle il est possible de connaître les sentiments de désir et de plaisir couplés d'une plénitude corporelle.

#### 4. ÉCRITURE SUR LA FRUSTRATION SEXUELLE

Toujours dans la perspective du déplaisir, certains personnages ndiayiens, échappant à la passion amoureuse, font l'expérience d'une frustration exacerbée. Rudy Descas qui, dans *Trois femmes puissantes*, a perdu l'amour de sa femme Fanta, est constamment en proie à des scènes hallucinatoires qui révèlent sa faiblesse psychologique ou mentale. Ses pensées communiquées par le biais d'une focalisation

interne, font jaillir un texte sur la frustration, le déplaisir, le corps sexuel, le rapport homme/femme. Rudy Descas s'affiche ainsi comme personnage, corps et voix de désir, dedans et dehors.

Ce qui est notable ici, dans l'attitude du personnage ndiyien, c'est que l'attention de Rudy est constamment portée sur le sexe des autres (notamment celui d'une statue récemment installée dans son quartier et celui de Manille, l'amant supposé de sa femme), que son regard est immanquablement fixe, plein de détresse et de rancune. Par un processus spéculaire qui déplace l'image narcissique de l'image du visage, le personnage qui « avait cru constater une intime ressemblance entre le visage de la statue et le sien » (*TF*, 99), oriente progressivement son regard vers le « monstrueux appareil génital que l'artiste (...) avait sculpté dans l'entrejambe de son héros (...) » (*TF*, 99-100) et vers ses « bourses énormes » (*TF*, 100). La ressemblance entre la statue et Rudy part d'une ressemblance générale (même posture du corps) à une ressemblance extrêmement localisée et ironisée (taille de l'organe génital). Le regard insistant et encadrant l'objet qu'est l'organe génital, déclenche un sentiment de « malaise » et d'« embarras » car Rudy est livré à son érotisme, à son auto-érotisme primitif. Privé de l'amour de Fanta et se rappelant nostalgiquement les années de bonheur passées ensemble<sup>77</sup>, Rudy identifie donc, par un processus de transfert, la statue comme son Idéal du moi, « à savoir le désir dont il est l'objet et qu'il ne peut supporter, il l'assume pour lui-même, il devient à jamais et éternellement amoureux de ce même petit garçon caressé » (Lacan, 1998a : 260). Autrement dit, dans une vaine volonté de reconquérir Fanta, de refusionner ce qui a été brutalement défusionné, de combler le manque par le désir qu'elle aurait pour cet Autre, détenteur du phallus, Rudy se retrouve enclin à la fois à l'anxiété et à la frustration.

Cette insatisfaction naît du fait que Rudy « ne couche plus avec Fanta ou plutôt qu'elle ne couche plus avec (lui) » (*TF*, 137). N'ayant plus aucune relation sexuelle avec sa femme et se présentant en manque (à partir d'une image du corps phallique), le protagoniste nourrit dans les pages subséquentes du roman une haine secrète envers Manille, l'amant supposé de sa femme, une haine qui tisse une description fondant deux portraits antinomiques : l'un puissant et viril, l'autre fin et doux. Le portrait sexuel de Manille, construit par le biais du point de

---

<sup>77</sup> « ... tous deux baignés d'un éclat doré, Fanta et lui marchaient ensemble dans les rues de Colobane, leurs bras nus se frôlaient à chaque pas, Rudy, grand et hâlé, discourant de sa voix forte et gaie » (*TF*, 130).

vue de Rudy et s'enrichissant d'une dimension mythique, incarne la toute-puissance comme le dévoile ce passage narratif la découverte de l'adultère de Fanta et Manille :

lorsqu'il poussait doucement la porte de cette chambre inconnue et découvrait sur le lit géant, dans une lumière éclatante, Fanta et Manille, ce dernier allongé sur Fanta, la femme de Rudy Descas, et gémissant à mi-voix tandis que ses hanches puissantes, son fessier de centaure remuaient à un rythme calme et sûr qui creusait dans sa chair velue des fossettes, et son visage reposait dans le cou de Fanta, la propre femme de Rudy Descas, l'unique amour véritable de toute la vie de Rudy Descas. (*TF*, 136)

L'imaginaire du pouvoir sexuel va trouver son icône dans le centaure, une vigueur qui se traduit par le corps puissant et dont les gestes sont ardents. Identifiant Manille à un symbole de la puissance masculine, celui du centaure, une hypercentralisation de la virilité est établie et s'accroît avec l'évocation de la « liqueur sacrée, le sperme du centaure » (*TF*, 137). Rudy compare donc Manille à un animal monstrueux, à « une tête de cheval qui haletait au-dessus de Fanta » (*TF*, 136) dont les instincts vils et bas le guident à la bestialité du plaisir sexuel orgastique, un plaisir qui semble apparemment satisfaire Fanta, compte tenu de l'aspect novateur de la nature de l'acte sexuel. Rudy, toujours en proie à l'angoisse, envisage et tente d'appréhender la nature de ce plaisir : « Et de quelle nature mystérieuse et nouvelle pouvait être ce qu'elle éprouvait, elle, et dont il n'aurait jamais connaissance, sous le poids bien plus considérable de Manille ? » (*TF*, 136).

Le trouble des identifications lié à la non-correspondance entre le corps de Manille et le sien, remet en cause son identité dans la mesure où sa virilité est remise en question, voire même ridiculisée, et par conséquent sa confiance en lui-même, blessée. Son sentiment de frustration atteint son point culminant avec l'émergence du sentiment qu'il ne peut la satisfaire sexuellement, d'où l'orientation du choix de Fanta vers Manille, objet du désir dont la nature l'oppose positivement à Rudy. Suivant la démarche lacanienne, le phallus ne se présente pas moins comme organe viril que comme dialectique : être ou ne pas être le phallus, avoir ou ne pas avoir le phallus. Sachant que le désir « se fait littéralement à l'aide du phallus » (Lacan, 1998b : 240), Rudy, qui a cessé depuis longtemps d'être l'homme que Fanta a épousé, semblerait qu'il ne l'ait plus. Par conséquent, la femme, par son absence de pénis faisant ainsi du phallus une présence symbolique, cherche à compenser le manque et va la conduire vers un autre homme.

## 5. ABSENCE D'ÉROTISME DANS LE CADRE DU MARIAGE

Désir, sexualité et amour sont donc appréhendés très différemment dans l'œuvre ndiayenne qui met en évidence une impossibilité pour les personnages à éprouver du désir et du plaisir de manière ordinaire. Au fil du temps, l'affection a tendance à s'émousser et à laisser place à une indifférence pesante et une insoutenable irritabilité rongéant de ce fait, peu à peu, l'amour et conduisant inévitablement soit à l'adultère soit à la séparation. Même pour les couples stables, le récit fait intervenir un personnage qui les désunira. C'est le cas de Mme Lemarchand dans *Hilda* (Ndiaye, 1999 ; *HD* désormais) : épouse mal-aimée<sup>78</sup> et patronne d'Hilda (sa femme de ménage), elle retourne la situation non pas socialement mais affectivement. Par un processus de dédoublement, Mme Lemarchand empêche toute relation sexuelle entre Hilda et Frank, son mari, s'adressant à ce dernier sur un ton plutôt tyrannique :

Il me serait insupportable d'imaginer qu'Hilda et vous vous accouplez. [...] Si je permettais à Hilda de rentrer chez vous pour la nuit, non seulement vous la garderiez mais vous lui monteriez dessus. (...) Copulez avec Hilda, je ne peux vous le permettre. Mes dents grincent et mon dos se couvre de glace si je vous imagine pénétrant Hilda. Hilda. Vous n'avez même pas voulu m'embrasser, moi qui venais chez vous... (*HD*, 72-73)

Par le biais d'un mécanisme spéculaire, Mme Lemarchand décrit, de son point de vue et dans un élan de mépris et de dédain, les modalités de la sexualité qui régit la sphère maritale. Elle y est décrite sur un mode dichotomique : il est assigné à l'homme les attributs de l'animalité, de la bestialité dans l'assouvissement de ses désirs sexuels (utilisation des verbes *s'accoupler* et *copuler* ; des verbes d'action dont le sujet est Frank : *garder* et *monter* ; adverbe de lieu *dessus*, signalant la position dominatrice de l'homme), tandis qu'à la femme, il lui est assigné les traits de la soumission et de l'inertie, la réduisant ainsi à un statut d'objet. Aucun rapport de réciprocité dans le plaisir n'y est mentionné car, pour Georges Bataille, « il n'y a rien d'érotique dans un jeu semblable à celui des animaux » (1976 : 66), d'où le retour du motif de la froideur féminine.

L'intention de Mme Lemarchand outrepassa un désir de séparation du couple Hilda/Frank. Suscitant une profonde anxiété parce que l'acte sexuel équivaut, dans le cadre marital, à de la « tendresse formelle »

---

<sup>78</sup> Mme Lemarchand affirme dans *Hilda* : « M. Lemarchand lui-même n'a qu'une tendresse formelle pour moi » (p. 66).

(*HD*, 66), l'absence de satisfaction et de jouissance, celle-ci s'oriente vers la séduction de partenaire hors mariage. Pour cela et par un processus spéculaire, elle devient la copie conforme d'Hilda afin d'attirer l'attention de Frank :

Fréquentons-nous, Frank, soyez curieux de moi. Et remarquez encore ceci, que lorsque je penche la tête d'un côté ou de l'autre, comme le faisant Hilda, la masse entière de mes cheveux bascule d'un seul coup, très précisément comme le faisait les cheveux d'Hilda. (*HD*, 91)

Pour Georges Bataille, « l'érotisme se développe à partir de la sexualité illicite, hors mariage » (1976 : 111), et c'est ce que semble comprendre les personnages ndiayiens en adoptant des attitudes capricieuses dans le but de franchir les limites licites.

Le franchissement de ces limites est exprimé dans le récit ndiayien dans des tonalités ironiques : pour échapper à la torpeur qui caractérise leur couple, Diane et Francis Carpe, bien qu'encore mariés, entretiennent ensemble des relations extra-conjugales. Diane, enceinte de Foret, un homme beaucoup plus jeune qu'elle, et Francis, compagnon de Lisbeth, fille métisse de Foret, semblent trouver jouvence, jouissance et bonheur. Mais l'écriture ndiayienne vient contrecarrer toute perspective euphorique dans le changement de partenaire. En effet, la promiscuité et la coexistence à quatre rendent la situation foncièrement absurde et immorale.

La vie sexuelle des couples ndiayiens n'a donc rien de réjouissant. L'habitude et la monotonie de leur existence les menant à un état d'engourdissement voire de léthargie, influent négativement sur leur sexualité et dans ce cas, pour Georges Bataille, « le mariage [prend] le sens de l'habitude émoussant le désir et réduisant le plaisir à rien » (1976 : 110). Dans *Papa doit manger* (Ndiaye, 2003 ; *PM* désormais), l'activité sexuelle est évoquée par le biais de sa fréquence. Zelner, le compagnon du personnage de Maman, évoque, avec une sorte de détachement, la régularité des rapports sexuels : « Nous avons des rapports sexuels bi-hebdomadaires et satisfaisants pour l'un comme pour l'autre » (*PM*, 36). C'est, selon lui, ce qui assure la « régularité de (leur) vie » (*PM*, 37). L'union n'est stable qu'en apparence : en effet, l'évocation du nombre de rapport est un indicateur de la logique rationnelle appliquée à l'amour charnel, ce qui implique, selon Zelner, une relation de simultanéité entre plaisir et action bien réalisée. La satisfaction y est programmée, envisagée à l'avance et codifiée.

## CONCLUSION

Dans le discours ndiayien, le sexe n'a pas de jouissance. La représentation des personnages met en évidence une impossibilité à éprouver du désir et du plaisir comme si le lien amoureux est considéré comme une entrave au plaisir physique. Sexe, amour et mariage semblent ne pas pouvoir s'associer (déconstruction des lieux communs de la part de Marie NDiaye). La recherche du plaisir s'affiche dans un univers mental où les limites tendent à être abolies et où le sujet est en proie à une inéluctable déception face à une jouissance limitée, organisée selon le principe du manque.

---

## Ouvrages cités

- BATAILLE, Georges. 1957. *L'érotisme*. Paris : Éditions de Minuit.
- , 1976. L'Histoire de l'érotisme, *Œuvres complètes VIII*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 1984. *Le régime des plaisirs, Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. Paris : Gallimard.
- FREUD, Sigmund. 2010a. *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : PUF.
- , 2010b. *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris : PUF.
- LACAN, Jacques. 1998a. La signifiante du phallus, *Le Séminaire, Livre V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil.
- , 1998b. « Le fantasme au-delà du principe de plaisir, La logique de castration », *Le séminaire. Livre V. Les formations de l'inconscient*. Paris : Seuil.
- NDIAYE, Marie. 1999. *Hilda*. Paris : Édition de Minuit.
- , 2001. *Rosie Carpe*. Paris : Édition de Minuit.
- , 2003. *Papa doit manger*. Paris : Édition de Minuit.
- , 2009. *Trois femmes puissantes*. Paris : Gallimard.
- , 2013. *La divine*. Paris : Gallimard.



---

# La représentation du corps érotique sur scène aujourd'hui : fantasme, réalité et censure

**Laura Librizzi-Huret**

Université Côte d'Azur (France)

Laboratoire CTEL, *Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la  
littérature et des arts vivants*

## RÉSUMÉ

La représentation du corps érotique peut constituer un appel à la liberté, selon le contexte politique et sociétal, quand elle est utilisée à des fins revendicatrices. Dans ce cas, l'érotisme est une manière de protester et prend souvent la forme d'une contestation politique. Parallèlement, l'art a besoin de limites pour se transcender. L'artiste cherche à repousser les limites qu'on lui impose. Sur scène, l'utopie du corps prend forme et se déforme, devenant le véhicule des corps réels et des corps inventés ou improvisés. La scène peut se concevoir comme un espace propice à un hypothétique « érotisme adulte, libre et conceptuel », c'est-à-dire un espace de liberté absolue de représentation où l'érotisme serait le centre d'un jeu cognitif, scénographique et théâtral, devenant la figure symbolique des relations du corps au réel. Toutefois, la réalité de la censure peut constituer un frein au développement de cette éventuelle liberté scénique alors que le corps prend tout son sens sur scène. (*Mots-clés* : Erotisme, Genre, Féminisme, Représentation, Théâtre, Littérature, Performance, Censure, Corps.)

## INTRODUCTION

Selon la définition académique, le corps se définit comme la partie matérielle d'un être vivant. Il s'agit de son aspect extérieur qui évoque, sur un plan érotique, l'amour sensuel, les plaisirs sexuels et incite au désir sexuel dans certains cas. Ce corps, lors de sa représentation

scénique et dans le cadre de la société peut incarner une réelle dimension politique en tant que marqueur de différences et d'individualités propres à chacun. Ce sens potentiellement politique du corps, sur une scène, questionne le sens à donner à la nature de la censure. En effet, si la morale est la source de celle-ci, qu'elle soit de nature religieuse, sociétale ou philosophique, elle ne devrait pas prendre en compte la valeur politique ou contestataire d'une représentation scénique et théâtralisée. Mais la représentation du corps sur scène peut dépasser le sens purement esthétique en convoquant la nature de l'être humain dans sa dimension la plus concrète. L'érotisme d'un corps mis en scène, dans une forme artistique, peut dépasser le simple fantasme pour devenir un acte, par le corps, de contestation et de prise de position politique. Par une épistémologie constructiviste, l'érotisme du corps sur scène peut se détacher de sa simple représentation physique, en impliquant une réflexion autour de la censure et de son évolution, mais aussi une remise en question de la nature de cet érotisme scénique. Ainsi plus qu'un corps érotisé, le corps érotique mis en jeu symboliserait l'être humain et sa condition, dans un rapport à l'image de la réalité en lien avec notre propre relation à notre corps. Identifier l'autre, c'est-à-dire le corps sur scène, le reconnaître comme son égal par une interaction commune vis-à-vis d'une réalité, partagée ou non, permettrait de mener une réflexion sur un corps commun à tous, dans l'acceptation de tous les corps. Du fantasme, à la censure, le lien avec le réel du corps érotique constituerait le socle de sa nécessaire représentation.

## **1. DE LA REPRÉSENTATION DU CORPS ÉROTIQUE : CORPS ÉROTIQUE OU FANTASME SCÉNIQUE ?**

Le corps nous est imposé par la vie, nous rappelle Michel Bernard, dans son livre *Le corps* (1995). Il permet à l'être humain de créer, de s'exprimer et de vivre. Cette réalité est indissociable de notre être, le corps est le support du moi mais aussi celui d'autrui ; en effet, il est une incarnation, et tout autant une représentation de soi. Le corps peut être le point central de toute création. L'artiste dit son corps et en fait un objet d'art si l'on se réfère à la pensée de Paul Ardenne dans son ouvrage *L'image corps* (2001). Depuis les années 70, le corps est devenu, d'après Revel « un enjeu de la résistance au pouvoir » (2007 : 30). Michel Foucault nous parle également de la notion des droits des corps à disposer d'eux-mêmes et de cette « lutte pour les corps qui fait que la

sexualité est un problème politique » (1974 : 139). Il nous rappelle qu'il ne faut pas confondre sexe et sexualité :

Ce à quoi s'est d'abord appliqué le discours sur la sexualité, ce n'était pas le sexe, c'était le corps, les organes sexuels, les plaisirs, les relations d'alliances, les rapports inter-individuels [...] un ensemble hétérogène qui a finalement été recouvert par le dispositif de sexualité, lequel a produit, à un moment donné comme clef de voûte de son propre discours et peut-être de son propre fonctionnement, l'idée du sexe (1977 : 206).

L'idée n'est pas de s'attarder sur un hypothétique art vivant ou espace scénique pour la pornographie, car ce genre de représentation du sexe n'est pas représentative du corps érotique, elle n'en est qu'une petite partie, la partie la plus évidente, indéniablement, mais bien souvent la plus stérile artistiquement. Au fil des siècles et encore aujourd'hui, « toutes les sociétés humaines recourent à des mesures et pratiques anti-érotiques, « anérotiques » pour domestiquer, canaliser ou annihiler l'Éros du corps. » (1977 : 206). Selon la pensée de Michel Foucault, le corps est politique. Sa représentation serait donc un acte politique. L'art, et plus précisément l'art vivant, est un moyen de représenter ce combat en tant que système contestataire. Le corps y prendrait alors sa forme la plus militante. La scène, dans l'art vivant, est un espace humain (le décor étant soit un support soit absent). L'art vivant, ainsi, deviendrait le lieu privilégié de la représentation du corps. La sexualité serait une part conséquente de toute écriture théâtrale car elle impliquerait les réactions corporelles et intellectuelles des uns par rapport aux autres. Sur scène, le comédien est exposé, il est nu car son corps est mis en avant. La scène ne ment pas, les corps y sont vrais. Y représenter le corps érotique semble être une mise en avant de la « lutte pour les corps ». Cette lutte se retrouve au cœur des nombreuses pièces de théâtre, méconnues, du Marquis de Sade et dans les écrits et les mises en scène d'artistes tels que Jan Fabre ou Pasolini, pour qui le corps est nécessairement libre et détaché de toutes les conventions apportées par l'historicité. Bien souvent d'ailleurs, ces représentations libres du corps se font en réaction au « nihilisme de la chair » propre à un art millénaire. Nous sommes un corps érotique et sexuel. Un devoir de l'artiste peut être de le représenter, car s'il le nie, il nie une grande partie de ce qui constitue l'être humain. La volonté de représenter le corps érotique peut quasiment être considéré comme un lieu commun dans l'art vivant contemporain mais les réactions face à ces œuvres peuvent parfois être toujours aussi viscérales. En effet, aborder de façon frontale la question du corps érotique est toujours un moyen de créer de fortes réactions

chez le public, confronté de fait à son propre rapport au corps, celui de l'autre mais aussi son propre corps. Dans un rapport scénique à la question du corps érotique, le public peut ainsi se confronter à ses questionnements relatifs au rapport entre l'homme et la femme, au genre, à la place de la "communauté" LGBTQ+, à la domination, au pouvoir et à toutes les autres thématiques liées à nos corps qui peuvent exister selon la volonté d'un artiste et qui peuvent interroger encore aujourd'hui. La représentation du corps érotique serait indissociable des créations qui se veulent revendicatrices et contestataires par rapport à toutes les formes de pouvoir et de négation de l'autre. Ce corps érotique est parfois un moyen de réveiller les consciences

## 2. FAIT POUR CHOQUER ?

Dans notre monde où tout semble être codifié, la représentation du corps peut impliquer des réactions imprévisibles de la part du public. Voilà un début de réponse concernant la relative absence du corps dans les programmations des grands espaces de représentation, en tout cas en France. Mais il y en a d'autres. Nous pouvons en comptabiliser trois grandes : premièrement, l'absence de nécessité de représenter le corps dans toute sa complexité est souvent citée dans les raisons pour lesquelles celui-ci n'a pas à être montré. Une représentation scénique trop explicite peut être critiquée en raison de l'acceptation de la sexualité dans la société et donc certains peuvent conseiller aux artistes de retirer ou de changer leurs œuvres trop explicites, car selon eux, cela semble presque surfait ou inutile ; « pourquoi représenter deux corps masculins qui s'enlacent aujourd'hui ? Ce n'est plus la peine, ils peuvent même se marier ! ». Ces phrases peuvent se concevoir comme des conseils de bon sens. Mais ce raisonnement semble fallacieux car une victoire politique ou judiciaire pour la liberté de l'individu n'est pas une victoire dans la société toute entière. La loi ne change pas les tabous. Les artistes peuvent mettre en jeu ce qui dérange et le corps érotique est toujours dérangeant, peut-être encore plus qu'avant car nous vivons avec l'impression qu'il est toléré, bien souvent à tort. Au nom d'une présumée "inutilité" de la représentation du corps érotique, il est possible de croire que tout est toléré aujourd'hui alors qu'il n'en est rien. Ce corps devrait être le cœur des réflexions des artistes car, au fil du temps, à force de ne plus le mettre en avant, le risque est de faire en sorte que ce corps ne soit plus un objet d'art, et soit remplacé par le bon

vouloir des décideurs en place. Ainsi, l'artiste peut perdre de sa liberté fondamentale. Dans un second temps, nous devons rentrer dans une réflexion autour de la question de l'invocation de la protection de l'enfance, grande thématique de l'ouvrage d'Agnès Tricoire *Petit traité de la liberté de création* (2011), où l'auteure, également avocate, nous fait prendre conscience que pour justifier de retirer des représentations explicites du corps sur scène ou dans l'art en général, l'argument de la protection de l'enfance est très largement utilisé. Aujourd'hui, il est difficile dans une œuvre d'art au sens large (du cinéma au jeu vidéo en passant par la sculpture) dite tout public, de distinguer des corps érotiques. Cet argument est bien souvent une excuse pour contraindre les artistes à s'autocensurer dans leurs créations. Mais il semble qu'il ne soit pas envisageable de reprocher à une œuvre vivante contemporaine mettant en avant le corps, de mettre en danger les enfants, car après tout, les enfants ne vont pas voir ces créations, reprocher cela aux artistes semble être un faux procès. Et la morale dans tout ça ? Voilà le troisième point, frein à la représentation du corps de nos jours. Ne le nions pas, dans notre monde où nous croyons souvent que tout est permis, la morale est toujours là. La morale est un ensemble de règles de conduite, où le corps est visiblement mal vu. La morale rôde toujours autour de l'art et n'hésite pas à se jeter sur une création qui mettrait un peu trop en avant le corps érotique, ou bien la violence et la vulgarité d'ailleurs, mais ceci est un autre débat. La morale chercherait-elle à contrôler l'art à défaut de pouvoir dicter ces règles à la société qui est devenue au fil du temps bien plus tolérante ? Voilà l'une des questions à laquelle nous allons désormais chercher à répondre, car en effet, il nous semble que pour la morale, la représentation du corps érotique est tout simplement inacceptable.

### 3. UN CORPS POUR LA MORALE ?

La notion de morale est une donnée changeante au fil du temps, des époques et des systèmes politiques au pouvoir. Aujourd'hui, pour reprendre la pensée de Jean Baudrillard (1986), la consommation est devenue la morale de notre monde. Ainsi notre société a désormais pour base la consommation et sa dénonciation. L'art, même si on le transforme bien souvent en entreprise culturelle, n'a pas pour fonction première d'être un objet de consommation. L'art vivant, en tant qu'art, n'a pas à plaire, il a à dire. La mise en jeu du corps érotique n'a pas pour

but de plaire dans l'art contemporain ou sur scène. Si le sexe est politique, un corps nu est une déclaration d'intention contestataire. Cela ne convient pas à la morale. Et elle n'est pas que consommation. Les bases de celle-ci sont toujours, si ce n'est catholique, au moins religieuse. Car après tout, qui a dit que la consommation est contraire à la pensée religieuse ? Et l'ensemble des religions, en tout cas les plus grandes, s'accordent sur le fait que représenter le corps érotique est un péché, un blasphème ou pire encore. Ce que la morale (au sens de l'extension de la pensée religieuse) est prête à accepter dans la société, elle peine à le faire lorsqu'il s'agit d'art. Selon celle-ci, la sexualité (assumée, en tout cas) serait un crime et d'après Antonin Artaud : « l'image d'un crime présentée dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé. » (1985 : 133). Cette citation correspond très bien à notre analyse. La morale ne supporte plus de voir sur scène, sur un écran, dans une galerie, ce que l'évolution des mœurs lui a obligé de tolérer... et lui oblige... et lui obligera dans la vie de tous les jours. Théoriquement, nous sommes libres et égaux aujourd'hui, en tout cas sur le papier dans nos pays dits civilisés. Toutefois, nos corps sont toujours aussi diversifiés. Il y a les corps soumis, les dominateurs, les charmeurs, les libertins, les absents, les handicapés, la liste est aussi longue que les êtres humains sont nombreux. De plus, ces corps ne sont pas statiques, ils sont sans cesse en mutation selon les effets du monde extérieur. L'art vivant doit alors rendre compte de l'évolution du corps. Voilà pourquoi, la mise en lumière de celui-ci doit constamment être renouvelée. Dans l'ouvrage *Volatiles bodies, Lived bodies* (1994) d'Elizabeth Grosz, nous comprenons bien comment les mises en espace du corps permettent de mieux le comprendre et d'en tirer bien souvent des conséquences sur notre propre rapport à notre corps. D'ailleurs selon Jo Anna Isaak (1996), les représentations scéniques et artistiques du corps et en particulier celui de la femme ont grandement fait avancer le combat féministe du vingtième siècle. Les femmes ont pu prendre conscience, en voyant des corps féminins libres sur scène, de leur propre liberté. L'art est la source des changements sociétaux bien souvent, en tout cas, la scène peut être un lieu de revendication. Ce sont ces changements de société portés par les artistes que la morale voudrait empêcher. De fait, la solution trouvée pour empêcher les représentations trop libres du corps érotique a été soit d'œuvrer pour que les œuvres soient conformes à la morale, soit

quand les projets semblaient trop radicaux d'appliquer la censure qui elle n'a pas été abolie même si elle semble avoir disparue.

#### 4. CENSURE ET MORALE AUJOURD'HUI

Le XXI<sup>ème</sup> siècle n'envoie plus, en France, aucun écrivain ni aucun artiste en prison. C'est indiscutablement un progrès. Mais la V<sup>ème</sup> République confie à l'État un pouvoir coercitif majeur sur les œuvres. Et des peines de prison sont toujours encourues, même si elles ne sont plus appliquées. « L'époque actuelle est à la régression, au formatage et à la peur de montrer. » (2011 : 34) Selon Agnès Tricoire, notre époque n'est pas celle de l'ouverture sur un monde où l'on peut tout dire, tout montrer contrairement à ce que laissent penser certains médias. Selon elle, nous sommes entrés dans l'ère du formatage de la pensée et donc de l'art et il y a comme une volonté étatique derrière cela. On ne censure plus aujourd'hui comme avant. Désormais c'est plus insidieux, personne ne dit à un artiste ce qu'il doit faire pour être accepté, pour avoir des financements, pour jouer dans les lieux réputés. Rien ne se dit, mais tout le monde le sait, il faut être conforme à ceux que les décideurs souhaitent voir dans leurs lieux. Et pour plaire aux États et aux financeurs, obtenir des aides financières, des subventions et donc éviter la censure, la représentation du corps érotique n'est pas la bienvenue. Toutefois, pour être précis, bien souvent le terme censure n'est plus usité, on lui préfère le terme classification des œuvres. Avec cette censure qui ne dit plus son nom, nous abordons le point crucial de notre questionnement. Où se situe la frontière entre la représentation artistique du corps érotique et la pornographie ? La pornographie est une représentation complaisante de sujets, de détails obscènes, dans une œuvre artistique, littéraire, théâtrale ou cinématographique. Au sens large et aujourd'hui admis, la pornographie est la représentation jusqu'au-boutiste du corps érotique et sexuel bien souvent sans postulat artistique ou politique. Le terme se confond, de nos jours, avec les films pornographiques qui ne sont bien souvent qu'une suite d'actes sexuels ayant pour objectif d'exciter sexuellement le spectateur, niant l'aspect artistique du corps filmique et devenant de fait un simple objet masturbatoire. Alors que sur scène, la représentation du corps érotique aurait pour but de dénoncer, de dire et de faire comprendre quelque chose. Le corps peut devenir, dans une création, porteur de messages. Dans le cas contraire, si le corps est juste là pour être l'outil d'une

débauche sexuelle, l'aspect artistique et contestataire disparaît. Mais la pornographie telle qu'on la définit aujourd'hui, c'est-à-dire du sexe pour le sexe, a pour but la masturbation et rien d'autre, d'ailleurs on appelle cela des scènes masturbatoires. Par ailleurs, le corps est également le reflet de nos limites physiques, sociales et sociétales. Un corps érotique et sexuel n'est pas fait pour être beau, il peut même être monstrueux, difforme, terrifiant mais surtout non normé. Voir un corps revient à voir le nôtre sous un autre angle, un corps qui n'a pas subi les mêmes influences, le même passé et les mêmes gènes. Il en va de même pour les mises en jeu du corps érotique. En poussant cette réflexion à son extrême, nous devons admettre que c'est sur scène que nous pouvons voir se démocratiser des corps érotiques et sexuels d'un genre nouveau. En effet, certaines formes d'érotisme et de sexualité ont dans un premier temps été citées et représentées dans des créations artistiques. La scène est le lieu des nouvelles représentations du corps et d'un corps parfois nouveau pour le public. Voilà pourquoi la censure regarde toujours d'un mauvais œil les créations portant sur un corps nouveau sur le plan de la sexualité et cherche toujours les raisons pour empêcher sa représentation. De plus, la censure actuelle joue encore du concept de bon goût pour défendre ses valeurs parfois rétrogrades. Rabelais serait déçu de voir que cela existe encore aujourd'hui. On a attaqué Sade pour cette raison, « contraire au bon goût », disaient les censeurs de ses œuvres. Les censeurs, plus que le corps lui-même, redoutent le message de l'œuvre, d'après Agnès Tricoire, « car l'œuvre est par nature polysémique. » (2011 : 55). Il est souvent difficile d'interpréter une œuvre. L'art est le reflet du réel mais personne n'a dit que la réalité était limpide. Alors, discrètement les censeurs ont inventé de nouveaux concepts afin de censurer les créations. Message pornographique, contenu explicite, atteinte à la dignité humaine, violence non justifiée... La liste est longue et les censeurs peuvent s'amuser. Afin de pouvoir contester, censurer et même interdire certaines représentations du corps érotique et sexuel, toutes les raisons sont bonnes. D'ailleurs rien ne définit la pornographie précisément dans les différents codes pénaux, d'après Agnès Tricoire : « Pour certains elle commence à la nudité, quand pour d'autres elle est constituée quand est rendu visible un rapport sexuel explicite, ce qui permet un éventail d'interprétation particulièrement large. » (2011 : 54). De fait, la censure peut faire ce qu'elle veut avec le corps érotique, c'est selon les "positions" ou le message. Selon cette logique, le problème serait le suivant : transposer à

Part des interdits du monde réel alors que l'art, le théâtre, les performances ne sont pas la réalité. Un passage à l'acte artistique n'a rien à voir avec un passage à l'acte se déroulant dans la réalité. Une pièce dénonçant les viols que subissent les femmes n'a pas pour envie de montrer les viols comme quelque chose de merveilleux et d'artistique, mais a pour but de dénoncer ces viols. Pourtant la censure pourrait estimer le contraire, et donc, aux yeux de la loi, il serait possible de censurer une œuvre pour sa violence et sa cruauté alors que le message de celle-ci était l'inverse.

## 5. UNE ÉVOLUTION DE LA CENSURE ?

Quand l'artiste Angélica Liddell se scarifie sur scène, c'est de l'art. Si elle le fait hors les murs, c'est une folle à interner d'urgence. A la Biennale de Venise, si une artiste se ballade nue, un rasoir à la main et commence à se raser tout le corps, c'est de l'art qui dénonce le poids qui pèse encore sur les femmes en société et qui les soumet à un diktat de la perfection physique normée. Si elle le fait à l'extérieur, c'est une exhibitionniste qu'il faut arrêter. La frontière est mince entre ce qui est art et ce qui est illégal, l'espace de création est la limite que l'artiste ne doit pas franchir. Le corps permet de tout dire, il est la partie de l'être humain la plus présente au monde. Le corps est ce qu'il y a de plus humain d'ailleurs, avec ses qualités et ses défauts. La censure a fait en sorte que toute représentation d'un corps érotique ne sorte plus de l'espace de création. La censure a visiblement très peu évolué au fil des siècles. Le concept est toujours le même, interdire, cacher ou modifier ce qui dérange certains. En son temps, Sade affrontait l'État, la Royauté, l'Église et les puissants. Maintenant à cette liste, se sont ajoutés les associations, les lobbys et les autres religions. Ce que l'on nommait bon goût à l'époque de Sade est devenu la bienséance, le bien-pensant, le vivre-ensemble. Ce qui a changé, comme nous l'avons déjà signalé, c'est la façon dont la censure s'exerce. Elle n'est plus autant directe et frontale qu'auparavant. Désormais, elle se sert de nouvelles raisons pour exister. Nous sommes libres aujourd'hui mais il y a des limites claires, une ligne rouge, des choses à ne pas faire, jamais clairement énoncées. Rien n'est clairement défini. Tout est question de l'interprétation que l'on peut faire des œuvres. Suivant cette logique, un message peut devenir une atteinte à la dignité humaine ou à la protection de l'enfance ou bien encore un appel à la haine, d'après Agnès Tricoire : Quand elle se

destine à réguler le champ des représentations artistiques, la censure devient une représentation des valeurs morales qu'elle prétend protéger. Dans une société ultralibérale où domine le marché non régulé, la censure rassure : si tout est permis, il y a [quand même] des limites. (2011 : 62). Ainsi, nous arrivons à ce constat macabre, la censure rassure. Le "peuple" la demande même, car il n'a plus aucune influence sur la société donc il espère encore au moins avoir une influence sur l'art. Ce qui a changé dans la censure au fil des époques, c'est qu'aujourd'hui, elle est demandée par une partie de la population en manque ou en quête de repères. Voilà le cœur de la question de la représentation scénique du corps : il est libre, le représenter est donc un acte de liberté. Le corps évolue sans cesse, sa mise en jeu érotique aussi. Nous sommes à l'ère d'un nouveau corps, outre la libération de la femme, la multiplication des sexualités et pratiques sexuelles, des genres, des sexes. Nous arrivons également peut-être à l'aube d'un corps nouveau se rapprochant de la machine ou d'une hybridation. D'après Agnès Tricoire : « L'appareil répressif focalise donc sur la représentation de la sexualité, motif jusqu'ici dominant de la censure, les deux autres (violence et dignité) étant le plus souvent accessoires. » (2011 : 71). La représentation scénique du corps est par conséquent « l'ennemi numéro 1 » de la censure. La censure n'a donc pas vraiment évolué au fil des siècles, le corps, c'est toujours le mal. Dans son livre *About Face* (1998), Dorinne Kondo nous montre l'importance de la mise en jeu des corps dans l'art afin que le public puisse entrevoir des corps différents et au final réussir à accepter cette différence aussi bien de couleur, de race, de sexe et de genre. Le corps ne doit pas être mis en avant pour plaire et attirer. Dans ce cas, il peut devenir obscénité. Les censeurs aimeraient faire passer toutes les représentations du corps pour de l'obscénité. Le corps est et restera un porteur de message politique, fruit généralement d'une révolte ou d'une contestation sociétale nécessaire. Sur scène, ce corps prend la forme d'une transgression contrôlée car l'espace de création est un lieu qui possède ses propres règles et malgré tout l'aspect réel que le corps d'un artiste peut transmettre, au final ce n'est qu'un jeu. Une convulsion orgasmique sur scène n'est pas réelle au sens communément accepté. L'art vivant propose une barrière, même si une comédienne jouit vraiment sur scène, pour le public, ce ne sera toujours qu'une représentation de la jouissance car la scène est un espace de jouissance fantasmée. Le spectateur n'est pas dupe, il sait que l'artiste

peut aller très loin car il n'est pas dans une logique de représentation dans la vie de tous les jours, du quotidien, de la rue.

## CONCLUSION

Selon Spinoza :

Personne, il est vrai, n'a jusqu'à présent déterminé ce que peut le Corps, c'est-à-dire l'expérience n'a enseigné à personne jusqu'à présent ce que, par les seules lois de la Nature considérée en tant seulement que corporelle, le Corps peut faire et ce qu'il ne peut pas faire à moins d'être déterminé par l'Âme » (2009 : 137).

Mettre en jeu le corps, et surtout le corps érotique, semble représenter une hypothèse d'infinité des possibles. Nous sommes le fruit des censures passées, l'art a besoin de celles-ci pour avancer et repousser les limites que la morale lui impose. Les contraintes sont les bases de l'art, pourrait-on dire. L'art aurait besoin de cette censure pour se dépasser et ne pas tomber dans un conformisme bourgeois. Dans la mesure où l'un (l'art) compenserait l'autre (la censure), il s'agirait d'une sorte de juste milieu aristotélicien car le juste art naîtrait du perpétuel balancier de l'artiste face à la censure et la morale. La censure de la représentation du corps érotique n'évolue guère car le corps constitue un véritable risque pour les valeurs du Pouvoir. La volonté de rendre les corps dociles, semble être l'objectif de tout pouvoir. Le but de celui-ci serait la normalisation de nos corps et de nos esprits. Comme nous l'avons remarqué, nous sommes aujourd'hui à l'ère de la mutation. Le corps est en perpétuel changement. L'évolution de la société a permis une grande avancée dans l'acceptation des nouvelles formes de corps et de sexualité. D'après Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme : on le devient. » (1949 : 285). Si l'on reprend cette célèbre citation et que l'on adapte celle-ci au corps dans son ensemble sans notion de genre, le constat est le même. Un corps n'est pas figé, il se meut, évolue et se transforme. Cacher les représentations du corps érotique sur scène est une tentative de masquer les constantes modifications de notre rapport à l'autre et à nous-mêmes, et de mettre sous silence les mutations de notre propre individualité. Dans notre société mondialisée, le corps érotique devient unicité et preuve de notre individualité alors que la société cherche à nous standardiser. D'après Simone de Beauvoir : « L'éthique du corps-plaisir qui suppose l'indépendance vis-à-vis du juridique et l'étatique, et qui, n'étant ni individuelle ni collective, mais transversale, met en jeu des relations inédites entre des singularités pré-individuelles. » (1949 : 134).

Le corps est libre de s'affranchir des règles de notre société. Il en va de même pour l'artiste, de fait l'art peut représenter le corps érotique et sexuel dans la mesure où art et corps ont une mission, un but et un objectif commun : détruire les frontières corporelles que nous vivons, que nous posons, qui nous sont proposées, que nous inventons, que nous subissons, que nous sollicitons, que nous construisons (physiquement comme abstraitement), que nous transgressons, et la façon dont nous vivons avec ces frontières et ces corps. Transcender chaque corps pour en faire une absence de limites... L'artiste cherche à repousser les limites qu'on lui impose, c'est dans sa nature, il est en cela proche de la philosophie libertine. Sur scène, la représentation du corps prend son sens : le corps, et ses utopies, prend forme et se déforme sur scène, devenant le véhicule des corps réels et des corps inventés ou improvisés.

---

## Ouvrages cités

- ARDENNE, Paul. 2001. *L'image corps*. Paris : Du Regard.
- ARTAUD, Antonin. 1985. *Le théâtre et son double*. Paris : Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean. 1986. *La société de consommation*. Paris : Gallimard.
- BERNARD, Michel. 1995. *Le corps*. Paris : Seuil.
- DE BEAUVOIR, Simone. 1949. *Le Deuxième Sexe*. Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel. 1974. Combat. *Sexualité et politique*. Texte n° 139.
- FOUCAULT, Michel. 1977. Ornicar, Bulletin périodique du champ freudien. *Le jeu de Michel Foucault*. Texte n°2016.
- GROSZ, Elizabeth. 1994. *Volatiles bodies, Lived bodies*. Bloomington : First Edition.
- ISAAK, Jo Anna. 1996. *Feminism and Contemporary Art*. Oxford : Routledge.
- KONDO, Dorinne. 1997. *About face*. Oxford : Routledge.
- LAROUSSE. 2014. *Dictionnaire*. Paris : Larousse.
- REVEL, Jacques. 2007. *Dictionnaire Foucault*. Paris : Ellipses.
- SPINOZA, Baruch. 2009. *Éthique*. Paris : Flammarion.
- TRICOIRE, Agnès. 2011. *Petit traité de la liberté de création*. Paris : La Découverte.



---

# Dire et lire l'érotisme : femme, érotisme et interdit dans les écrits

**Julie Abi Nader**

Université de la Sorbonne Nouvelle (France)

## RÉSUMÉ

Cet article tente de dire ce qu'est l'érotisme tout en le distinguant du puritanisme et en montrant le sens le plus élevé qu'il peut cacher. Nous essayons de révéler le caractère unique qui se cache derrière ce mot d'érotisme et d'essayer de dépasser cette pensée figée que la société nous impose sur ce terme. Nous dévoilons le côté pur et simple de l'érotisme mais, malgré tout, la simplicité reste complexe dans un sujet si vaste et sur lequel peut se débattre plusieurs personnes en proposant chacun son avis. L'érotisme reste ainsi jusqu'à nos jours un sujet de débat dans lequel chaque individu a son opinion dépendamment des valeurs, des principes et de l'éducation qu'on lui a inculqués. Ce sujet est également un sujet de grand intérêt pour les hommes de lettres et les philosophes. Il annonce une nouvelle ère avec les surréalistes et la psychanalyse qui dorénavant nous permet l'accès au rêve et à l'imagination. Un bouleversement dans la littérature a donc lieu par le biais de la notion de l'érotisme ou de la littérature érotique. (*Mots-clés* : amour, désir, érotisme, art, littérature, sacré.)

## INTRODUCTION

Le mot « érotisme » employé de nos jours a une connotation très sexualisée. Les relations sexuelles prennent en effet le dessus sur la sensualité et néglige les aspects que peut avoir l'érotisme. Au fil du temps, la tendance était de pervertir le sens original de l'érotisme et de le rapprocher du sexuel oubliant ses différentes facettes. Il demeura alors un tabou social. Selon les sociétés, l'érotisme n'est qu'une sorte de

puritanisme. Ce sujet très vague et très peu discuté mène à des confusions. La distinction entre ces concepts : érotisme, sensualité, sexualité, et puritanisme paraît ambiguë. De même pour le désir et l'instinct. Si l'instinct est ce qui est de plus naturel et de plus brute chez l'être humain, le désir quant à lui est réfléchi, senti et compris. L'homme ressent un désir envers un être, il le comprend, il peut le penser et le maîtriser. L'homme étant un être de société, il est capable de contrôler ses désirs, ses instincts et de les utiliser pour des fins utiles. Notre façon de lire et de dire l'érotisme – conception transcrite par les hommes de lettres, les philosophes, les penseurs et les savants mais aussi par la commune du peuple - influence la conception individuelle. Cette façon de voir les choses, de les analyser, de les expliquer et de les formuler joue un rôle important dans la notion du mot érotisme. Le discours affecte d'une façon majeure l'idée que peut avoir autrui concernant l'érotisme. Ce dernier est à la base un sentiment ressenti, voire une sorte de désir éprouvé envers l'autre mais divulgué par à la fois, des actions et des mots. Nous transposons ainsi un sentiment en actes, en mots. Ce passage de l'abstrait au concret est un passage délicat. Il faut savoir alors le conceptualiser, l'actualiser et l'exprimer. Or, parole et pensée ne vont pas toujours de paires. Certains actes compliquent ainsi la manière d'exprimer nos sentiments au lieu de les simplifier.

Comment pouvons-nous donc aujourd'hui faire en sorte que la société se construit une idée et pense l'érotisme d'une façon différente, plus « objective » ? Parviendrons-nous à considérer l'érotisme comme un euphémisme de la pornographie ? À les distinguer tous les deux et à prouver qu'aucune relation ne les unie ? Voilà les questions que nous nous posons et auxquelles nous tenterons de réfléchir dans cette communication.

Il est difficile de définir ce qu'est l'érotisme. Cependant nous pourrions nous contenter de la définition donnée par DADOUN Roger « l'érotisme trouve son étayage, sa source et ses ressources, sa primordiale substance et sa visée dominante, avouée ou secrète, dans la sexualité »<sup>79</sup>. L'érotisme découle donc de la sexualité qui s'élargit conformément aux expériences, aux expressions et aux visions charnelles, existentielles, artistiques, philosophiques... Il se présente dans toute pensée ou création mettant en scène le corps, les organes, la libido et le désir, tout en les regroupant dans un seul être parvenant à dévoiler

---

<sup>79</sup> Roger Dadoun, *Que sais-je? L'érotisme*, France, PUF, 2003, p. 7.

un consensus quasi universel. Ces quatre éléments tissent entre eux des liens intimes qui composent la texture de cet érotisme dans un seul corps.

Ce corps est très important dans l'acte érotique. Il est l'essence même de l'érotisme. Il tente de trouver sa seconde moitié. L'érotisme reste alors, durant cette quête, présent dans le corps jusqu'au jour où un autre corps le retrouve et entre en contact avec lui. Cet autre corps parvient à éveiller tout le côté ensommeillé préexistant.

Si l'érotisme a comme vocation d'épanouir l'être humain et son corps, de répondre aux valeurs de la société ; la pornographie, elle, se tient au stade précoce et tend à disqualifier les valeurs de la société, de la morale et de la culture sous la rubrique de perversions : sadisme, masochisme, voyeurisme, exhibitionnisme, cannibalisme, fétichisme, travestisme, etc. De même, la pornographie relève de la violence et de la souffrance imposée à soi-même ou à autrui. Nous tenons ainsi à distinguer l'érotisme de la pornographie et du puritanisme.

Nous aborderons d'abord dans cet article l'érotisme amoureux, pour enchaîner ensuite sur l'érotisme artistique et clôturer enfin avec l'érotisme écrit dans les œuvres littéraires et plus précisément chez Anaïs Nin et Annie Ernaux.

## 1. UN ÉROTISME AMOUREUX

Le *Dictionnaire des symboles* Distingue clairement la différence entre érotisme et pornographie. L'érotisme est le symbolisme de l'amour, « il peut ne trahir qu'une sorte de désir, voire d'obsession sexuelle : il symbolise cependant le caractère quasi irrésistible des impulsions vitales. Il se distingue de la pornographie par son caractère esthétique et, parfois, par son symbolisme mystique. Dans ce contexte, la pornographie est symbole renversé à une élégance de discours masquant une grossièreté de sentiments »<sup>80</sup>.

Si l'érotisme est sensualité et délicatesse, la pornographie est brutalité et destruction. La pornographie signifie, étymologiquement, *porné* (prostituée) et *graphein* (décrire) tandis que l'érotisme signifie « amour ». L'érotisme nécessite pour cela une atmosphère d'amour, de vibrations dont l'éveil provoquera l'éclatement final tandis que la pornographie se dispense de cette ambiance et se limite à la possession

---

<sup>80</sup> Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, France, Bouquins, 2014, p. 474, 475, 476.

brutale privée de romanesque de l'autre être. Par ailleurs, nous devons savoir que le puritanisme peut être souvent fait de force, la personne se donne pour des raisons financières ou suite au consentement de quelqu'un, elle a une contrainte qu'elle doit surmonter. En effet, l'essence du puritanisme tourne autour de l'idée de la conscience. Le viol est un acte dans lequel une personne force une autre à avoir des relations sexuelles avec elle par violence tandis que le puritanisme est un acte par lequel une personne s'oblige souvent elle-même à avoir des relations sexuelles. La littérature et le cinéma n'ont cessé de nous montrer des figures emblématiques de prostituées qui se donnent suite à des contraintes sociales, familiales ou autres. Je cite le film d'Eva, film dramatique romantique belgo-français coécrit et réalisé par Benoît Jacquot, sorti en 2018, qui met en valeur la figure d'une prostituée mystérieuse qui se donne pour libérer son mari de la prison et pour subvenir à sa misère. Cette dernière peut ainsi ne pas être consciente de l'acte qu'elle commet ou elle le fait contre ses propres convictions. À ce moment-là, il s'agit d'une forme de puritanisme puisque le corps se donne sans le consentement de la personne, de sa conscience, par pure obligation. Il est donc évident que l'érotisme est censé unir pensée et corps afin qu'ils soient en accord. La personne doit être prête à se donner aussi bien moralement que physiquement lorsqu'il est question d'érotisme, alors que, lorsqu'il s'agit de viol ou du puritanisme, le corps et la pensée sont écartés.

Le puritanisme aboutit tout de suite à la dévirginisation ou la violation de l'autre alors que l'érotisme passe nécessairement par les « étapes » suivantes : caresse, baiser, auto-érotisme, masturbation, excitation, érection, effleurement, union, défloration... Un processus mutuel a lieu. L'échange est nécessaire lors d'une relation érotique. Les deux êtres sont au même niveau. Ils occupent la même position dans la relation : il n'y a ni domination ni soumission de qui que ce soit. Seul l'échange se présente à eux. Leur acte sexuel érotique a comme seul but de procurer du plaisir à autrui et à soi-même, une envie de donner et de recevoir l'orgasme tout en se laissant se découvrir et tout en découvrant l'autre et soi-même.

L'amour qui se manifeste sous forme de sentiment prend ainsi une forme sexuelle érotique dans la chair. Amour et érotisme sont ainsi fortement liés parce qu'on ne peut aimer sans avoir une part de désir pour autrui et sans vouloir lui procurer du bonheur, voire de l'extase.

L'érotisme est alors lié à l'émotion, à l'amour, aux choix d'un être unique.

D'ailleurs, l'aspect philosophique du désir et de l'amour dans la tradition indienne n'élève pas l'amour au rang absolu que par l'intermédiaire du corps érotique accompagné du désir et de la sensualité, voire la sexualité-passionnée. Le corps parvient à connaître sa véritable dimension cosmique et celle d'autrui grâce à sa puissance sexuelle créatrice. Et c'est en sachant la dimension de son corps que l'être humain peut partager son corps avec autrui. Et c'est en partageant son corps avec autrui qu'il procure à l'humanité la plus grande preuve d'amour : un amour déifié. Il serait donc clair que dans l'acte sexuel érotique se révèle une preuve d'amour sacré. L'homme est ainsi déifié en procurant de l'amour à son prochain et en lui offrant son corps mais aussi en le laissant atteindre l'apogée du bonheur à travers l'orgasme. Il permet à son esprit de s'élever et d'acquérir une maturité grâce à cet état extatique qui fait que l'esprit est transporté hors de lui-même. Amour et sexualité sont alors liés à un acte sacré.

## 2. UN ÉROTISME ARTISTIQUE

Certes, l'érotisme est transmis à travers l'acte d'amour mais aussi par la création d'œuvre d'art. « L'activité sexuelle de reproduction [qui] est commune aux animaux sexués [ne peut en aucun cas être confondu avec l'activité sexuelle érotique puisque] les hommes seuls ont fait de l'activité sexuelle une activité érotique »<sup>81</sup>, comme le dit Georges Bataille.

Par conséquent, il est essentiel de différencier entre érotisme et activité sexuelle. L'activité sexuelle peut être simplement une sorte de pornographie tandis que l'érotisme est la poésie de l'activité sexuelle.

L'activité sexuelle érotique contient donc en soi de l'art et de l'esthétique. Dès que le contact entre deux êtres égaux - dans le sens où il n'y a pas de domination ou de soumission de la part d'un des deux êtres - est produit, de l'art né. Ce contact est beau en soi parce qu'il procure du plaisir chez les deux êtres et est mis en œuvre de manière spécifique, et artistique dépendamment de chaque homme. Dans cet acte produit et ce réveil nous n'avons aucune soumission, aucune domination de la part d'aucun des deux êtres. En d'autres termes,

---

<sup>81</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, France, Les Éditions de minuit, 2011, p. 13.

lorsqu'il s'agit d'érotisme, il n'y a pas de finalité précise autre que celle de se procurer du plaisir, il n'y a pas de conditions, ni de soumission. Seul l'accord établi entre les deux personnes compte réellement, leur entente a comme origine l'envie et comme finalité le plaisir auquel ils tentent d'aboutir. Tous les deux cherchent la manière la plus délicate avec laquelle ils doivent se toucher, s'enlacer, s'embrasser ou tout simplement s'aimer.

L'essence de l'érotisme est donc l'art puisque l'acte érotique permet à l'homme de produire des représentations comblées par l'amour, belles à voir. Cet art érotique n'est pas naturel chez l'homme, il s'apprend une fois que les deux êtres apprennent à connaître leur corps et le corps de l'autre. Il ne s'agit ni de règles, ni de techniques précises mais d'un savoir-faire, d'un savoir-être, de savoir l'autre. Autrui n'est pas réduit à un objet artistique sexué mais l'acte sexuel érotique est l'objet transmis à autrui. Cet acte sexuel ou cet objet transmis est donc un « don » offert. Le produit de cet acte artistique est le plaisir réciproquement procuré, le sentiment extatique qui élève chacun des deux êtres à un degré de déification comme nous l'avons déjà précisé.

Il est bien clair qu'on ne réduit pas autrui à un simple objet, support, sur lequel on produit et divulgue les envies et désirs ; mais il s'agit plutôt d'une communion qui s'accomplit entre tous deux.

L'érotisme est ainsi un art mais l'art est également érotique puisqu'il existe de fortes et mystérieuses accointances entre l'image et l'érotisme. Nous faisons ici écho aux toiles de *Picasso érotique* qui durant une exposition tenue en février-mai 2001 à Paris, fait le hardi manifeste qui se veut vigoureusement reconnaissance de la structure érotique intrinsèque de l'art. Le catalogue de l'exposition, qui reproduit l'œuvre érotique du peintre affirme, dans sa préface que « Picasso dans son œuvre, c'est entendu, est tout entier érotique » et mentionne que « tout artiste a été, est, ou sera érotique... »<sup>82</sup>.

Art et érotisme sont ainsi inséparables, tout dépend de l'optique adoptée. L'érotisme est une forme d'art qui parvient à faire naître une sensation chez l'autre qui n'est plus limitée à un objet, bien au contraire, il devient un être supérieur – un suprahumain si on peut le dire. Il est à son tour créateur artistique ou pour mieux le dire producteur d'œuvre qui le représente, représente son corps et une part de lui. Avec son corps, l'être humain parvient à reproduire une réalité « spirituelle »

---

<sup>82</sup> G. Bataille, *L'Érotisme*, op. cit., p. 38.

extatique vécu, l'activité sexuelle érotique. Cette reproduction est infinie puisqu'à chaque fois elle peut être représentée différemment dépendamment de l'interaction des deux corps.

### 3. UN ÉROTISME ÉCRIT

Finalement, quand nous parlons d'art, nous ne pouvons négliger l'écriture qui, sous la plume d'Anaïs Nin prend une forme artistique et surtout érotique. La littérature sensuelle, traditionnellement produite et consommée par la gente masculine, ne s'est vue d'ailleurs investie que suite aux révolutions sexuelles et féministes des années 1960. Il aurait fallu la contribution d'écrivains telle Anaïs Nin pour que l'écriture érotique féminine puisse se proliférer, pour que la plume, réservée aux auteurs masculins soit prise par les femmes. Même si plusieurs auteurs du XVIII<sup>ème</sup> siècle signaient leurs récits érotiques par des pseudonymes féminins – pratique faisant écho au cliché érotique de la femme livrant son apprentissage sexuel et ses expériences dans une logique établie du voyeurisme du lectorat - ce n'est que par l'intermédiaire de Nin que les désirs féminins prennent la forme d'une écriture féminine. Cette écriture féminine vise à satisfaire la femme et à la mettre en valeur puisque comme elle le dit si bien Anaïs Nin « la littérature érotique des hommes ne satisfait pas les femmes, [et] qu'il est temps d'écrire la nôtre et de dire que nos besoins, nos rêves, notre comportement dans l'érotisme sont différents »<sup>83</sup>. La femme révèle ainsi son opinion à propos de la sexualité par le biais d'Anaïs Nin.

Souvent l'érotisme et la sexualité ont été voilés dans les œuvres d'Anaïs Nin. Toutefois, en relisant attentivement l'œuvre, nous pouvons remarquer que la sexualité est mise en scène à travers l'écriture de l'écriture – la métatextualité - de manière implicite, et d'autres fois de manière si évidente que nous ne pouvons qu'imaginer ces scènes d'amour et d'érotisme sous nos yeux. Loin d'être des scènes de puritanisme comme souvent les critiques l'ont cru, les scènes niniennes sont des scènes riches en passion et en amour, de sexualité et de sensualité, d'érotisme et de désirs.

Écrire l'érotisme, c'est faire un chef d'œuvre, le lire c'est se l'approprier. Lier l'émotion, l'amour, la sensualité, le désir, au choix d'un être unique ; voilà ce qu'est l'érotisme. Comme le dit si bien Anaïs

---

<sup>83</sup> Anaïs Nin, *Être une femme et autres essais*, Paris, Stock, 1978, p. 14.

Nin, « la pornographie traite la sexualité de façon grotesque et la ramène au niveau animal [tandis que] l'érotisme éveille la sensualité sans avoir besoin de la rabaisser »<sup>84</sup>.

Nous allons étudier dans ce qui suit un extrait de littérature érotique extrait de *Vénus Erotica* et tenter de prouver à quel point l'érotisme transpose l'être, d'un monde où il n'a pas vécu, pour le lancer dans un monde où il ne vivait pas encore, mais dans lequel, après ces mots et ces gestes, il vivra.

Il me caressait maintenant les jambes, comme s'il modelait de l'argile. Il embrassait mes pieds, tout en caressant les jambes sans s'arrêter, montant jusqu'aux fesses. Il colla sa tête contre mes jambes et m'embrassa. Puis il me souleva et m'étendit sur le sol. Il me serrait contre lui, caressant mon dos, mes épaules et mon cou. Je tremblais un peu. Ses mains étaient douces et légères... Nous sommes allés jusqu'au divan. Il me coucha sur le ventre. Il se déshabilla et tomba sur moi. Je sentais son sexe sur mes fesses. Il glissa ses mains autour de ma taille et me souleva légèrement pour pouvoir me pénétrer. Il me prenait contre lui, avec un rythme régulier. Je fermai les yeux pour mieux le sentir et écouter son pénis qui glissait en moi, puis se retirer. Il y allait violemment et ces petits bruits me ravissaient. Ses doigts pétrissaient ma chair. Ses ongles étaient longs et me faisaient mal. Ils m'excitaient tellement avec ses violentes pousses que je me mis à mordre le lit partout...<sup>85</sup>

Face à cet extrait, le désir est véhiculé en nous. Il est clair que le personnage féminin est abordé de manière très délicate, de façon romanesque et non pas brutal. Ce passage nous décrit une atmosphère riche en vibrations dont l'éveil provoquera l'éclatement final. Nin met en évidence cet éveil par un claquement de porte qui suivra « je tremblais, non pas de peur, mais du choc. » Toute la sensualité du lecteur est mise en éveil sans être pour autant rabaisser. La femme parvient à se connaître et se reconnaître<sup>86</sup> à travers ce personnage ninien. Elle parvient à connaître ses fantasmes et ses désirs à travers cette libéralisation de l'écriture. Elle reconnaît sa nature sensuelle et se délibère de l'oppression déclenchée par le puritanisme. Sa sexualité devient liée à un amour unique, à une passion pour un seul être, mêler à ses rêves, à ses lubies, à son émotion, atteignant sa plus haute jouissance. Ce passage met en relief la passion entre deux êtres, cette passion qui

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>85</sup> *Id.*, *Vénus Erotica*, Paris, Le Livre de poche, 1996, p. 60, 61.

<sup>86</sup> R. Dadoun, *Que sais-je ? L'érotisme*, p. 22.

plus elle est forte, plus elle permet au rituel à deux, d'être intense et extatique.

Anaïs Nin crée pour la femme un monde érotique dans lequel elle pourra vivre. Ses lecteurs, tout comme ses personnages, transcendent leur vie et atteignent l'au-delà. Cette élévation du lecteur et du personnage se fait en parallèle avec l'élévation du corps qui devient équivalent à l'esprit. D'ailleurs, Georges Perros le dit, « l'érotisme, c'est donner au corps les prestiges de l'esprit ».

Les écrits d'Anaïs Nin se transforment ainsi d'un corps sensuel à un corps textuel permettant à l'auteure d'écrire mais aussi réciproquement, d'un corps textuel à un corps charnel permettant au lecteur d'agir. Le corps de chair est désormais une source d'inspiration imaginaire pour l'écriture. L'écriture ninienne est à la fois poétique et érotique, elle est nourrie d'imaginaire. Le lecteur ninien ne peut être que transporté dans un monde de jouissance où les mots ont le pouvoir de procurer des sensations et des vibrations. Même si souvent ce corps nu submergé d'érotisme et de transgression est voilé par l'écriture, il parvient quand même à se mettre à la disposition du monde. Il n'est plus alors un corps mais il devient les corps puisqu'il regroupe le corps des lecteurs et de l'auteure. Le monde érotique se dévoile alors suite à la lecture des livres d'Anaïs Nin qui éveillent les rêves psychanalytiques et le ça refoulé enfouit à l'intérieur de chacun.

Par ailleurs, nous pouvons citer une autre écrivaine peut être pas qualifiée d'érotique mais qui ne cesse quand même d'écrire des textes sexuellement accentués émouvants et vibrants, il s'agit d'Annie Ernaux. Dans son œuvre, *Passion simple*, elle nous surprend par sa manière directe de dire les choses :

On distinguait une silhouette de femme en guêpière, avec des bas, un homme. L'histoire était incompréhensible et on ne pouvait prévoir quoi que ce soit, des gestes ou des actions. L'homme s'est approché de la femme. Il y a eu un gros plan, le sexe de la femme est apparu, bien visible dans les scintillements de l'écran, puis le sexe de l'homme, en érection, qui s'est glissé dans celui de la femme. Pendant un temps très long, le va-et-vient des deux sexes a été montré sous plusieurs angles. La queue est réapparue, entre la main de l'homme, et le sperme s'est répandu sur le ventre de la femme. On s'habitue certainement à certaine vision, la première fois est bouleversante. Des siècles et des siècles, des centaines de génération et c'est maintenant, seulement, qu'on peut voir cela.

Ernaux nous pousse à nous interroger sur ce qui fait que le sexe, la sexualité, et les scènes d'amour sont censurés. Qu'est-ce qui fait que les

parents, dans certaines régions du monde, jusqu'aujourd'hui, continuent à fermer les yeux de leurs enfants lorsqu'un couple s'embrasse ? Pourquoi cet acte humain, le plus humain qui soit sur terre, synonyme d'amour et de sincérité, est voilé ? Ernaux cherche à défendre le fait que l'écriture doit être tout comme cette scène vue, elle doit suspendre le jugement moral et cela ne pourra être fait qu'une fois que l'on regardera l'éros en face, qu'une fois que les sociétés parviendront à expliquer à l'enfant dès son plus petit âge qu'il est venu suite à l'union de la mère et du père. Les générations suivantes doivent écouter des discours sur l'érotisme, nous devons construire une culture sur l'érotisme et cela en le disant et le lisant. La société ne doit plus considérer cet acte comme tabou. Nous devons doser les choses sans être extrémiste. Cet éveil sexuel devient de plus en plus nécessaire. L'humanité doit progresser et bouleverser les règles mises pour être enfreintes.

Le désir, énergie sexuelle et plus généralement pulsionnelle, doit cesser d'être refoulé. Si le désir est un manque, c'est un manque d'amour d'abord et ce n'est qu'en désirant et en prenant conscience de notre désir qu'on parviendra à aimer. Le désir ne doit plus être un moyen de rabaisser la sexualité, mais au contraire un moyen de l'affronter. Il est vrai qu'en fondant la structure humaine sur la sexualité, la psychanalyse a lesté le mot désir d'une forte charge érotique, qui en fait l'équivalent du désir sexuel. Ce désir n'est pas que sexuel, il est aussi une puissance de vie. Une nouvelle nuance peut ainsi être introduite entre érotisme et puritanisme : l'excès érotique vaut plus comme un élan d'énergie que comme une possession d'un objet ou une sensation de répétition. Si la pornographie est un instant, vite, fuyant, plus ou moins bien fait, l'érotisme lui est ce qui dure intensément. Sade nous a longtemps fait croire que le fait de dire à une femme je vous désire signifie, je veux vous baiser. Une part importante du désir a ainsi été ignorée. Le désir ne peut naître que suite à un amour pour autrui, je vous désire est ainsi synonyme de « je vous aime et donc j'ai envie de vous ». Si Descartes a longtemps soutenu l'idée du « je pense donc je suis », il est temps aujourd'hui de défendre l'idée du « je t'aime donc je te désire, donc j'ai besoin de toi, ici, maintenant, chaque instant. » D'ailleurs, si nous revenons à l'expression « faire l'amour », nous trouverons qu'elle unit amour et sexe, de même, « copuler » vient du latin *copula* et désigne quelque chose servant à attacher. Plus encore, « coït » est dérivé du latin *coire* signifiant « aller ensemble ». Le langage assimile ainsi l'acte d'amour à l'activité sexuelle érotique et implique le fait qu'aimer c'est

par la suite se donner, s'offrir à autrui pour ne devenir qu'un seul et unique être. Après que le XVIII<sup>ème</sup> siècle nous a libéré l'esprit, il est temps que le XXI<sup>ème</sup> siècle nous libère notre corps. Juger quelqu'un dépendamment de comment et avec qui il fait l'amour devrait être un acte répugnant. Comme le dit Crébillon « On se plaît, on se prend [...] On se quitte avec tout aussi peu de cérémonie que l'on s'est pris [...] On se reprend avec autant de vivacité que si c'était la première fois qu'on s'engageât ensemble »<sup>87</sup>, voilà ce qui compte et ce qu'implique l'érotisme.

Si nous voulons continuer à nous baser sur la pensée des grands hommes autour de l'érotisme, nous pouvons citer aussi le chef de file des surréalistes, André Breton qui définit l'érotisme comme étant « dans la conscience de l'homme ce qui met en lui l'être en question »<sup>88</sup>. L'érotisme nous pousse ainsi à nous interroger sur notre humanité, sur ce qu'on est, sur le sujet.

Plus encore, le psycho-récit – discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage – chez D. H Lawrence est une manière d'aborder l'érotisme vu que ses personnages font part de ce qu'il y a de plus intimes en eux, de leurs pensées parvenant à pénétrer les zones subliminales du psychisme. La littérature a donc aujourd'hui ce pouvoir grâce à son développement de dire et de nous laisser lire l'érotisme. Elle est capable de lever le voile sur ces tabous. Ce domaine de la vie intérieure doit ainsi être mis en évidence à travers la littérature étant donné que le psycho-récit parvient à exprimer au lecteur l'expérience érotique dans la mesure où elle a la particularité de mettre en cause simultanément le psychisme et le corps.

## CONCLUSION

Pour conclure, nous pourrions donner à l'érotisme la même définition que D. H Lawrence donne à l'amour « une forme de conversation où les mots sont mis en action au lieu d'être parlés »<sup>89</sup>. Par ailleurs, il faudrait poursuivre les efforts fournis par les écrivains pour défendre l'exaltation de ce sentiment, de cet acte en nous rappelant ce qu'Anaïs Nin a dit : « Nous ne nous sommes jamais montrés très

---

<sup>87</sup> Crébillon, *La Nuit et le Moment, ou les Matines de Cythère, Dialogue*, 1756.

<sup>88</sup> Marie-Claire Doumerg-Grellier, *Sade : Marquis de l'ombre, princes des Lumières*, Paris, Flammarion, 2014, p. 138.

<sup>89</sup> D. H. Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, France, Folio Classique, 2015, p. 97.

honnêtes sur notre sexualité, et je pense qu'il est merveilleux que soient enfin levés ces tabous... Seule l'absence d'amour devrait être taboue »<sup>90</sup>. En somme, la notion de l'érotisme, nous pousse à nous poser la question suivante « qui es-tu, être humain » et alors les quatre questions existentialistes : qui suis-je ? que sais-je ? d'où viens-je ? où je vais ? Ces questions fondent l'anthropologie humaine. Elles sont la base de l'érotisme puisque finalement l'homme n'est autre qu'un être érotique. Il est, si nous pouvons le dire ainsi, un animal érotique pensant, parlant, et vivant dans une société humaine.

---

<sup>90</sup> Anaïs Nin, *ce que je voulais vous dire*, France, Stock, 1980, p. 99.

---

## Ouvrages cités

- BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, France, Les Éditions de minuit, 2011.
- CHEVALIER, Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, France, Bouquins, 2014.
- CRÉBILLON, *La Nuit et le Moment, ou les Matines de Cythère, Dialogue*, 1756.
- DADOUN, Roger, *Que sais-je? L'érotisme*, France, PUF, 2003.
- DOUMERG-GRELLIER, Marie-Claire, *Sade : Marquis de l'ombre, princes des Lumières*, Paris, Flammarion, 2014.
- LAWRENCE, D. H., *L'Amant de lady Chatterley*, France, Folio Classique, 2015.
- NIN, Anaïs, *Vénus Érotica*, Paris, Le Livre de poche, 1996.
- , *ce que je voulais vous dire*, France, Stock, 1980.
- , *Être une femme et autres essais*, Paris, Stock, 1978.







# Dire et lire l'érotisme dans les productions culturelles francophones

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

Département d'études françaises, Western University, Canada  
Le 17 novembre 2017

---

## **Comité d'organisation**

Amidou Sanogo (Université Félix Houphouët-Boigny)

Hafida Bencherif (Western University)

Laté Lawson-Hellu (Western University)

## **Comité scientifique**

Hafida Bencherif (Western University)

Boussad Berrichi (Université d'Ottawa / Université Carleton)

Fida Dakroub (Western University)

Alexandra Roch (Université des Antilles - Martinique)

Amidou Sanogo (Université Félix Houphouët-Boigny)

Laté Lawson-Hellu (Western University)

---

*Scholarship@Western*  
Western University, Canada  
2020