

# La chair linguistique des femmes Quand le texte se fait corps et sexe

Fabiana Fianco

Università Ca' Foscari Venezia, Italia

**Abstract** At length stripped of any free and independent voice by male writers, Haitian and African novelists shattered the taboos surrounding sex and a liberated sexual expression during the second half of the 20th century. By exploring sexuality and sensuality in their work, these writers courageously managed to break free from the outskirts of society and reshape the inferior identity unjustly attributed to them by the literary canons. As there is a gap in in-depth research on this subject, our study aims to explore the different ways in which female sexuality is constructed on paper. The novels by Calixthe Beyala, Frieda Ekotto, Ken Bugul, Margaret Papillon, Yanick Lahens and Kettly Mars will allow us to focus on three themes often recurring in the female universe: violence, madness and prostitution. Particularly, the research will take into consideration the enunciative and discursive modalities, as well as the stylistic techniques that enabled these authors to enhance a strong female subjectivity through their bodies.

**Keywords** Haitian female literature. African female literature. Sexuality and corporality. Enunciation. Stylistics.

**Sommaire** 1 Plume féminine : entre corps et textualité. – 2 La mémoire traumatique du sexe. – 3 Le corps de la folie, ou le dédoublement sexuel. – 4 La voix féminine de la débauche sexuelle. – 5 Conclusion.



**Edizioni**  
Ca' Foscari

#### Peer review

Submitted	2019-08-21
Accepted	2018-09-11
Published	2019-12-19

#### Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



**Citation** Fianco, Fabiana (2019). "La chair linguistique des femmes. Quand le texte se fait corps et sexe". *Il Tolomeo*, 21, 177-206.

## 1 Plume féminine : entre corps et textualité

Lors de la parution du *Sexe mythique* en 1975, la romancière haïtienne Nadine Magloire ne mâchait pas ses mots. Dans l'une des préfaces les plus tranchantes, sincères et frappantes de la littérature féminine du XXe siècle, Magloire dénonçait ouvertement les restrictions sociales imposées à tout discours sexuellement explicite. D'après elle, la réalité sociale haïtienne était à tel point pleine de tabous, que les « choses sexuelles » ne pouvaient être abordées qu'en défiant « les ragots mal-faisants des soi-disant bien pensants » (Magloire [1975] 2014, 15). Malgré une vision féministe tout à fait différente,<sup>1</sup> de l'autre côté de l'océan les écrivaines africaines ne bénéficiaient pas non plus d'un climat particulièrement favorable à une expression corporelle libre et émancipée. Si elles ont souvent autocensuré leurs textes dans un souci d'acceptation au sein de la communauté masculine (Lashgari citée dans Gallimore Rangira 2001, 80), les romancières africaines ont suivi la voie tracée par Magloire autour des années 1980. En effet, la parution du roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* en 1987 a provoqué le même scandale que *Le Sexe mythique* une dizaine d'années auparavant.<sup>2</sup> Cependant, si l'écrivaine haïtienne a réagi aux polémiques par l'abandon total de la scène littéraire, la Camerounaise Calixthe Beyala a continué à travailler une écriture scandaleuse, risquée et profondément provocatrice, en dépit des plus féroces détracteurs.<sup>3</sup>

Malgré des choix professionnels aux antipodes, Magloire et Beyala ont écrit deux romans emblématiques qui ont marqué le début d'une même lutte esthétique et sociale, à savoir celle menée contre la marginalisation et le silence auxquels les femmes d'Haïti et d'Afrique ont été longtemps condamnées par la plume masculine (Chancy 1997, 107 ; Gallimore Rangira 2001, 80). C'est précisément en refusant une domination séculaire « qui s'est exercée à la fois sur les corps et sur les esprits » (Groult citée dans Thiam 1978, I) que les romancières haïtiennes et africaines ont inauguré une production féminine parmi les plus fascinantes et dignes d'intérêt. En effet, à partir des années 1970 - quand on assiste à l'intensification de la publication au féminin<sup>4</sup> - l'affranchissement identitaire des femmes s'est manifesté par

1 Pour un approfondissement plus détaillé sur la question féministe et féminine en Afrique et aux Caraïbes, voir: Chancy 1997, 30-45 ; Claude-Narcissé 1997 ; Curriel al. 2005 ; Gallimore Rangira 2001 ; Thiam 1978, 153-77 ; Verschuur, Destremau 2012.

2 Voir à ce propos l'une des rares interviews que Nadine Magloire a concédées après son exil au Québec et la fin de sa carrière de romancière. Cf. Rinne, Vitiello 1997.

3 Calixthe Beyala a été accusée de promouvoir une écriture volontairement obscène et aux tendances pornographiques. Cf. Kom 1996 ; Ndachi Tagne 1990.

4 Léon-François Hoffmann date la naissance du roman féminin haïtien aux années cinquante et soixante (1982, 127), ce qui crée un petit décalage par rapport à la publication des premiers romans francophones d'Afrique subsaharienne rédigés par des

le surgissement d'une parole littéraire extrêmement sexualisée. Dans cette optique, leur irruption en littérature a été indissociable de la nécessité d'affirmer les femmes en tant que telles, ce qui a impliqué leur redéfinition radicale en tant qu'êtres sexués. D'abord qualifiées de sujets subalternes et figées dans une littérature masculine tantôt sexiste, tantôt irréaliste,<sup>5</sup> les écrivaines haïtiennes et africaines ont ainsi explicité un discours sexuel caractérisé par une remarquable libéralisation discursive et par de fortes implications 'sexo-démocratiques'. Poussées par ces élans égalitaires, tant les Haïtiennes que les Africaines ont su rompre avec force le silence des tabous sexuels et de l'identité corporelle féminine par une inscription tout à fait innovante de la sexualité en littérature. Aussi, sur la base d'une affinité littéraire et thématique qui semble être présente entre les romans féminins haïtiens et africains, allons-nous privilégier une approche comparative et un corpus en trois volets dans la tentative d'identifier des liens entre le surgissement quasi contemporain de la sexualité au féminin dans les discours littéraires des deux pays.

À partir du cadre social et esthétique de référence que nous venons d'esquisser, nous essaierons de comprendre de quelle manière ces romancières ont mis en place la littérisation du corps féminin au niveau strictement textuel. S'il est évident que dès les années 1970 et 1980 elles focalisent longuement leur attention sur la configuration thématique de « l'interdit corporel » (Babin et al. 1985, 53), il reste à découvrir les procédés au travers desquels parole, corps et texte se lient de manière indissoluble. Aussi, notre but est-il de comprendre comment la textualité se fait corps et le corps se 'textualise', en devenant un lieu de potentialité expressive féminine. En partant du constat que le corps textuel est exploité par les romancières afri-

---

femmes à la fin de années soixante (Volet 1992, 765). De toute façon, entre 1950 et 1992 une voix haïtienne sur quatre est une voix féminine (Rinne, Vitiello 1997, 53) et autour des années quatre vingt dix l'Afrique compte déjà une cinquantaine de romans signés par des romancières (Volet 1992, 765). Ces datations se réfèrent globalement à la période clé de la production romanesque féminine en Haïti et en Afrique. Cependant, des voix pionnières étaient déjà présentes dans les deux pays : l'Haïtienne Virgile Valcin a publié *Cruelle destinée* en 1929 et *La Blanche Nègresse* en 1934, même année de parution que le *Joug* d'Annie Desroy; la Camerounaise Marie-Claire Matip a publié *Ngonda* une trentaine d'années plus tard, en 1958.

**5** Quand on évoque le façonnement d'une identité sexuelle féminine de la part des écrivains africains et haïtiens, il est clair que les résultats ne sont pas comparables à ceux de leurs collègues femmes. Au cours du XX<sup>ème</sup> siècle, les romanciers haïtiens ont représenté la sexualité féminine de façon « pathétique » (Hoffmann 1982, 100 ; cf. Costantini 2002, 151-82) ; liée à la convention d'être mère, en faisant de la femme un être asexué sauf dans un cadre maternel (Marty 1995, 15) ; affectée négativement par des visions sociales cauchemardesques (Le Rumeur 1992, 145) ; érotisée à l'extrême par une mythification aux nuances métaphysiques et euphoriques (149). Du côté africain, la sexualité féminine a été d'abord peinte de manière assez stéréotypée selon la perspective de la procréation (Gallimore Rangira 1994, 55), pour connaître ensuite un premier affranchissement transgressif et charnel (Cornaton 1990, 11).

caines et haïtiennes comme moyen pour imposer et légitimer le corps selon une perspective rigoureusement féminine, il s'agira d'analyser comment elles s'écrivent et se problématisent physiquement. En d'autres termes, nous allons focaliser notre étude sur la reconfiguration formelle des structures discursives, énonciatives et stylistiques utilisées par les femmes quand elles parlent d'une sexualité qui s'inscrit dans leur langue et dans leur texte.

Pour ce faire, notre analyse sera centrée sur un corpus de romans africains et haïtiens publiés entre 1984 et 2013<sup>6</sup> qui présentent un personnage féminin aux prises avec l'exploration de nouvelles sphères de sa corporalité. Nous aborderons notamment la sexualité dans des espaces thématiques expérimentaux, c'est-à-dire dans des champs quasiment inédits qui prouvent l'avancée textuelle des femmes en tant que romancières (Cazenave 1999, 26). En laissant de côté une dimension sexuelle plutôt liée à l'érotisme, au plaisir et au désir féminins, nous allons concentrer notre étude sur des sujets plus sombres concernant la sexualité des personnages femmes : la violence, la folie et la prostitution. S'ils constituent en partie l'un des attendus de ce type de texte, ces thèmes permettent d'associer la victimisation sexuelle des femmes à une perspective de potentielle émancipation verbale. La description des abus de la sexualité nous donnera ainsi la possibilité de découvrir les modalités énonciatives et stylistiques spécifiques au traitement de la violence corporelle sur les femmes. Il sera intéressant d'analyser comment la fréquence d'images et de réseaux sémantiques reliés au viol, à la folie et à la soumission sexuelle forcée impliquent un repositionnement radical du sujet énonciateur par rapport aux faits narrés.

L'analyse textuelle s'appuiera principalement sur une approche méthodologique relevant à la fois de la stylistique et des principales théories de l'énonciation. Du moment que les thèmes abordés se présentent comme des sujets qui paraissent une particularité de l'écriture féminine,<sup>7</sup> il semble d'autant plus important de se pencher sur les aspects discursifs des romans choisis, à savoir les modalités d'élaboration de la parole sexuelle. Tout en considérant la confession intime

---

**6** Beyala, Calixthe (2003). *Femme nue, femme noire*. Paris : Le Livre de Poche ; Bugul, Ken (1984). *Le baobab fou*. Paris : Présence Africaine ; Ekotto, Frida (2005). *Chuchote pas trop*. Paris : L'Harmattan ; Lahens, Yanick (2013). *Guillaume et Nathalie*. Paris : Sabine Wespieser Éditeur ; Mars, Kettly (2008). *Fado*. Paris : Mercure de France ; Papillon, Margareth (2001). *Innocents fantômes*. Miami : Butterfly Publications.

**7** Hélène Cixous a été parmi les premières intellectuelles à réfléchir à la pratique féminine de l'écriture en rapport avec le corps et en association à l'écriture masculine. Elle a largement contribué au développement de la théorie féministe de l'Écriture féminine autour des années 1970. La féministe et critique littéraire Elaine Showalter a défini cette théorie comme « l'inscription du corps féminin et de la différence féminine dans la langue et les textes » (1984, 249). Cf. Cesbron 1980, 95-119 ; Irigaray 1974 ; Kristeva 1974 ; Showalter 1986 ; Tong Putnam 2008.

au féminin comme un véritable « acte corporel » (Butler 2004, 165) qui demanderait également d'être exploré sous ses aspects psychanalytiques et génériques, nous allons nous concentrer uniquement sur la forme textuelle du surgissement sexuel. La démarche énonciative et stylistique nous paraît ainsi celle qui souligne le mieux, dans les limites du présent article, les spécificités liées à l'expression purement formelle de sujets initiés par l'écriture féminine, nous amenant à discerner le rapport esthétique qui se crée entre discours littéraire, corps sexuel et imaginaire féminin.

## 2 La mémoire traumatique du sexe

Souvent affiché comme le revers de la médaille d'une sexualité épanouie et sereine, le traumatisme sexuel est une composante littéraire récurrente dans le corpus analysé. Rien de surprenant toutefois. En effet, la violence sexuelle semble avoir longuement touché de près la dimension socioculturelle et historique des écrivaines haïtiennes et africaines.<sup>8</sup> Et pourtant, il a fallu attendre les romancières de la génération postérieure à Nadine Magloire et Mariama Bâ pour plonger ouvertement dans le harcèlement sexuel subi par les femmes et pour œuvrer sur un sujet parmi les plus délicats et épineux : le viol. Thème dont l'inauguration littéraire est quasiment une exclusivité de la production romanesque féminine,<sup>9</sup> le viol permet à la parole des femmes de s'affranchir des chaînes du non-dit esthétique.

Grâce à ce chemin jusque-là inexploré, les romancières d'Afrique et d'Haïti ont eu carte blanche dans le processus de littérisation du sujet. En établissant le lien unissant violation physique et violation psychique, Frieda Ekotto - *Chuchote pas trop* (2005) - et Yanick Lahens - *Guillaume et Nathalie* (2013) - ont distingué leurs romans par l'évocation d'un traumatisme sexuel aussi bien ancré dans la mémoire que dans l'expression langagière des victimes. Ainsi, la sélection de quelques extraits nous permettra-t-elle de découvrir la manière dont l'objet-violence est énoncé par le langage des personnages féminins

<sup>8</sup> En Afrique et en Haïti, ce genre de violence est loin d'être un phénomène moderne. Sa diffusion massive remonte grosso modo à la colonie de Saint-Domingue (1697-1804) en Haïti et aux débuts de la colonisation en Afrique (fin XIXème siècle). Cf. Longtin 2010 ; Thiam 1978, 155-6.

<sup>9</sup> Edriss Saint-Amand, Philippe Thoby-Marcelin, Jean-Baptiste Cinéas et Roger Dorinville ont été les premiers à traiter la sexualité féminine en relation au viol et aux agressions intimes en Haïti (Marty 1995, 70). Il faut néanmoins préciser que Marie Vieux-Chauvet a essayé de déjouer le silence à ce sujet en même temps que ses collègues hommes (Jean-Charles 2006, 7), tout en n'étant pas aussi explicite que ses successives. En Afrique, les écrivains ont par contre eu du mal à aborder les côtés sombres de la sexualité féminine - étant plutôt intéressés par l'étude des mutations sociologiques qui les causent - à l'exception de Mongo Beti et Ahmadou Kourouma (Kane 1982, 307).

tout au long de la narration. Les deux romans présentent deux personnages féminins – Siliki et Nathalie – qui ont subi un viol pendant leur jeunesse. Le temps de la narration ne coïncide pas avec le temps de la violence sexuelle, les deux femmes ayant désormais atteint l'âge adulte. Cela signifie qu'en tant que lecteurs, nous n'avons aucune possibilité narrative qui nous permette d'assister au viol au moment où il se produit. Force est alors de constater qu'il nous faut reconstruire la dynamique de l'agression par l'énonciation de celle-ci, bien que le viol soit soumis à une mémoire fragmentée et peu encline à l'évocation.

*Chuchote pas trop* présente une structure énonciative du viol fondée dès le début sur une absence communicationnelle de la part de Siliki. Pour comprendre ce silence il faut se concentrer sur le dispositif énonciatif qui régit la narration, car il s'articule selon un dédoublement de points de vue. D'un côté, il y a la voix des personnages principaux, Siliki et Ada, qui se complètent sans s'opposer ; de l'autre, il y a la voix d'un énonciateur. Le récit fait alterner en effet les passages à la première et à la troisième personne quand Siliki et Ada prennent la parole pour s'imposer dans le discours.<sup>10</sup> Quel est donc le rapport entre ces deux instances énonciatives qui alternent et qui s'entremêlent ? La voix de l'énonciateur est porteuse d'une « énonciation énoncée », c'est-à-dire d'un simulacre imitant, à l'intérieur du discours, le faire énonciatif et qui assume la responsabilité sémiotique de la narration (Costantini 1981, 443). Le climat de violence sexuelle chez les *Fulani*<sup>11</sup> est donc évoqué par la seule voix de cet énonciateur, qui dévoile le rapport qui s'instaure entre le corps féminin et la parole :

Seul le corps abusé matérialise la présence de l'objet vivant et mouvant. [...] Pas un seul mot ne doit surgir. Le silence traverse toute relation. Elle ne peut pas dire à sa fille le sort qui l'attend. Ainsi, chuchoter des paroles devient un mécanisme. (Ekotto 2005, 12-15)

L'énonciateur fait allusion au viol en l'indiquant comme un « sort » ou comme l'une des « plus grandes souffrances » des femmes afri-

**10** Dans une interview donnée au JALA (*Journal of African Literature Association*) en 2010, Frieda Ekotto a d'ailleurs confirmé que l'abondance et le chevauchement de voix dans *Chuchote pas trop* sont un choix stylistique volontaire : « Oui, c'est délibéré. Ce que je veux dire par là, c'est que dans le flot de chuchotements, il y a trop de voix. [...] J'aime écrire de cette manière chaotique, car notre littérature est pour moi encore très chaotique, voire fragmentée » (traduction de l'Auteur). Texte original : « Yes, it is deliberate. What I'm trying to say is that in the flow of chuchotements, there are too many voices. [...] I like to write in that chaotic way because for me our literature is still very chaotic, in a word fragmented » (in Diabate 2010, 183).

**11** Les *Fulani* sont une population nomade de l'Afrique occidentale, aussi connue sous le nom de *Peuls*. Ils habitent dans une quinzaine d'états africains dans la bande sahélo-saharienne.

caines qui « se vivent sans le moindre mot » (23). C'est donc à cette instance d'établir le premier pacte énonciatif du roman dès qu'elle clarifie les contraintes culturelles imposées à l'expression de la violence sexuelle subie par Siliki. L'énonciateur fournit ainsi au récit les éléments référentiels nécessaires à la complétion de l'univers narratif des personnages féminins. D'ailleurs, nous ne pourrions pas comprendre le silence de Siliki sur le viol s'il n'y avait pas une voix distanciée, voire objective, qui nous explique que c'est à la culture *fulani* d'empêcher la dénonciation publique. Le code qui nourrit le discours de l'énonciateur est donc social et plus spécifiquement sociolinguistique. Selon ce dernier, les mots sont un acte d'agressivité, alors que le silence représente la grandeur d'esprit (49). La voix de la narration tend ainsi à garder le silence, en incarnant les dictames d'une société où « parler n'est pas toujours aisé » (15). C'est dans ce contexte énonciatif que la voix de Siliki trouvera le moyen de sortir de son impasse communicationnelle.

Contrairement à l'énonciateur, la femme incarne une « énonciation représentée », qui correspond au discours mis en scène par le personnage à la première personne (Costantini 1981, 443) :

Je ne vois plus qu'un cercle noir autour de moi et qui m'étreint...  
m'étreint... [...] Ils reviendront quand même... Je le sais... Ils  
m'épient... ici même... [...] c'est mon mari... Vous comprenez ? ...  
N'en dites rien... Ah ! (Ekotto 2005, 67)

Et pourtant, une particularité saute aux yeux du lecteur, les points de suspension, qui ponctuent des phrases inachevées, témoignent d'un manque verbal, là où l'on s'attendrait à l'explicitation et à l'aboutissement du discours. Ce dernier porte les traces énonciatives de « l'impossibilité, l'interdit, l'absence » qui sont « inscrits dans les histoires que Siliki raconte ». Dès lors, les fragments de la violence subie ne surgissent qu'à travers un discours allusif où elle parle de « vagues lointaines » qui lui permettront de survivre à ce qu'elle appelle « cette indignation » (19), sans jamais employer le mot « viol ». Ce silence énonciatif représente un échec de la parole, qui se traduit dans ce que Martelly définit comme un « défaut » de l'écriture (2016, 224). Ce dernier marque essentiellement un manque, un vide énonciatif, qui dans le cas de Siliki concerne précisément l'épisode de violence sexuelle. Néanmoins, Siliki essaie d'en parler en ayant recours au discours indirect libre (DIL) – où le point de vue du personnage se mêle au discours qui relève de l'énonciateur – pour dire que « chercher un moyen de transmettre le message à sa fille n'est pas, pour elle, une tâche facile » (Ekotto 2005, 15). Et même au moment où Siliki prend directement la parole, nous n'avons pas une énonciation linguistiquement explicite de la violence, mais plutôt une énonciation qui est sémiotiquement implicite. Ainsi, en s'adressant à sa fille Affi,

elle lui dit d'écouter ses « *messages silencieux* » et lui demande de déchiffrer son « *sourire triste qui couvre [ses] lèvres de femme* » (12-13). Cette énonciation se manifeste sur un plan sémiostylistique, en l'occurrence à travers un changement typographique. Les passages où la femme intervient sont signalés par l'emploi de l'italique et par un discours à la première personne mis entre guillemets. Toutefois, ce n'est pas encore une énonciation de la violence ; il s'agit plutôt de ce que nous appellerions une 'énonciation du paradoxe', qui consiste en une prise de parole destinée à mettre au clair ce dont on ne parlera pas. Telle est la manière dont Siliki établit son propre contrat énonciatif sous-jacent au trauma.

La manifestation du discours sur la violence sexuelle trouve tout de même son origine à un moment précis, où l'énonciateur constate que « la faille dans la mémoire s'approche peu à peu de son irruption » (15). Au fur et à mesure que le récit progresse, Siliki s'éloigne du « mutisme corporel » et comprend que « de toute manière, elle doit conter sa propre histoire » (42). La femme énonce alors le viol par une sorte de métarécit énonciatif, car elle communique son trauma par l'écriture d'un journal qui s'inscrit dans une écriture-cadre englobante, c'est-à-dire celle du roman lui-même :

La nuit, mon corps ne réagissait point. Se perdant dans la tristesse de cette nuit inoubliable, mon mari me viola, répétant le geste de pénétration comme un animal, me rappelant ce que le chien galeux faisait à toutes les chiennes qui passaient par son chemi. (58-9)

Pour la première fois, Siliki avoue librement qu'elle a été élevée « dans un milieu où le viol et l'acte sexuel se confondent » (93) et que même sa sœur a été « stupidement dépucelée lors d'une dispute familiale » (93). Qu'est-ce qui a donc changé pour qu'elle prenne la parole ? Non pas le destinataire du message, mais la nature de son émetteur. L'énonciation de la violence réprimée est effectivement au croisement de plusieurs identités discursives. En d'autres termes, Siliki prend la parole pour raconter son histoire mais aussi « celle des femmes sans voix, condamnées au mutisme » (42). Par conséquent, son expérience individuelle se fait porte-parole d'une violence générale, en faisant du récit de la mémoire traumatique de Siliki un instrument solidaire de rachat féminin. Si la voix de l'énonciateur et le DIL se limitent à énoncer les effets de la violence sexuelle – tels que le silence, la souffrance et le mutisme – c'est au sujet ébranlé par ces mêmes effets d'en révéler la cause à travers le canal qui lui est le plus congénial, l'écriture. Cette dernière n'est donc pas seulement un palliatif pour soigner le creux énonciatif provoqué par le viol ; elle coïncide avec ce même creux, qui acquiert une nouvelle valeur positive puisqu'elle est performée pour d'autres femmes-victimes. La mémoire traumatique du sexe devient ainsi le résultat d'un proces-



sus d'écriture capable d'effacer l'absence énonciative d'une génération entière de femmes abusées.

Malgré les ressemblances, nombreux sont les points de divergences entre *Chuchote pas trop* et *Guillaume et Nathalie*. Yanick Lahens emploie en effet des stratégies énonciatives différentes de celles d'Ekotto pour reconstruire le souvenir du viol. Le roman présente une « narration fragmentée à voix multiples » (Borst 2009) : outre les voix des deux protagonistes filtrées par le discours indirect libre, la voix d'un énonciateur omniscient se déplace régulièrement de l'un à l'autre. Des passages sont ainsi entièrement consacrés à la perspective de Guillaume (cf. Lahens 2013, 17-22), alors que d'autres concernent celle de Nathalie (cf. 33-42). L'énonciateur paraît l'intermédiaire de la communication entre les deux, en attendant que Nathalie récupère sa parole troublée par la violence sexuelle et la communique à Guillaume. Avant de s'abandonner à une confession à bâtons rompus, « les lèvres de Nathalie s'ouvrent sans avouer » et « prononcent des mots au bord du souffle » (142), sans qu'ils assument un corps verbal dans l'univers textuel du roman. La lucidité par laquelle Siliki avait pris la parole laisse ici la place à une instance énonciative qui semble refuser l'existence de la violence subie, d'où la difficulté à recueillir les fragments de la mémoire dans un discours cohérent.

Chez Lahens, l'énonciateur n'est pas imprégné de la doxa sociale ; sa fonction sémiotique est plutôt celle de projeter les énoncés concernant le viol vers Nathalie, sans s'en faire le porte-parole direct. Ainsi, lors de la première nuit d'amour entre Guillaume et la femme, le narrateur<sup>12</sup> explique qu'il y a un « noyau » qui la retient et qui « lui échappe, se frise et s'éparpille » (21) sans qu'elle puisse le verbaliser. Ce noyau n'est autre que la première trace non verbale du trauma sexuel, présentée sous forme de nœud psychologique et métaphorique. L'énonciateur survole la scène et se limite à partager les réactions, les sensations et l'ensemble des effets traumatiques que le contact corporel suscite en Nathalie. Le texte se focalise ainsi sur « ses traits défaits par l'angoisse » et les « morceaux épars » de sa mémoire (13) ; « [ses] yeux étrangement fixes » (20) ; son hostilité et son agacement (29). En revanche, c'est par le DIL que la femme nous en dit davantage :

Encore un peu et Nathalie aurait halluciné. [...] Des images s'embrouillèrent derrière ses paupières. Un torse. Un parfum acre d'il y a longtemps. [...]. Ses jambes. La douleur. Et puis, elle aurait juré avoir entendu une balle siffler. Son cœur battait plus vite. (38)

**12** L'énonciateur est conçu comme l'instance qui émet le message et qui renvoie à une situation de communication extra-diégétique, en coïncidant ainsi avec l'auteur du récit. En revanche, le narrateur est le locuteur responsable de la narration et correspond parfois à un personnage de l'histoire. Dans *Guillaume et Nathalie*, ces deux instances ne font qu'une.

La syntaxe entrecoupée exprime bien le sentiment de malaise qui étouffe Nathalie. Les fragments éparpillés d'une mémoire indéterminée et vague commencent à remonter à la surface, mais la scène est beaucoup trop confuse pour que l'épisode du viol soit complètement dévoilé.

Au départ, celle de Nathalie est une subjectivité précaire et fragile, qui n'arrive pas à briser l'impasse de son propre silence. La sienne est ainsi une « énonciation muette, refusée » (Martelly 2016, 313) qui est seulement perceptible « à travers des transpositions fictives des souvenirs » (Borst 2009), sans se manifester par un acte énonciatif conscient. Il est vrai aussi que Nathalie paraît dépourvue des ressources langagières qui lui permettraient de traduire verbalement le viol. Elle affirme en effet qu'elle doit « mieux comprendre la grammaire, le vocabulaire et la syntaxe », bref « la langue de ceux qui supportent les terribles épreuves et les non moins terribles humiliations » (Larens 2013, 61). Sans volonté ni moyens énonciatifs pour parler du viol subi, Nathalie dit avoir creusé un abri intérieur, où « on ne peut plus toucher au sexe des femmes » (76). En s'appuyant sur le modèle à six facteurs de la communication verbale de Jakobson, il est évident que le problème se situe ici au niveau du code linguistique. Néanmoins, quand l'on en vient aux rencontres avec Guillaume, le problème communicationnel se situe plutôt au niveau du canal qui devrait assurer le contact entre les deux locuteurs. L'énonciateur dit en effet que Nathalie ne sait pas comment « appeler » Guillaume, et que celui-ci a « du mal à l'entendre » (101). La femme essaie de lui parler du viol tout d'abord par un discours déductif, où ce sujet se manifeste par un discours rapporté. Lors d'une conversation avec Guillaume sur la société haïtienne dans son ensemble, Nathalie insiste sur le concept de « Port-au-Prince putasse et dépravée [...] Port-au-Prince prédation, qui a faim de chair fraîche » (101). Par un langage allusif, la femme essaie de trouver un canal de communication au moyen duquel leurs univers puissent se rencontrer. Guillaume ne parle pourtant pas le même langage que Nathalie, un langage de l'absentement et de la fragmentation. Nathalie se convainc alors qu'elle ne dira rien à Guillaume, malgré le désir d'être consolée et aimée (140), parce qu'elle « a renoncé à être écoutée » (142).

Cependant, arrivés au point où il semble que l'énonciation de la femme ne se réalisera pas pleinement, un tournant inattendu se manifeste. Ce qui déclenche la confession de Nathalie vers la fin du roman n'est pas l'élaboration d'un même code linguistique, mais l'établissement d'un même canal de communication. Tout simplement, le destinataire visé par la femme est disposé à entendre sa voix et dit vouloir « savoir ce que Nathalie a à dire » (149), mais il n'y a pas de raisons explicitées dans le texte qui expliquent ce changement. Aussi, la volonté de Guillaume fait que le canal fonctionne, car auparavant Guillaume n'entendait que « les échos de cette voix » féminine

au bord du gouffre (142). Maintenant, Guillaume arrive à « chercher [Nathalie] là où il l'a perdue » (162), en permettant à la femme de regarder le terrible « visage de sa mémoire » sans crainte aucune pour lui dire qu'il n'a pas réussi à la tuer (168).

Si d'un côté la confession de Nathalie est le résultat d'un acte énonciatif intentionnel, de l'autre elle est présentée comme la conséquence directe de la volonté du récepteur à l'entendre. En revanche, cette dynamique énonciative ne se produit pas chez Siliki, qui formule un discours sur la violence subie sans besoin d'avoir un récepteur masculin lui en donnant une certaine légitimité. Néanmoins, Nathalie et Siliki arrivent à accomplir un travail de mémoire par des voies différentes, mais en atteignant le même résultat : « dire » la violence, jouant ainsi un rôle actif dans l'édification de leurs identités.<sup>13</sup> Toutefois, quand la langue de la femme ne trouve aucun interlocuteur disposé à l'écouter ou quand le langage est trop compromis par la violence, c'est la folie qui prend le dessus.

### 3 Le corps de la folie, ou le dédoublement sexuel

Si la folie est un thème privilégié par les écrivains africains contemporains (Asaah 2005, 134) et un sujet central de la « poétique de la dégradation » haïtienne (Martelly 2016, 10), le roman féminin a su lui donner sa propre touche d'originalité. Le traitement de la folie au féminin semble effectivement une particularité des écrivains femmes (Cazenave 1999, 24), qui n'y ont pas vu un objet de censure ou de scandale (Martelly 2016, 20). Par ailleurs, leurs plumes conçoivent la folie selon une perspective commune : celle qui tisse une relation entre la corporalité sexuelle et le dérèglement mental du personnage femme. Associer la libido féminine à l'hystérie ou à la maladie psychologique revient, semble-t-il, au besoin de dénoncer des normes sociales empêchant la libération complète de la sexualité (cf. Guignard 2014, 9). Ce qui est intéressant chez les Africaines et les Haïtiennes, c'est qu'à partir des années 1980 la folie ne concerne pas uniquement l'aspect proprement corporel de la sexualité. Le sujet fou inscrit également son dérèglement dans la rhétorique du discours et il manifeste une sexualité débordée ou instable par une langue qui lui est tout à fait congéniale. Par ailleurs, Martelly rappelle que la folie n'est pas seulement un thème, mais plutôt une stratégie textuelle d'inscription d'une sexualité féminine troublée dans le récit (2016, 103). En nous appuyant sur les romans du corpus qui explorent le mieux la tentative d'affirmation de la femme folle au sein d'une société phallo-

<sup>13</sup> Borst 2009.

crate - *Fado* (2008) de Kettly Mars et *Femme nue, femme noire* (2003) de Calixthe Beyala - nous analyserons la manière dont les héroïnes se construisent narrativement et s'inventent linguistiquement. Il s'agira donc de comprendre comment la folie sexuelle d'Anaïse et d'Irène est énoncée, tout en essayant de déchiffrer le code linguistique que chacune élabore pour communiquer cette « rupture définitive, irréversible » (103) du sens et des sens.

Chez Beyala, le lecteur est averti dès le début quant au registre linguistique que l'héroïne utilisera : par une référence intertextuelle à Léopold Sédar Senghor (2007, 20) ayant fonction métalinguistique, Irène déclare que les mots du chantre de la Négritude « ne font pas partie de [son] arsenal linguistique » et que son langage à elle ne sera point poétique (2003, 11). Irène vit une marginalisation sociale qui est consciemment voulue et recherchée, car la jeune fille s'exclut délibérément du cadre social communautaire par sa débauche sexuelle et justement par la langue anticonformiste qu'elle emploie. À aucun moment Irène ne se soucie de parler de « sécrétions » (2003, 12) ; de « transe orgasmique » (12) ; de « fornication » (13) ; de « menstrues » (13) ; de « fesses » (54) ; de « sperme » (59) ; de « sodomie » (72) ; de « cache-sexe » (72) ; de « pénis » ou de « semence » (99). En outre, la cruauté et la violence du langage d'Irène sont mises en relief par un champ lexical qui évoque une véritable bataille. Aussi, ses mots « détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent [...] giflent, cassent » (11). Par ailleurs, le projet énonciatif à la base du roman semble s'adapter à un projet esthétique fondé sur la guerre des sexes. Dans ce champ de bataille, la nouvelle féminité africaine lutte à travers l'imposition d'un corps révolté et de modalités linguistiques de représentation identitaire pour le moins percutantes.

Dans la même direction s'engagent notamment les dialogues entre Irène et sa 'co-épouse' Fatou ; le langage que la fille emploie pour se construire énonciativement est totalement imprégné de folie. Quand Fatou lui demande ce qu'elle veut manger pour le dîner, Irène répond sans hésitation :

Des beignets parsemés de poils de pubis épiluchés dans le pourpre du vent ; des carrés de seins cuits dans une gerbe de paupières nictitantes et un gâteau des sens, nappé de sperme perturbé par l'ensemencement. (39)

Ce qui, pour les autres personnages, constitue des anomalies linguistiques témoigne en revanche pour la jeune fille de sa difficulté à parler la même langue que celle du monde environnant. La folie liée au sexe se fait ainsi matrice du langage (Martelly 2016, 321) et au lieu d'un vide énonciatif comme pour la mémoire traumatique nous avons affaire au domaine de la création et de la potentialité.

Contrairement à la voix de la violence – limitée, douloureuse et combattue – celle de la folie paraît être plutôt bavarde et expansive, voire excessive. Le *je* d'Irène est en effet omniprésent et trouve sa pleine réalisation dans un monologue intérieur sexuellement explicite qui comble presque tout l'espace verbal de la narration. Dès le début, c'est effectivement Irène qui s'impose comme voie royale à travers laquelle toute l'histoire sera ensuite racontée:

Je m'appelle Irène. Irène Fofò. Je suis une voleuse, une kleptomane, pour faire cultivé, mais là n'est pas le sens de ma démarche. J'aime voler, piquer, dérober, chaparder, détrousser, subtiliser. Avant de me condamner, ne trouvez-vous pas que celui qui se fait escroquer n'est qu'un imbécile ? Quand je chaparde, mes nerfs produisent une électricité qui se propage dans tout mon corps ! [...] Il me vient des sécrétions. Je suis en transe orgasmique ! Je jouis. D'ailleurs, en dehors du sexe, je ne connais rien d'autre qui me procure autant de plaisir. (Beyala 2003, 12)

Cette « victoire textuelle » vers la construction d'une parole individuelle chez la femme folle (Martelly 2016, 47) n'est pourtant pas isolée de son contexte de communication. Irène justifie effectivement ses excès langagiers par le fait qu'elle habite « une terre où l'on ne le [le sexe] nomme pas. Il semble ne pas exister » (Beyala 2003, 12). Étant une « absence, un bouquet d'astres morts, un contour sans précision » (12), la nomination du sexe coïncide avec le dévoilement de l'innommable et revient à dépasser les frontières énonciatives communément respectées ; c'est ainsi qu'Irène franchit la terre de ce qui est moralement fou et absurde, voire inapproprié et scandaleux aux yeux d'une société conservatrice. Et pourtant, un doute s'installe quant à la nature des faits narrés : du moment que l'énonciation est gérée par un sujet féminin qui paraît fou par son extravagance linguistique et sexuelle, l'ambiguïté domine sur toute forme de rationalité, de sorte que la véracité du discours est mise en doute.

Le discernement entre vérité et folie s'accomplit néanmoins en dé-cortiquant les voix énonciatives qui s'entremêlent au monologue féminin qui structure le récit. Ces instances – qui coïncident avec les personnages rencontrés par la femme au cours de son exploration sexuelle – interviennent toujours à travers le discours rapporté direct ou indirect. C'est par la première modalité qu'Ousmane, un homme avec lequel Irène couche sans même le connaître, énonce son insa-nité mentale :

- Mais tu es absolument folle !
- J'acquiesce sans m'arrêter. [...]
- Tu sors de l'asile, c'est ça ? On ne le croirait pas à te regarder.
- Faut jamais se fier aux apparences, très cher !

- Tu t'es échappée ?
- Tout à fait. J'ai volé le bébé à la morgue de l'hôpital afin de passer sans risque le contrôle. (23-4)

La référence aux « apparences » ne semble pas concerner uniquement la situation de communication de l'héroïne et les suppositions sur l'asile ; elles renvoient aussi à un discours plus général, c'est-à-dire à celui de la folie sexuelle que la société attribue à son univers existentiel. Nous pourrions en effet interpréter la réponse d'Irène comme un clin d'œil au lecteur, qui serait invité à ne pas se fier aux faits tels qu'ils sont présentés par d'autres, mais à prêter attention à ce que la femme dite « folle » énonce et à la manière dont elle le fait. C'est ainsi qu'Irène réussit implicitement à questionner l'identité du sujet affecté par la folie, en renversant les rôles et en faisant passer Ousmane pour le véritable malade. La constatation d'Ousmane est d'ailleurs rejointe par celle de la foule qui s'exprime à travers le filtre d'Irène. La fille affirme en effet que les gens « [la] décrètent folle pour cacher la fureur de leur sang » et qu'ils « [la] disent dingue pour que ne ressuscitent plus jamais des femmes rebelles, mangeuses de sexe » (30). Elle rajoute en outre que la foule la considère « cinglée » (32) et « malade » (42) à cause de sa débauche sexuelle. Il semble alors que la folie d'Irène soit une condition psychique que des voix autres que la sienne lui attribuent : cela fait du délire une véritable posture énonciative extérieure à Irène et sur laquelle elle ne peut exercer aucun pouvoir (Martelly 2016, 14).

Dès lors, cette posture est plus compliquée qu'elle ne le paraît, car elle est soumise à un dédoublement au sein de la femme dite folle : d'un côté, un premier plan énonciatif lié aux discours directs et indirects que nous venons de voir permet à Irène de constater et de rapporter l'image d'aliénée qu'on projette sur elle ; de l'autre, un deuxième plan énonciatif rattaché au monologue intérieur lui permet de contester les accusations ainsi que l'idée d'une corporalité réduite à la simple conséquence d'une prétendue hystérie mentale :

Il [Ousmane] me croit folle, je suis sa folle et je ne m'en étonne pas. C'est l'ordre naturel des choses. (Beyala 2003, 27)

Je sais ce qu'ils pensent de moi, je comprends leur attitude, mais ne l'approuve pas. Alors je gueule plus fort, bruyante comme une foule. (30)

Irène est ainsi consciente que ce rejet social correspond à la normalité dans une réalité culturelle qui refuse des libertés sexuelles défiant le système social. Au niveau du monologue intérieur, Irène dit même que ses accusateurs la « craignent jusqu'au délire de leurs sens insoumis » (29) et qu'elle espère que « Dieu [la] préserve de cette hystérie collective, qui rend idiote la plus intelligente des femmes » (64).

Bien qu'Irène essaie de projeter à l'extérieur la folie qui devrait la définir, la clôture du roman marque une sorte de défaite en faveur d'une doxa sociale trop écrasante. Cela signifie que le monologue intérieur affiche une Irène qui accepte énonciativement l'*ethos* qu'on lui a jusqu'ici attribué : « Bon, j'accepte... Je suis un être nuisible » (82). Cette plongée dans l'énonciation d'autrui prive enfin Irène de sa clairvoyance et le roman se conclut sur une sorte de sentence polyphonique, qui est la *summa* des voix accusatrices : « « Et puis, je ne suis qu'une folle, une Nègresse au sexe glouton » (141). Cette difficulté finale de représentation et de définition fait d'Irène un *je* de dissemblance, alors qu'au départ elle ne l'était pas. Nous comprenons donc que la folie sexuelle du roman réside moins dans le langage explicite d'Irène que dans les instances autres qui se mêlent à sa voix, et que la vérité ultime - Irène n'est pas folle, elle est juste sexuellement émancipée - est manipulée par des instances qui falsifient le réel par leurs discours.

Du côté haïtien, Kettly Mars nous plonge dans un cas de folie sexuelle semblable. L'héroïne de *Fado* (2008), Anaïse, tombe dans l'hystérie mentale après un divorce principalement causé par la diminution du pouvoir de séduction exercé sur son mari et son incapacité à lui donner un enfant. En ne respectant pas les canons d'une sexualité haïtienne vouée à l'enfantement, Anaïse expose le problème du rapport avec un corps féminin perçu comme défectueux et qui provoquera l'éclatement du sujet fou. Cette rupture est d'abord représentée par un dédoublement qui s'opère au niveau strictement sexuel et identitaire : d'un côté, il y a une Anaïse profondément ancrée à une sexualité routinière avec Léo, qui lui « en [veut] secrètement pour son ventre stérile » (2008, 21) et qui fait d'elle une femme obsédée par son manque de fertilité; de l'autre, il y a Frida. Définie comme « la putain aux pieds maigres » (21), elle est la nouvelle forme sexuelle du trauma de la séparation subie par Anaïse, dont la névrose trouve un essor dans une identité nouvelle autre que l'ancienne. Ce partage corporel est bien défini par Anaïse quand elle précise : « Bony et Léo, Frida et moi, pour le meilleur et pour le pire » (35). Bony, homme redoutable qui gère le bordel où Anaïse commence à travailler sous sa nouvelle identité, est donc associé à une sexualité libérée, interdite et débridée. Avec lui, elle dit redevenir enfin « un corps, une tête, quatre membres et un sexe soudé par le plaisir » (15). Frida est donc la « femme de plaisir aux antipodes de la femme prude » (Ménard 2011, 370), qui est justement représentée par l'Anaïse mariée.

Cette dernière avoue que Frida est le fruit de son imagination et qu'elle « [a] commencé à vivre dans la peau de Frida le jour où l'on [lui] présenta Bony » (14) ; elle précise à ce propos qu'elle « [est] Frida... des fois. Selon les jours » (14), sans que cette personnalité investisse complètement l'identité d'Anaïse. Une question surgit donc au fur et à mesure que la narration de la femme se poursuit : quelle

est l'identité énonciative des discours produits ? Celle de Frida ou d'Anaïse ? À partir de ce questionnement nous postulons que l'éclatement sexuel peut également produire un éclatement énonciatif. Au début du récit, le *je* qui gère la narration coïncide avec Anaïse. Par conséquent, Frida est présentée comme un personnage dont Anaïse raconte les aventures de manière détachée, c'est-à-dire en en devant la narratrice principale. Cette prise de distance est marquée effectivement par l'usage du prénom « Frida » ou du pronom personnel sujet de la troisième personne « elle » :

Je sais seulement que Frida habite au *Bony's* [...]. Frida a attendu avec patience l'instant de me faire face, de sortir de derrière mon miroir [...]. Je la croyais un jeu, une illusion, un être imaginé comme j'en imagine tant d'autres dans le silence de mes voyages secrets. Elle n'est plus très jeune. Ses seins tiennent encore, mais son ventre devient mou, la peau de ses fesses se fane. Elle a de plus en plus souvent mal aux reins. [...] Elle est insomniaque, moi aussi. (Mars 2008, 18)

Cette énonciation fait d'Anaïse le simple témoin de la vie de Frida, à laquelle elle donne une voix, la légitimation et quatre murs où exister (15), bien qu'à la fin du passage une équivalence entre les deux femmes soit déjà insinuée.

Ces dynamiques bien séparées du point de vue sexuel et énonciatif commencent à changer au moment où Anaïse s'abstrait provisoirement de l'énonciation pour dire que « Léo a trouvé Frida dans la peau d'Anaïse » (26). Quand Frida s'insère dans sa relation avec lui, la sexualité devient plus sauvage ; la rage « [la] prend au sexe » et elle l'invite à l'aimer « comme Frida [le lui] a appris » (55). S'il y a interférence sexuelle, il n'y a pas encore d'interférence sur le plan de l'énonciation et les deux *je* féminins gardent leur indépendance énonciative. Cet équilibre est pourtant remis en cause au moment où la perversion corporelle de Frida envahi l'espace énonciatif d'Anaïse par un énoncé clé : « Je me suis débarrassée de mes oripeaux d'épouse. Anaïse n'a pas su être mère » (21). L'invasion du *je* de Frida témoigne d'une perte de contrôle énonciatif et sexuel de la part d'Anaïse, qui n'arrive plus à discerner ni à séparer les deux voix qui l'habitent. Des traces tangibles d'une superposition entre les deux sujets féminins surgissent notamment quand les cadres énonciatifs du *Bony's* et de la maison d'Anaïse – autrefois séparés – se chevauchent :

*J'allume toutes les lumières, la maison devient un îlot flottant dans l'obscurité. Je prends Dulce sur mes genoux. Je place un fado dans le lecteur de disques. [...] Frida est montée avec un client dans sa chambre. [...] Après l'amour, l'homme s'est affaissé et a ronflé aussitôt que sa tête a touché l'oreiller. En dépit du règlement de*



la maison, Frida ne l'a pas réveillé. Elle est restée les yeux grands ouverts, lovée dans la chaleur et les ronflements de l'inconnu. L'inconnu dort. J'ignore jusqu'à son nom. Un homme d'âge mur, la cinquantaine profonde. Je lui ai ouvert mon corps et il m'a aimée. J'ai fait les gestes qu'il fallait, accéléré mon rythme et lâché quelques soupirs afin de l'aider à en finir vite. (60-1) [emphases ajoutées]

Cette confusion a lieu pendant une soirée qu'Anaïse passe chez elle. Ce qui nous permet de l'établir est la présence de Dulce, sa chatte, et l'écoute d'un fado, deux éléments circonstanciels qui sont étrangers au contexte du bordel. Le *je* par qui le passage commence est donc clairement celui d'Anaïse. Néanmoins, la focalisation et le contexte de communication changent rapidement et Anaïse commence à décrire ce que Frida est en train de faire au Bony's. La technique énonciative est apparemment celle de départ, avec une narration à la troisième personne et l'emploi du nom propre « Frida ». Cependant, l'identité des voix énonciatives se complique davantage quand le *je* surgit de nouveau vers la fin du passage, mais cette fois dans le cadre du bordel et dans la perspective de Frida. En résumant, nous obtenons le schéma énonciatif suivant :

- a      Narration à la première personne → *je* → Anaïse (Narratrice)  
        Cadre situationnel → maison d'Anaïse
- b      Narration à la troisième personne → *elle/Frida* → Anaïse (Narratrice)  
        Cadre situationnel → bordel
- c      Narration à la première personne → *je* → Frida (Narratrice)  
        Cadre situationnel → bordel

Dès lors, la folie sexualise l'énonciation et les actions du personnage, à tel point que les orgasmes de Frida se configurent comme « l'évacuation totale dans la folie » (40). Nous assistons ainsi à un renversement des rôles de départ, où c'était Anaïse qui s'était réveillée dans la peau de Frida (14). Par conséquent, les deux n'ont plus de contrôle l'une sur l'autre, car c'est la folie la plus totale qui les domine. La fusion complète des deux femmes au nom de la folie est suggérée lorsqu'elles concluent qu'elles sont devenues des *marasa* (Métraux 1958, 129-36), donc deux jumelles étroitement liées mais tombées dans « l'éblouissement insoutenable » du sexe et dans « l'intemporel » (104). Elles sont effectivement des *marasa* qui ne communiquent plus et qui perdent tout contact avec le réel, en se transformant en deux entités confondues à tel point qu'elles se trompent mutuellement. Frida n'arrive pourtant pas à dominer non plus : elle « a égaré les clés de ses certitudes » et voit dans Anaïse « une femme qui n'obéit plus à ses ordres » (77-8). La perte finale de contrôle énonciatif des femmes correspond ainsi à une perte de contrôle corporel,

puisqu'il n'a ni Anaïse ni Frida n'ont su prévoir et éviter la grossesse non souhaitée qui marquera la conclusion du roman. Le délire, la confusion, la crise sexuelle et énonciative déclenchés par ce dernier choc empêchent ainsi toute possibilité de définition du sujet féminin en proie à la folie: « Qui suis-je vraiment aujourd'hui ? Je ne le sais plus très bien » (17).

#### 4 La voix féminine de la débauche sexuelle

Dès les années 1980, les romans féminins africains et haïtiens affichent presque toujours la présence d'un personnage sexuellement dépravé, à savoir la prostituée. S'il s'agit d'une figure qui n'est pas absente de l'histoire des deux littératures,<sup>14</sup> elle a néanmoins été peinte selon des canons assez stéréotypés et archétypiques. Du côté haïtien, la prostituée a été affichée comme l'incarnation du côté lâche et vulgaire du héros masculin et comme « élément de satisfaction et de régénérescence » corporelle (Marty 2000, 87) ; du côté africain, elle a été reléguée à l'arrière-plan de la narration (Kane 1982, 280-314) en étant dépourvue de toute individualité et personnalité (Cazenave 1999, 65).

Sexuellement soumis, ce personnage n'a pas dominé au niveau énonciatif non plus : au lieu de gérer de manière autonome son propre récit, la voix haïtienne de la prostituée a toujours été filtrée par celle d'un homme qui en dénonçait à la fois la perversion malsaine et la charge érotique (Marty 1995, 324), tandis qu'en Afrique toute analyse psychologique ou exploration intérieure était complètement inexistante.

Dans les deux domaines, il faudra attendre l'arrivée des femmes pour qu'un changement significatif dans le traitement de l'identité discursive de la prostituée s'opère. *Fille d'Haïti* (1954) et *Colère* (1968) de Marie Vieux-Chauvet ne décrivent plus des fantasmes érotiques à la merci de la jouissance masculine, mais font de la prostituée « un per-

<sup>14</sup> En littérature haïtienne, la prostituée apparaît pour la première fois dans le *Nègre Masqué* (1933) de Stephen Alexis (Hoffmann 1982, 113), sans que le personnage soit particulièrement complexifié. En revanche, Roger Dorsinville et Jacques-Stephen Alexis problématiseront après lui l'identité de la femme aux mœurs redoutables ; c'est en effet au deuxième d'en faire la première héroïne prostituée de la littérature haïtienne - « un exemple unique dans le genre » (Marty 1995, 323) - dans *L'Espace d'un cillement* (1983). En ce qui concerne la tradition africaine, avant les années 1980 la prostituée n'apparaît que de manière sporadique. Rémy Médou Mvomo, Seydou Badian Kouyaté et Cheikh Aliou NDao ont été parmi les premiers à faire de la femme de mauvaise vie le produit pervers des mutations économiques et démographiques post-indépendantistes. Quoique narrativement limitée, la prostituée est devenue le symbole par excellence d'une jouissance corporelle symptomatique de la dégradation des mœurs africaines après la décolonisation (Kane 1982, 306). Cf. Badian Kouyaté 1976 ; Mvomo Médou 1969 ; Ndao 1972.

sonnage ayant vocation de sujet » (Marty 1995, 367) ; cela implique un libre arbitre lui permettant d'être énonciativement présente en dehors de la voix du héros masculin (332). De même pour les personnages africains : sans se limiter à confiner la prostitution dans une dimension sociopolitique qui laisse dominer une perspective externe et détachée, Angèle Rawiri et Calixthe Beyala ont reconfiguré la manière dont la prostituée s'insère elle-même dans le texte « pour libérer son corps et sa voix » (Rangira Gallimore 2001, 93).<sup>15</sup> Dès lors, celui de la prostituée a cessé d'être un simple rôle stigmatisé pour s'imposer en tant que posture énonciative autonome. Tant les Haïtiennes que les Africaines ont révolutionné les techniques narratives et stylistiques dans le façonnement d'une forme de corporalité libérée et révoltée. Cela a fait de ces écrivaines femmes de véritables « esthéticiennes » dans la représentation de la prostitution (Obitaba 2008).

Les deux romans que nous examinerons ici afin d'explorer les modes de « textualisation » de la prostitution sont *Innocents fantasmes* (2001) de Margaret Papillon et *Le babobab fou* (1984) de Ken Bugul. Nous nous focaliserons sur la manière dont les deux écrivaines restituent la figure de la prostituée au niveau stylistique et descriptif. Si le style est défini par Spitzer comme « la mise en œuvre méthodique des éléments fournis par la langue » (Obitaba 2008), il sera question de déchiffrer l'univers linguistique de la prostitution littéraire énoncé au féminin. Rarement héroïne d'un roman, la prostituée est le personnage principal d'*Innocents fantasmes*. Nous découvrons que Nadine est une prédatrice sexuelle tout au début du roman, car le narrateur nous dit qu'elle développe « une âme d'allumeuse » dès son plus bas âge, sans que cela ne lui pose aucun problème de conscience (Papillon 2001, 15). Papillon commence ainsi la description de Nadine par des termes à connotation positive, qui renvoient aux qualités de séduction et à la beauté de la jeune fille. L'accent est effectivement mis sur les attraits de « son corps de déesse » et sur le soin fou qu'elle a de celui-ci (14). Même quand elle fait référence à sa tante, une « femme entretenue » (15) qui a su « s'assurer une retraite dorée à trente ans » (19), aucune remarque négative n'est avancée. En revanche, Nadine souhaite « être une grande » comme elle (19). Au niveau dénotatif, la prostitution en tant que telle n'est pas nommée directement, mais elle est évoquée de manière assez allusive.

Progressivement, Papillon fournit plus de détails quant à l'occupation de Nadine. L'auteure mêle en effet des termes à connotation positive se référant au corps de la jeune femme à un vocabulaire plus cru et direct pour décrire l'usage qu'elle en fait : nous apprenons donc que Dieu lui a fait « don d'un très beau bijou entre les cuisses » qu'elle ne peut pas « soustraire à la vue des hommes », ce

<sup>15</sup> Cf. Beyala 1987 ; Rawiri 1983.

qui l'amène à gagner sa vie « à la sueur de son cul, n'en déplaise à ceux qui le font à la sueur de leur front » (15-16). La première référence directe au sexe de la fille se fait alors par l'association de l'organe féminin aux choses précieuses, une analogie qui permet à la prostitution de Nadine de mieux se définir et qui suggère la concrétisation des allusions précédentes. En rapprochant le sexe féminin d'un bijou, Papillon en fait alors quelque chose de précieux et de potentiellement rentable. En outre, la manière dont elle gagnera sa vie est accentuée par le parallélisme syntaxique qui oppose la « sueur du cul » - son corps - à la « sueur du front » - son intellect. S'il est désormais évident que Nadine souhaite entreprendre une vie de prostituée, la prostitution continue néanmoins à ne pas être énoncée ouvertement. Au contraire, par l'emploi du mot « cul » la jeune fille se limite à recourir à une catachrèse qui fonctionne comme un escamotage pour évoquer son métier sans pour autant compromettre son discours. Par ces énoncés, Papillon use d'un procédé de représentation de la prostitution qui rend plus palpable le travail de Nadine, tout en laissant le lecteur dans une définition verbale et figurative incomplète et inaccomplie.

Après ce début figuré mais plutôt favorable de la prostituée en tant que 'modèle' sexuel à suivre, le champ lexical que Nadine emploie pour parler de son corps se concrétise davantage. Dès qu'elle passe au côté pratique de son activité, elle utilise en effet des mots qui sont d'habitude employés dans le domaine de l'économie : « sous » (16) ; « argent » (18) ; « marchandise » (18) ; « payer » (18) ; « prix d'or » (18) ; « richesse » (26) et « côté lucratif » (75) sont ainsi parmi les mots les plus utilisés par Nadine quand elle parle de ses conquêtes. Le terme « marchandise » est particulièrement intéressant, car il est inséré dans le texte entre des guillemets qui témoignent d'un double sens métaphorique. Lorsqu'elle parle de « marchandise », Nadine est effectivement en train de parler de son sexe qui - comme toute marchandise - est pensé pour être vendu. De cette manière, la jeune prostituée bâtit un autoportrait assez stéréotypé, puisqu'elle soumet son corps à un procès de chosification par le langage même qu'elle emploie pour se définir. L'usage de sa sexualité est donc voué à ce qu'elle ne désigne jamais par le mot « prostitution », qu'elle considère comme un véritable « métier » (20). Nadine emploie d'ailleurs d'autres mots pour remplacer le bon terme, comme « complot » (31) ; « corruption » (31) ; « art » à parfaire ; (34) ; « tactique » (34) ; « technique » (34) ; « méthode » (38).<sup>16</sup> Ces mots provoquent un écart

**16** Florence est la seule à employer le terme « *débauche* » (43), qui n'apparaît qu'une fois et qui est celui qui évoque de plus près le monde de la prostitution. L'emploi de l'italique dans le texte renforce la valeur euphémique du mot, du moment que le comportement sexuel des deux filles va bien au-delà d'une simple débauche.

par rapport à la norme, vu qu'aucun d'eux n'est d'habitude utilisé pour parler de prostitution. Cela montre que le côté évasif et imagé du langage de la prostituée se confronte toujours à un côté plutôt concret et matérialiste.

Par rapport à une représentation masculine de la prostitution globalement dépréciative, Papillon donne voix à une prostituée qui semble tirer satisfaction de son travail. Elle est donc convaincue qu'« être une bonne fille n'attir[e] que des ennuis » (17). Cependant, dès que la réputation de Nadine entre en jeu, l'attitude envers la prostitution change et le mode de représentation de celle-ci se complexifie. D'abord, Nadine emploie des verbes plus explicites et conformes au langage de la prostituée, en avouant qu'elle « se tape » des hommes et qu'elle « s'offre » pour gagner des sous (19). Son métier commence donc à être problématisé et mis en discussion, ce qui va de pair avec l'enrichissement stylistique du discours. Nadine affirme ainsi : « Je ne veux pas d'une réputation de pute. Je ne peux tout de même pas coucher avec tous les hommes de ce pays ! [...] Je veux la respectabilité. Je veux de belles noces » (35-7). L'emploi de verbes modaux « pouvoir » et « vouloir » contribue à un changement de perspective du personnage sur la prostitution. Ces verbes véhiculent en effet l'intensité du désir de la fille de changer de vie, car elle cesse de concevoir la prostituée comme une figure à admirer. Notons en outre un parallélisme assez significatif : les deux premières phrases à valeur négative sont suivies par deux phrases à valeur affirmative, ce qui crée une opposition entre deux identités différentes. La négation concerne ainsi la prostituée, tandis que l'affirmation se réfère à l'identité de « bonne fille » autrefois refusée. Nadine se rend effectivement compte que les autres la perçoivent comme une « pute » - définition qu'elle ne s'approprie jamais - et surtout comme une femme « pestiférée » (56), comme elle le dira plus tard. Associer ce dernier adjectif à la prostituée revient à la création d'une hyppallage, car le lien entre les deux mots ne convient pas en termes de collocation. Cependant, cette figure insiste bien sur la déformation de la prostituée par l'opinion publique, qui compare sa sexualité à une maladie contagieuse. La « maladie » dont Nadine serait affectée est d'ailleurs exprimée par une hyperbole - « coucher avec tous les hommes de ce pays » - qui concerne la quantité d'hommes qu'elle pourrait potentiellement séduire pour garder son style de vie actuel. D'ailleurs, quand elle parle de ses expériences sexuelles, Nadine fait souvent recours à l'exagération. En critiquant la femme d'Alain, un des ses amants, elle s'exclame : « elle, elle n'a pas couché avec un bataillon d'hommes pour avoir une belle maison » (77). L'hyperbole sert à exprimer la frustration ressentie par Nadine à cause de tous les sacrifices corporels consentis pour obtenir ce que d'autres femmes ont facilement gagné par un mariage traditionnel. L'exagération révèle en outre une pointe de fierté pour ce qu'elle a enduré en tant

que femme haïtienne, dont l'autonomie et l'indépendance sont difficilement concevables hors du couple marié.

Dans le but de garder intact ce qui reste de sa réputation, Nadine avoue donc incarner ce que les mauvaises langues appellent une « pute ». Le choix du mot « pute » est assez intéressant : Papillon choisit ce terme après en avoir employé deux autres pour décrire Nadine : « déesse » (15) et « diable » (43). Par ces trois appellatifs, l'auteure s'aligne sur la production littéraire masculine des années 1980, qui privilégie précisément ces termes pour caricaturer la figure de la prostituée (Marty 1995, 332). Papillon semble ainsi promouvoir une vision littéraire assez rétrograde de la femme qui vend son corps, en réitérant des connotations qui fixent son personnage dans une caractérisation qui semble encore biaisée par le regard masculin. Cependant, Papillon modifie la valeur connotative de cette terminologie grâce à la perspective féminine que Nadine porte sur celle-ci. La fille assume en effet une posture d'acceptation de la prostitution, en acceptant aussi le langage qui la caractérise : si elle refuse catégoriquement l'appellatif « pute », elle assume entièrement celui de « déesse » et de « diable ». Au-delà des revenus économiques, le don de son corps est en effet « sa drogue, son héroïne, sa cocaïne à elle » (Papillon 2001, 89). Par analogie, le sexe est à la prostituée ce que la drogue est à l'héroïnomane. Par conséquent, si « pute » a une connotation socialement négative, la valeur sémantique des deux autres mots est positivement reconfigurée selon une volonté d'acceptation et de normalisation de ce type de sexualité. En effet, ce n'est plus l'instance masculine qui se fait juge du comportement féminin et qui attribue à la femme ces appellatifs : c'est la prostituée elle-même qui s'en empare pour se définir de manière autonome. Dans cette optique, Nadine ne peut pas s'empêcher de vendre son corps, puisqu'elle en tire trop de joie et de satisfaction.

Bien que la prostituée de Papillon soit linguistiquement émancipée, elle demeure soumise au niveau diégétique. Autrement dit, le piège organisé aux dépens d'Alain empire à tel point que toute tentative de Nadine pour échapper à une nouvelle forme de prostitution - « *sans s'offrir ni s'ouvrir ni souffrir* » (42; italique dans l'original) - devient impossible. La fille perd alors tout l'espoir et toute la positivité qu'elle avait originairement attribués à la vente de son corps. Ce renversement de perspective se manifeste par le changement de ton des questions rhétoriques de Nadine. « Rassurée » et « enchantée » (16) par son métier, elle se demande ensuite : « Quel homme voudra d'une femme qui a reçu la République dans son lit ? (35) ». Nadine se rend compte qu'elle a dépassé la limite de ce qui est socialement acceptable. Ayant recherché un excès sexuel dont la gravité morale est exprimée par l'image hyperbolique de la « République » d'hommes, elle ne pourra qu'adhérer finalement à une bien-séance sociale tout à fait hypocrite.

Toute autre est la représentation de la prostitution chez Ken Bugul, surtout du fait que le récit autobiographique permet à son personnage d'avoir plus de recul critique face à une sexualité faisant désormais partie du passé. Par son voyage en Belgique, Ken entre dans le monde des artistes, de la drogue et de la marginalisation sociale, se rapprochant ainsi de la prostitution. Les premières allusions au libertinage sexuel de Ken surgissent avec Jean Wermer, l'un de ses amants, qui se révélera ensuite être homosexuel :

*Il ne voulait pas que nous soyons un couple bourgeois ; que voulait-il dire ? Décidément, là-bas au pays, nous ne suivions pas bien nos « ancêtres » ! Je pris ma leçon de libéralisme pour être dans le coup. Jean parlait, riait avec d'autres femmes, sortait avec elles, passait une partie de la nuit avec elles.*

*Pourquoi ne fais-tu pas autant ? [...] Ce n'est pas une question de s'ennuyer, c'est une question de vivre libre, de faire ce que tu veux. [...]. Ah non, tu ne t'assumes pas, alors, il faut le reconnaître. (Bugul 1983, 84-5; emphases ajoutées)*

La voix de Jean domine dans tout le passage étant donné que Ken rapporte toute une série de remarques sur sa sexualité dont l'artiste lui fait part. La possibilité d'explorer un nouvel usage de son corps - hors du couple traditionnel - est donc abordée comme une hypothèse formulée par une instance masculine. L'argumentation de l'homme se fonde sur des structures syntaxiques à valeur négative, en reléguant le discours sur la prostitution au plan de l'implicite. En effet, la récurrence de la négation fait que le passage se teinte de réticence, en ce qu'au lieu de dire ce que Ken devrait faire, Jean se limite à lui dire ce qu'elle ne doit pas faire. Par conséquent, c'est à elle de comprendre le non-dit d'un discours qui est socialement blâmable, d'autant plus que Jean est en train d'encourager Ken à partager son corps avec d'autres hommes.

Ce partage ne semble pourtant pas être perçu comme prostitution, mais plutôt comme la voix royale vers l'assomption de la femme en tant que telle. Il n'y a là qu'une imposition identitaire que Ken n'embrasse pas ouvertement et volontairement comme Nadine. D'ailleurs, c'est toujours à une autre instance que Ken attribue la responsabilité de sa vie de prostituée : soit à Jean - « il voulait que je m'épanouisse, que je m'assume » (103) - soit aux Occidentaux - « j'étais le pion dont ces gens-là avaient besoin pour s'affranchir d'une culpabilité inavouée » (89). Si « la vie des artistes » (85) - qui coïncide avec la débauche sexuelle - est pour elle une nouveauté, le je de Ken surgit pour montrer son mécontentement : « Je voulais vivre une certaine vie, il fallait que je m'y mette, mais cela ne m'était pas facile. Je n'avais jamais connu cela » (86). La vie des artistes et la vie que Ken veut mener ne correspondent pas, mais elle sait que si elle veut se retrouver,

elle devra forcément passer par « cela ». Le pronom démonstratif est symptomatique du déni et de la difficulté de la femme à accepter ce genre de compromission corporelle. Ainsi, quand elle décrit le début de sa vie de prostituée, Ken reprend le même pronom et dit simplement que « cela avait débuté une nuit » (94).

L'indécision quant à ce rôle est rendue par un style assez élaboré. La fréquence des questions rhétoriques est sans aucun doute ce qui ressort tout de suite dans le texte : « Comment et pourquoi m'étais-je retrouvée dans de telles circonstances ? » ; « Où tout cela pouvait-il mener ? » ; « Mais à qui allais-je la raconter ? » (95) ; « Qui étais-je ? Comment étais-je ? Quel jeu jouais-je ? » (103) ; « Quoi ? Que pouvaient-ils m'apporter ? » (119). Elles montrent le doute qui hante Ken une fois la décision prise de vendre son corps. Ces questions sans réponses sont contrebalancées par des assertions ironiques que la femme formule dans le contexte du bordel où elle commence à travailler : « Moi qui avais rêvé d'un foyer, d'un père, d'une mère, d'ancêtres, moi qui voulais être reconnue ! » (119). Par la répétition anaphorique du pronom tonique « moi », Ken met bien en relief la différence abyssale et paradoxale entre ses attentes précédentes et sa vie actuelle, en laissant soin au lecteur de tirer la conclusion de la phrase. De l'ironie est également palpable lorsque la femme décrit les prostituées du bordel : « Ah les femmes ! Concevoir, admettre, tolérer, servir ! » (104). L'accumulation des verbes à l'infinitif crée une ellipse, c'est-à-dire l'omission des termes qui permettraient de lier grammaticalement le mot « femmes » aux actions énumérées. Cette figure renforce l'automatisme et l'attitude servile qui caractérisent le rôle sexuel joué par les prostituées.

En revanche, quand Ken essaie de restituer sa propre image de prostituée - qu'elle appelle « mon autre moi-même » (153) - ce sont les métaphores et les comparaisons qui expriment son malaise. Ken se décrit ainsi lors de ses premiers actes sexuels : « J'étais jetée dans la cage des fantômes inassouvis et des chevauchées dans le rêve surréel » (119). La référence à la cage permet au lecteur d'identifier la prostituée à un animal dépourvu de liberté et que l'homme peut exploiter à sa guise. Le renvoi au rêve surréel intensifie en outre l'incapacité de Ken à se rendre compte de la réalité où elle s'est retrouvée du jour au lendemain, sans être en mesure d'exercer son libre arbitre sur son destin. Elle parle en effet de la prostitution comme d'un « processus » (105) dans lequel elle a été engagée, sans jamais l'envisager comme un choix conscient. Par conséquent, le plan métaphorique se fait de plus en plus sombre, de sorte que Ken décrit son visage de prostituée comme un être qui « se suicide dans l'illusion » (153). L'acte sexuel de la prostituée est ici représenté comme une auto-condamnation, une mise à mort volontaire de la femme et de son corps. Ce désir d'annihilation concerne pourtant la dimension de l'illusion, qui rappelle l'image du rêve surréel précédemment énoncée.



Cela contribue à faire de la prostitution une vie à part, qui ne coïncide pas avec la vraie vie que Ken continue à mener parallèlement. La mort de la femme ne se situe ainsi que sur un plan spirituel, moral et éthique, sans toucher à la factualité du réel.

Les comparaisons renforcent d'ailleurs le même sentiment d'angoisse : « Comme la bête traquée qui se jetait dans le piège tendu par les chasseurs, je cherchais une issue en étouffant des élans naturels » (103) ; « J'étais coincée comme la chair de l'huître. J'en contenais, j'en contiens encore le bouillonnement » (118). La première comparaison crée de nouveau une association entre la prostituée et l'animal, où les hommes entrent cette fois en jeu dans le rôle d'antagonistes, c'est-à-dire celui du chasseur. La deuxième comparaison voit par contre la prostituée comme le contenu d'une huître dont elle garde le bouillonnement, une image qui semble évoquer un élan de révolte contre un état sexuel plutôt passif et dans lequel elle se sent enfermée. Dans les deux cas, les adjectifs « traquée » et « coincée » renforcent la métaphore de la prostitution en tant que cage, où la prostituée se soumet aux désirs des hommes au lieu de s'émanciper. La passivité et la soumission de Ken sont d'ailleurs marquées par la reprise anaphorique du syntagme verbal « j'étais », qui apparaît à chaque fois qu'elle parle de sa prostitution : « j'étais engagée » (105) ; « j'étais coincée » (118) ; « j'étais dépassée » (118) ; « j'étais jetée » (119) ; « je m'étais égarée » (134) ; « j'étais désirée » (154). Tous ces syntagmes expriment les sensations d'oppression et d'étouffement ressenties par Ken dans le milieu de la prostitution, où son *je* surgit rarement pour imposer un choix volontaire.

Si Nadine fait preuve de maîtrise dans le langage par lequel elle se définit en tant que femme vendue, Ken témoigne d'un manque total de familiarité avec celui-ci. Après les premières expériences au bordel, elle remarque : « Et quel langage ! 'S'il voulait, si le client, si...' » (105). Le « si » anaphorique transmet la répétition des tâches sexuelles qui, loin d'être spontanément accomplies, sont des ordres dictés par d'autres. Les phrases inachevées produisent une aposiopèse, une figure qui permet de suspendre un énoncé et de laisser deviner la suite. L'interruption de ces trois énoncés acquiert ainsi une valeur émotive, car elle reproduit l'inquiétude et la confusion de Ken face à sa nouvelle identité sexuelle. Sa maladresse langagière est plus évidente dans un passage ayant une fonction métalinguistique, où la femme nous apprend qu'elle ne connaissait même pas la signification du mot « putain » pendant son adolescence :

Je n'avais aucune notion de ce que pouvais être une putain [...]. J'avais entendu toute petite de gens désigner une femme en l'appelant putain. Je pensais que ce ne pouvait être quelque chose de gentil, car du mépris accompagnait toujours ce genre de propos. [...]. Une putain, c'était toujours à l'adresse d'une femme. (159-60)

Cette difficulté originelle à se familiariser avec le mot « putain » se traduit par l'incapacité à parler le langage de la prostitution à l'âge adulte. Ken se retrouve donc à vivre dans un monde qu'elle ne contrôle pas, ni du point de vue corporel ni du point de vue communicationnel, et qui jusqu'à la fin n'est pas compatible avec ses élans naturels.

## 5 Conclusion

Par cette étude, nous avons essayé de dégager les possibles pistes de lecture de quelques romans féminins haïtiens et africains sous une perspective énonciative et stylistique appliquée à la représentation de la sexualité et de la corporalité. Bien qu'elle soit loin d'être exhaustive, la focalisation sur des sujets spécifiques à l'écriture féminine après les années 1980 nous a permis d'explorer quelques-unes des techniques employées pour faire de la « chair linguistique » (Chawaf 1976, 18) le cœur du texte littéraire. Les dispositifs énonciatifs et stylistiques sur lesquels nous nous sommes concentrés ne sont certes que des outils analytiques parmi d'autres. Et pourtant, ils nous ont permis de constater que tous les personnages féminins des romans analysés essaient de déjouer des systèmes de représentation ayant tendance à victimiser ou à hystériser le rapport des femmes au sexe, notamment quand l'on vient à des sujets comme le viol, la folie et la prostitution.

L'analyse de la structure énonciative des romans d'Ekotto et de Lahens a montré que l'espace textuel présente un vide verbal là où l'on vient à l'expression de la violence physique. Ce discours est marqué par une écriture élaborée dans une souffrance qui trouve ses origines dans la réticence et l'allusion. Dans cette perspective, Ekotto et Lahens accomplissent une « écriture embarquée » et « fondée contre le trauma » (Martelly 2016, 117) par l'achèvement progressif et graduel d'une parole féminine qui semblait peiner à prendre corps. En revanche, Beyala et Mars ont plongé leurs héroïnes dans la folie d'une sexualité débridée et d'une énonciation éclatée : elles ont su jouer avec la multiplication et le chevauchement des voix narratives afin de brouiller toute piste interprétative. Si pour Mars aucune clarté expressive ne semble possible, pour Beyala le dédoublement énonciatif de la conscience sexuelle permet à la femme d'avoir un certain recul par rapport à sa propre débauche physique et psychique. En ce qui concerne l'imaginaire de la prostitution, il se distingue notamment par des structures stylistiques qui différencient la narration féminine haïtienne de la narration féminine africaine. Plus spécifiquement, Bugul prône un approfondissement majeur de la question, dans la mesure où la vente du corps féminin offre l'opportunité d'une mise en discussion introspective et identitaire qui est absente chez Papillon.

Pour conclure, nous avons voulu rendre hommage à des écrivaines qui ont – nous semble-t-il – contribué à révolutionner considérablement l’image littéraire du corps féminin par la complexification formelle et substantielle de la sexualité. Leurs œuvres ont favorisé l’existence et l’enrichissement d’un espace littéraire libre et ‘libertin’, en prouvant que le courage d’une plume féminine peut entamer un parcours social, culturel et littéraire visant à une tentative d’affirmation sexuelle. Il faut effectivement préciser que si elle est entamée dans les romans analysés, l’émancipation énonciative et corporelle des personnages féminins n’est qu’ébauchée. Le viol, la folie érotique et la prostitution se préfigurent alors comme des champs littéraires particulièrement favorables aux essais de subversion des discours hégémoniques rabaissant la femme, son corps et sa voix, tout en étant encore des terrains en voie d’exploration et d’expérimentation. Les écrivaines haïtiennes et africaines réussissent quand même à démontrer que c’est en devenant des créatrices à mi-chemin entre réalité et fiction que le sujet féminin peut commencer à acquérir toutes les potentialités pour se définir en tant qu’être humain sexué et émancipé.

## Corpus

- Beyala, Calixthe (2003). *Femme nue, femme noire*. Paris : Le Livre de Poche.  
Bugul, Ken (1984). *Le baobab fou*. Paris : Présence Africaine.  
Ekotto, Frieda (2005). *Chuchote pas trop*. Paris : L’Harmattan.  
Lahens, Yanick (2013). *Guillaume et Nathalie*. Paris: Sabine Wespieser Éditeur.  
Mars, Kettly (2008). *Fado*. Paris : Mercure de France.  
Papillon, Margaret (2001). *Innocents fantasmés*. Miami : Butterfly Publications.

## Bibliographie critique

- Alphonse, Kamdem Ndongo (2013). « La représentation de la femme chez Mariama Bâ et Calixthe Beyala : entre religion et sécularité », *International Journal of Humanities and Social Science Invention*, 2(10), 24-30. URL [http://www.ijhssi.org/papers/v2\(10\)/Version-2/D021002024030.pdf](http://www.ijhssi.org/papers/v2(10)/Version-2/D021002024030.pdf) (2019-11-28).
- Agnant, Marie-Célie (2002). « Écrire en marge de la marge ». Bellarsi, Franca ; Maufort, Marc (éds), *Reconfigurations. Canadian Literatures and Postcolonial Identities / Littératures canadiennes et identités postcoloniales*. Bruxelles : Presses Interuniversitaires Européennes, 15-20.
- Ambroise, Têko-Agbo (1997). « Werewere Liking et Calixthe Beyala. Le discours féministe et la fiction ». *Cahiers d’études africaines*, 37(145), 39-58.
- Asaah, Augustine H. (2005). « Satire, désordre, folie et régénérescence : lecture de quelques romans africains ». *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, 64(1), 132-50.

- Asaah, Augustine H. (2006). « Entre Senghor et Beyala : une affaire de controverse, de divergence et de résonance ». *Francofonía*, 15, 33-51.
- Babin, Céline et al. (1985). *Le roman féminin d'Haïti : forme et structure*. Paris : GRELCA.
- Badian Kouyauté, Seydou (1976). *Le sang des masques*. Paris: Robert Laffont.
- Beyala, Calixthe (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Stock.
- Bokobza Kahan, Michèle (2009). « Métalepse et image de soi de l'auteur dans le récit de fiction ». *Argumentation et Analyse du Discours*, 3, 1-18. URL <https://journals.openedition.org/aad/671> (2019-11-28).
- Borst, Julia (2009). « Violence et mémoire dans le roman haïtien contemporain ». *Les Caraïbes : convergences et affinités, Publiforum*, 10. URL [http://www.publiforum.farum.it/ezone\\_articles.php?art\\_id=103](http://www.publiforum.farum.it/ezone_articles.php?art_id=103) (2019-11-28).
- Boumazou, Ibrahim (2017). « Représentation du corps féminin dans le roman africain francophone : les cas de Salimata dans *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma et Perpétue dans *Perpétue et l'habitude du malheur* de Mongo Beti ». *Convergences francophones*, 4(1), 1-11. URL <https://mrujs.mtroyal.ca/index.php/cf/article/view/427> (2019-11-28).
- Bréant, Hugo (2012). « De la littérature féminine africaine aux écrivaines d'Afrique ». *Afrique contemporaine*, 241(1), 118-19.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge.
- Butler, Judith (2004). *Undoing Gender*. London : Routledge, 161-99.
- Calvo Martín, Beatriz (2008). « La récupération de la mémoire dans le roman actuel féminin ». *Revue des lettres et de traduction*, 13, 479-92.
- Cazenave, Odile (1999). *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*. Paris : L'Harmattan.
- Cesbron, Georges (1980). « Écritures au féminin. Propositions de lecture pour quatre livres de femmes ». *Degré Second*, Juillet, 95-119.
- Chancy, Myriam J.A. (1997). *Framing Silence : Revolutionary Novels by Haitian Women*. New Jersey : Rutgers University Press.
- Chawaf, Chantal (1976). « La chair linguistique ». *Les Nouvelles littéraires*, 2534, 18.
- Claude-Narcissé, Jasmine (1997). « Le vent du féminisme ». *Mémoire de Femmes*. Port-au-Prince: UNICEF-HAÏTI. URL <http://www.jasminenarcisse.com/memoire/> (2019-11-28).
- Condé, Maryse [1979] (1993). *La parole des femmes*. Paris : L'Harmattan.
- Cornaton, Michel (1990). *Pouvoir et sexualité dans le roman africain*. Paris : L'Harmattan.
- Costantini, Alessandro (1981). « Il testo letterario e l'enunciazione ». *Strumenti critici*, 46, 442-57.
- Costantini, Alessandro (1983). « Semiotica dell'enunciazione e romanzo ». *Problemi del romanzo*. Milano : FrancoAngeli, 33-49.
- Costantini, Alessandro (2002). « Eros politico ed eros magico. Origini e peculiarità della rappresentazione dell'eros nelle letterature francophone dei Caraïbi ». Zoppi, Maria Isabelle (a cura di), *La poetica mobile : dalla cultura al testo*. Roma : Bulzoni Editore, 151-82.
- Costantini, Alessandro (2002). *Fantasmî narrativi e sovversione linguistica nel romanzo haitiano moderno e contemporaneo*. Milano : Cisalpino.
- Curiel, Ochy et al. (2005). « Féminismes dissidents en Amérique Latine et aux Caraïbes ». *Nouvelles Questions Féministes*, 2(24), 4-13.

- Diabate, Naminata (2010). « From Women Loving Women in Africa to Jean Genet and Race : A Conversation with Frieda Ekotto ». *Journal of African Literature Association*, 4(1), 181-203.
- Etoke, Nathalie (2001). « Calixthe Beyala et Ken Bugul : regards de femmes sur l'Afrique contemporaine ». *Africultures : les mondes en relation*. URL <http://africultures.com/calixthe-beyala-et-ken-bugul-regards-de-femmes-sur-lafrique-contemporaine-1733/#prettyPhoto> (2019-11-28).
- Etoke, Nathalie (2006). « Écriture du corps noir dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis ». *CODESRIA Bulletin*, 3, 43-7.
- Etoke, Nathalie (2010). *Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*. Paris : L'Harmattan.
- Foucault, Michel (1984-2018). *Histoire de la sexualité*. Paris : Gallimard.
- Gallimore Rangira, Béatrice (1994). « De l'aliénation à l'appropriation du corps chez les romancières d'Afrique noire francophone ». *Notre Librairie*, 117, 54-60.
- Gallimore Rangira, Béatrice (2001). « Écriture féministe ? écriture féminine ? : les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique ». *Études françaises*, 37(2), 79-98.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.
- Guignard, Sophie (2014). « Érotisme, Fantasma et Châtiment: constructions romanesques de l'intime féminin dans *Monsieur Vénus: roman matérialiste* de Rachilde et *Femme nue, Femme noire* de Calixthe Beyala ». *ACTES/ACTAS/ATTIROM Reykjavík : Actes du XIXème Congrès des romanistes scandinaves*. Université d'Islande : Sigrún Á. Eiríksdóttir. Reykjavík, 1-18.
- Hernandez, Teri (2003). « La femme dans la littérature antillaise : auteur, personnage, critique ». URL <http://www.suzannedracius.com/spip.php?article17> (2019-11-28).
- Hoffmann, Léon-François (1982). *Le roman haïtien : idéologie et structure*. Sherbrooke : Les Éditions Naaman.
- Hoffmann, Léon-François (1992). « The Haitian Novel During the Last Ten Years ». *Callaloo*, 15(3), 761-9.
- Irigaray, Luce (1974). *Speculum. De l'autre femme*. Paris : Éditions de Minuit.
- Jakobson, Roman (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris : Minuit.
- Jean-Charles, Régine (2006). « They Never Call It Rape : Critical Reception and Representation of Sexual Violence in Marie-Vieux-Chauvet's *Amour, Colère et Folie* ». *Journal of Haitian Studies*, 12(2), 4-21.
- Kane, Mohamadou (1982). *Roman africain et tradition*. Dakar : Éditions Africaines.
- Kerbrat-Orecchioni [1991] (2012). *L'énonciation*. Paris : Armand-Colin.
- Kom, Ambroise (1996). « L'univers zombifié de Calixthe Beyala ». *Cinq ans de littératures : 1991-1995, Notre Librairie*, 125, 65.
- Kristeva, Julia (1974). *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil.
- Larangé, Daniel S. (2010). « D'un érotisme mystique aux enfers de la pornographie : désirs et plaisirs dans l'œuvre romanesque de Calixthe Beyala ». *Francofonía*, 19, 122-43.
- Le Rumeur, Marie Dominique (1992). « La littérature haïtienne actuelle (1980-1992) ». *Francofonía* (Cádiz), 1, 143-59.
- Longtin, David (2010). *La violence faite aux femmes en Haïti : entre le réseau (international) d'assistance et la représentation des organisations féministes haïtiennes (1991-2008)*. Mémoire de maîtrise en science politique. Univer-

- sité du Québec à Montréal. URL <https://archipel.uqam.ca/3916/1/M11954.pdf> (2019-11-28).
- Magloire, Nadine [1975] (2014). *Le sexe mythique*. Haïti : Legs Éditions.
- Martelly, Stéphane (2016). *Les Jeux du dissemblable : Folie, marge et féminin en littérature haïtienne contemporaine*. Montmagny : Nota Bene.
- Marty, Anne (2017). *La littérature haïtienne dans la modernité*. Paris : Éditions Karthala.
- Marty, Anne (1995). *Le personnage féminin dans les romans haïtiens et québécois (1938-1980)* [thèse de doctorat]. Lille : Presses Universitaires du Septentrion.
- Marty, Anne (2000). *Haïti en littérature*. Paris : La Flèche du Temps.
- Ménard, Nadève (2011). *Écrits d'Haïti : perspectives sur la littérature haïtienne contemporaine*. Paris : Éditions Karthala.
- Métraux, Alfred (1958). *Le Vaudou haïtien*. Paris : Gallimard, 129-36.
- Moudileno, Lydie (2003). *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Dakar : CODESRIA. URL <https://www.codesria.org/spip.php?article431&lang=en> (2019-11-28).
- Mvomo Médou, Rémy (1969). *Afrika Ba'a*. Yaoundé : Clé.
- N'da, Pierre (2011). « Le sexe romanesque ou la problématique de l'écriture de la sexualité chez quelques écrivains africains de la nouvelle génération ». *Éthiopique*, 86. URL <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1759> (2019-11-28).
- Ndachi Tagne, David (1990). « Notes de lecture. Calixthe Beyala, C'est le soleil qui m'a brûlée ». *Notre Librairie*, 100, 96-7.
- Ndao, Cheikh Aliou (1972). *Buur Tillen, roi de la Médina*. Paris : Présence Africaine.
- Obitaba, Eraguonona James (2008). « L'esthétique du discours de la prostitution : l'exemple de Sadj, Hampate Bâ, Beti, Daher Ahmed Farah, Sambène, Labou Tansi et Beyala ». *Éthiopiennes*, 81. URL <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1604> (2019-11-28).
- Oktapoda, Efstria et al. (2013). *Mythes et érotismes dans les littératures et les cultures francophones de l'extrême contemporain*. Amsterdam : Éditions Rodopi.
- Pilcher, Jane ; Whelehan, Imelda (2017). *Key Concepts in Gender Studies*. Los Angeles : Sage.
- Rinne Suzanne ; Vitiello Joëlle (1997). *Elles écrivent des Antilles (Haïti, Guadeloupe, Martinique)*. Paris : L'Harmattan.
- Rawiri, Angèle (1983). *G'amarakano, au carrefour*. Paris : Silex.
- Senghor Sédar, Léopold (2007). « Femme noire ». Brunel, Pierre (éd.), *Poésie complète*. Paris : CNRS, 20.
- Showalter, Elaine (1986). « Feminist Criticism in the Wilderness ». *The New Feminist Criticism : Essays on Women, Literature, and Theory*. London : Virago.
- Spitzer, Leo (1970). *Études de style*. Trad. par A. Coulon, M. Foucault, É. Kaufholz. Paris : Gallimard.
- Thiam, Awa (1978). *La parole aux Négresses*. Paris : Denoël/Gonthier.
- Tong Putnam, Rosemarie (2008). *Feminist Thought : A More Comprehensive Introduction*. New York : Westview.
- Verschuur, Christine; Destremau, Blandine (2012). « Féminismes décoloniaux, genre et développement. Histoire et récits des mouvements de femmes et des féminismes aux Suds ». *Revue Tiers Monde*, 1(209), 7-18.
- Volet, Jean-Marie (1992). « Romancières francophones d'Afrique noire : vingt ans d'activité littéraire à découvrir ». *The French Review*, 65(5), 765-73.