

Pornographie et féminisme dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala

Marion Coste

► **To cite this version:**

Marion Coste. Pornographie et féminisme dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala. Nouveaux Imaginaires du Féminin, Sep 2017, Nice, France. Nouveaux Imaginaires, 2017. <hal-01665782>

HAL Id: hal-01665782

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01665782>

Submitted on 16 Dec 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pornographie et féminisme dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala

Marion Coste, membre associé de l'unité mixte de recherche « Théorie et histoire des arts et des littératures de la modernité » (THALIM) de l'université Sorbonne-Nouvelle-Paris-3.

Marioncoste88@gmail.com

Résumé : *Femme nue, femme noire* raconte l'épopée sexuelle d'Irène Fofó, dans une Afrique noire urbaine. Je montrerai que Calixthe Beyala fait de ce personnage une dissidente à la fois à la morale patriarcale et aux stéréotypes racistes qui pèsent sur la femme noire. Par sa libération et sa manière d'assumer son désir, Irène met à mal le système patriarcal de la société dans laquelle elle évolue : elle finit même par être déifiée par le village qui l'a accueillie, parce qu'elle semble capable de guérir chacun de ses maux sexuels. Cependant, en détruisant le stéréotype patriarcal de la femme soumise et pudique, ce personnage confirme le stéréotype raciste de la femme noire lubrique et dominatrice, mis en évidence par les féministes africaines-américaines. Pour éviter ce stéréotype, Calixthe Beyala fait mourir Irène Fofó : celle-ci est violée à mort pour la punir de ses écarts avec la morale patriarcale, et la scène finale présente Irène mourante en piéta sur les genoux de sa mère. Cette image fait de la révolte sexuelle d'Irène un geste politique, qui fonde une « nouvelle éthique sexuelle » (Cazenave : 108) : le personnage est une martyre, morte dans une tentative de sauver sa communauté, et non une femme lubrique et dominatrice.

Mots-clefs : Calixthe Beyala, féminisme africain-américain, pornographie.

Calixthe Beyala fait exception dans le paysage des littératures dites postcoloniales grâce à sa production importante (pas moins de vingt livres depuis 1987) et son succès auprès d'un large public. Elle publie principalement chez Albin Michel, maison d'édition qui n'est pas spécialisée dans les littératures dites postcoloniales. Elle a été récompensée par de nombreux prix, le grand prix littéraire de l'Afrique noire en 1994 pour *Maman a un amant*, le grand prix du roman de l'Académie française en 1996 pour *Les Honneurs perdus*, et le grand prix de l'UNICEF en 1998 pour *La Petite fille du réverbère*. Elle est aussi très présente médiatiquement, notamment comme porte-parole du Collectif

Égalité, qui revendique une meilleure représentation des noirs dans les médias, la culture, la politique et le domaine économique.

Cependant, Calixthe Beyala est un personnage polémique, suscitant l'admiration ou la réprobation. Elle a été accusée de plagiat à plusieurs reprises et a défrayé la chronique en portant plainte contre Michel Drucker, après la fin de leur liaison. Ces éléments, s'ils peuvent sembler anecdotiques, ne le sont pas, parce que ce personnage de femme au-dessus des lois de la morale, assumant une liberté sexuelle sans fard, est à mettre en rapport avec les critiques qu'essuient ses romans, surtout de la part des intellectuels camerounais. Nombreux sont ceux qui lui reprochent de salir l'image de l'Afrique, et tout particulièrement de la femme africaine. Elle est suspectée d'user d'un érotisme raciste, insistant sur la supposée luxure des femmes africaines. Dans son article « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », Ambroise Kom écrit :

Beyala ne répugne à aucun stéréotype, si infamant soit-il, pour dénoncer les perfidies de la femme et pour montrer comme elle se fait prendre au piège du mâle. [...] À cet égard, on se rend compte que le succès de Beyala peut aussi bien tenir des multiples scènes osées dont dégorgent ses récits [...], l'on peut comprendre que des critiques n'hésitent pas à accuser Beyala de s'adonner passionnément à une écriture pornographique, technique destinée à accrocher un public en quête d'érotisme et d'exotisme bon marché. (Kom : 67)

L'expression « écriture pornographique » est violente. Elle consiste à accuser Calixthe Beyala d'écrire des livres sans autres intérêts que la satisfaction sexuelle. La dernière phrase ajoute la notion « d'exotisme bon marché » : Ambroise Kom déplore l'usage de certains stéréotypes racistes associés à l'érotisme africain. On verra qu'on trouve effectivement dans *Femme nue, femme noire*, des stéréotypes racistes, qui proposent de voir la femme noire comme une mauvaise mère, lubrique et castratrice.

Voilà qui s'accorde bien mal avec les prises de position féministes et antiracistes de l'autrice. Calixthe Beyala revendique dans *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales* le droit à une féminité jugée aliénante par de nombreuses féministes. Elle fait même de la beauté du corps féminin une arme :

Et si nous tentions toutes d'entretenir une sensualité mortelle ?

J'aime les bas résille, les guêpières, les porte-jarretelles et les ongles acérés rougis et laqués. Quand nous passerons, les cochonnets en seront malades. Femmes nous serons. Femmes nous resterons dans les moindres détails. Et les mièvreries des crâneurs glisseront sur nous comme un savon. Magnifiques nous serons. Magnifiques nous resterons hors du rôle féminin où les hommes rêvent de nous voir. Ils en seront malades. Toute cette beauté

gaspillée selon eux, c'est inadmissible ! Ils en souffriront. Ils en baveront. Ils rêveront d'évoluer lentement en nous, de coulisser dans des tunnels sinueux.

Et si un matin nous nous réveillons et décidions toutes de nous refuser aux hommes ? Nous nous plairons à nous refuser. Ce jour-là, devant nous aucun homme ne fera encore semblant de dominer la situation, de décider.

Pendant une heure nous serons Femme, Impératrice du monde. La grande orchestratrice. (Beyala 1995 : 139-140)

On reconnaît le ton crû et provocateur de Calixthe Beyala, et la récupération, féministe d'après elle, de stéréotypes parfois jugés misogynes : la femme en bas résille, guêpières, porte-jarretelles et ongles rouges et laqués. Cependant, ces ongles sont « acérés » comme des griffes. L'autrice ne souhaite pas abandonner son pouvoir de séduction, elle veut interdire aux hommes de faire de sa beauté leur bien. Elle refuse le « rôle féminin », ou la marchandisation de sa beauté, qu'on peut lire à travers l'expression « gaspillé selon eux ». Son féminisme, agressif, va jusqu'à souhaiter la douleur masculine (« ils en souffriront ») et la domination féminine, qui défie la femme : « Femme, Impératrice du monde, grande orchestratrice. » Cette domination féminine pose problème dans ce contexte en ce qu'elle rejoint un stéréotype raciste appelé le « matriarcat noir ». Elsa Dorlin considère que ce « mythe » est né durant la période esclavagiste et ségrégationniste aux Etats-Unis, et perdure jusqu'à nos jours :

Dès la période esclavagiste s'est construit ce mythe du « matriarcat noir » : une forme d'organisation sociale littéralement monstrueuse, dans laquelle l'ordre « naturel » des sexes est inversé. Une organisation sociale où les femmes noires sont présentées comme de « mauvaises » mère, des femmes abusives et castratrices. Dans la littérature raciste, la figure de la femme noire au pouvoir castrateur fonctionne alors comme l'externalisation d'une modalité paradigmatique du pouvoir colonial : l'une des pratiques caractéristiques des systèmes plantocratiques ou esclavagistes comme des gouvernements coloniaux étant l'émasculatation – symbolique et effective – de l'esclave et du colonisé. (Dorlin : 36)

Se pose donc la question de la gestion du stéréotype chez Calixthe Beyala, indissociable de celle du double lectorat, africain et occidental, auquel elle s'adresse. Conforte-t-elle le lecteur occidental dans une forme de racisme et de misogynie ou parvient-elle à déstabiliser des préjugés et des discours établis ?

Je proposerai de lire *Femme nue, femme noire*, qualifié par Albin Michel de « premier roman érotique africain », comme une réappropriation par la femme de sa sensualité, faisant de la sexualité une arme féminine contre une société misogyne : les

scènes érotiques permettent à Irène, le personnage principal, de prendre le pouvoir sur une société dominée par les hommes. Je verrai qu'Irène risque alors de confirmer le stéréotype raciste de la femme noire lubrique et castratrice, stéréotype largement dénoncé par les féministes africaines-américaines dont Calixthe Beyala a reconnu l'influence sur son écriture. Michele Wallace, par exemple, dénonce dans *Black Macho and The Mythe of the Superwoman* le stéréotype de la femme noire, dominatrice, lubrique et castratrice. Calixthe Beyala permet à son personnage d'échapper à ce stéréotype en en faisant une martyre : Irène ne se satisfait pas de sa position de puissance, et retourne dans le village de sa mère en sachant qu'elle va y mourir.

I) Sortir du patriarcat

Dès le début, le texte récuse les stéréotypes patriarcaux de la société africaine. Le titre même, *Femme nue, femme noire*, annonce un retour réflexif sur les représentations de la sensualité de la femme noire, puisqu'il reprend un vers célèbre de Léopold Senghor. Calixthe Beyala reconnaît que son féminisme prend racine dans la représentation quasi déifiée de la femme africaine par les poètes de la Négritude : elle forme même le terme de « féminitude », par analogie avec le terme « Négritude », pour parler de son féminisme, qui consiste à glorifier la femme dans sa différence-égalité avec l'homme. Ce titre serait donc un hommage, une façon de rattacher son écriture à une tradition. Et pourtant, les premières lignes du roman récusent cette filiation. La narratrice, Irène, les rejette :

Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté... » Ces vers ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglinguent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! (Beyala 2003 : 11)

Irène s'oppose à cette culture et affirme sa puissance, sa violence. Elle évoque d'abord les chaînes, qui sont peut-être celles qui entravent la femme africaine, puis la violence, comme si, en trois phrases, se décrivait ici le processus de libération par l'agressivité de la langue qui va se jouer dans tout le roman. Il faut alors relire les vers de Senghor. Le poète décrit la femme noire à travers ses besoins d'homme : elle est tour à tour mère (« J'ai grandi dans ton ombre »), muse (« bouche qui fais lyrique ma bouche »), récompense du guerrier (« tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur »).

Refuser cette culture, c'est refuser l'instrumentalisation masculine de la sexualité féminine.

Cette tendance se poursuit quelques pages plus tard : Irène vole un sac à main dans une foule, puis découvre, à l'intérieur de celui-ci, un cadavre de bébé. Symboliquement, ce passage fait d'Irène le contraire d'une mère : le seul bébé qu'elle aura est celui-ci, volé et mort. Sa sexualité n'a pas pour fonction la procréation : elle ne sera ni la mère, ni la muse ni la récompense du guerrier célébré par Senghor. Notons tout de suite aussi que cette scène peut être lue comme une caricature de la BBM, *Bad Black Mother*, mère castratrice et oppressante, que dénonce Patricia Hill Collins dans ses écrits. Ce mécanisme d'outrance du stéréotype, pour le rendre ridicule et le faire implorer de l'intérieur, est récurrent dans ce livre.

Les stéréotypes patriarcaux occidentaux sont aussi dénoncés : « Parce que, ici, il n'y aura pas de soutien-gorge en dentelle, de bas résille, de petites culottes en soie à prix excessif, de parfums de roses ou des gardénias, et encore moins ces approches rituelles de la femme fatale, empruntées aux films ou à la télévision. » (Beyala 2003 : 11) Irène rejette tout l'attirail de l'érotisme occidental, des objets dont se pare la femme au rôle que l'homme lui fait endosser, celui de la femme fatale. Dans cette première page, Irène renvoie donc dos à dos l'érotisme africain, qui se lit ici comme une forme de soumission et de disponibilité de la femme à l'homme, et l'érotisme occidental, qui, sous couvert de libération (la femme fatale est puissante, dangereuse), assigne la femme à d'autres rôles tout aussi sclérosés et construits par les fantasmes masculins. La réappropriation par la femme de sa sexualité se fera donc envers et contre tous, envers et contre la culture africaine et la culture occidentale. Odile Cazenave remarque que ce refus des stéréotypes africains et occidentaux permet à Calixthe Beyala de s'inscrire dans un double héritage littéraire, français et camerounais, tout en proposant une voix personnelle : « L'éclatement de stéréotypes, la création de néologismes, relèvent de cette même démarche : créer une certaine filiation interne à ces textes, tout en se démarquant de la littérature maternelle double : africaine et française. » (Cazenave : 108)

La sexualité d'Irène lui permet de prendre peu à peu le pouvoir sur les hommes. Le premier projet qu'Irène s'assigne est celui de dire le sexe. « Je veux savoir comment les femmes font pour être enceintes, parce que, chez nous, certains mots n'existent pas. » (Beyala 2003 : 11) Ou encore :

Pour le sexe justement, je vis sur une terre où l'on ne le nomme pas. Il semble ne pas exister. Il est comme une absence, un bouquet d'astres morts, un contour sans précision, une ombre curieuse, un songe presque, une cellule infime à quoi seules les grossesses ou les engueulades entre les couples donnent une matérialité sous la contrainte des besoins quotidiens. (Beyala 2003 : 12)

Ce refus de dire la sexualité est caractéristique de la littérature africaine des années 1960-1980 d'après Odile Cazenave :

Disons à ce sujet que ce n'est pas que le roman africain ait jusqu'ici complètement été silencieux sur ce point, il faut cependant rappeler une certaine réserve sur tout ce qui est matière à représentation sexuelle dans les romans des années 60 à 80. Les romans de la diaspora accordent une part importante à cet aspect. Citons notamment Calixthe Beyala pour son exploration d'une nouvelle éthique sexuelle en tant que base à de nouvelles relations entre individus et possibilité d'une société nouvelle. (Cazenave : 108)

Dire la sexualité est une façon de s'opposer à la tradition littéraire africaine. Remarquons le jeu d'Irène avec les métaphores plus ou moins précieuses, qui doivent rappeler la façon dont la littérature du passé hésitait à nommer le sexe : « une absence », « un bouquet d'astres morts », « une ombre curieuse », « un songe ». Au contraire, Irène ancre son écriture du côté de la réalité brutale : « les grossesses ou les engueulades entre couples ».

La première scène érotique, lors de la rencontre avec Ousmane, est une prise de pouvoir. C'est Irène qui mène la danse : elle commence par raconter une histoire romantique qui justifierait sa présence dans la rue avec un bébé mort, pour qu'Ousmane la prenne dans ses bras pour la consoler. Envahie par le désir, elle dit : « Mes terminaux nerveux se convulsent. J'en oublie la hiérarchisation des rôles sexuels. Je revendique une morale de l'excès, de la luxure et de la débauche. Mes mains glissent sur son dos, s'attardent à la naissance de ses fesses en nage. » (Beyala 2003 : 20)

Irène assume donc son désir : elle n'est plus l'objet du désir de l'homme, mais le sujet. En ce sens, elle contrevient à la « hiérarchisation des rôles sexuels ». Elle sait qu'elle impose une nouvelle « morale », qui s'oppose à celle que sa société a tenté de lui inculquer, faite de modération et de pudeur.

Ousmane est heurté par la puissance d'Irène, et tente de reprendre le contrôle, notamment en insultant Irène : « Dans la violence qu'il assène, il pense mettre à bas sa suprématie sexuelle. Il veut retrouver sa masculinité dérobée : seul le mâle doit déclencher l'acte d'amour. Sa réaction m'émeut. » (Beyala 2003 : 21) Irène regarde avec

condescendance les efforts d'Ousmane pour reprendre le dessus : le modalisateur « pense » dans « il pense mettre à bas ma suprématie sexuelle » montre qu'en réalité, il n'en est rien. L'hyperbole « suprématie sexuelle » souligne la puissance d'Irène. Le verbe « doit » et le présent gnomique rappelle avec une certaine ironie cette règle issue d'une société patriarcale : « seul le mâle doit déclencher l'acte d'amour ».

Pourtant, à ce stade du roman, il reste encore du chemin à faire à Irène, pour atteindre l'indépendance : si elle parvient à dominer Ousmane pendant qu'ils font l'amour, elle est vite rattrapée par des conceptions misogynes. Elle ne se croit pas autosuffisante : « Je sais que Ousmane peut me sauver ou me perdre. Il peut me laisser tomber et me fracasser la tête sur une pierre, ou déployer une force invisible qui me maintienne suspendue dans les airs : l'amour est la seule force capable de réfuter la loi de la gravité. » (Beyala 2003 : 25-26)

L'érotisme masculin a d'abord tendance à enfermer Irène, à la priver de liberté. Un rêve résume bien ce danger de l'eros masculin. Elle s' imagine poursuivie par un policier :

- Où cours-tu ainsi, me demande-t-il d'une voix de mort.

- Trouver ma liberté.

Il me sourit. Je suis surprise par cette gentillesse qui dévore son visage.

- Je crois qu'il serait plus simple pour toi de la trouver dans mes bras, dit-il en les écartant.

Hypnotisée, je me laisse happer par ses mains. Elles sont tendres et douces, ses mains ; Puis ces mains câlines entreprennent de m'étrangler. Je pousse un hurlement et ouvre les yeux. (Beyala 2003 : 37-38)

Sa réappropriation d'elle-même est progressive, difficile. D'abord, elle est promenée par Ousmane comme sa chose. Il a dit « Je t'engage ! » (Beyala 2003 : 28), assumant sa qualité de patron. Elle est consciente du mépris des hommes à son égard : « Je ne peux ignorer leur mépris à mon égard. Il est si manifeste qu'il imprègne l'atmosphère. Pour eux, je suis une fille des rues ! Une traînée ! » (Beyala 2003 : 29) Ce passage montre la façon dont le regard des hommes mine encore la façon dont la jeune fille se conçoit. Le « Pour eux » qui précède le « je suis une fille des rues » souligne encore qu'il ne s'agit que d'une projection masculine, qu'elle n'est pas, en réalité, une

filles des rues. Cependant, ce « pour eux » n'apparaît plus dans la phrase suivante, comme si Irène avait intégré cette dépréciation d'elle-même.

Irène se révolte comme malgré elle : souvent, ce personnage semble traversé par des discours qui ne sont pas les siens, et fait des projets dont Calixthe Beyala ne nous donne pas à lire la maturation psychologique. Ce n'est pas elle qui décide de s'opposer à ce regard, mais quelque chose qui monte en elle : « Je reste immobile dans l'attente des larmes qui ne viennent pas. Quelques secondes s'écoulent, puis une convulsion orageuse monte de ma gorge. Ce n'est que plus tard que je m'aperçois que je crie. » (Beyala 2003 : 30)

Elle renonce alors à s'inscrire dans la communauté, à avoir un bonheur certes factice, mais solide, comme celui de Fatou, l'épouse d'Ousmane. Cette dernière a rencontré son futur mari durant l'enfance, leur coup de foudre a été réciproque et elle a vécu le grand amour, avant de se découvrir stérile, que son mari la délaisse, et qu'elle se mette à satisfaire tous ses caprices sexuels pour le garder, au point même d'accueillir Irène sous son toit. Irène ressent de la tristesse à la suite de ce récit, parce qu'il lui rappelle la vie à laquelle elle renonce : « Mon cœur pèse. Je ne me l'explique pas. L'espace d'un moment, mon miroir mental fixe le futur. Il n'y voit rien... » (Beyala 2003 : 77). Elle se surprend à regretter un bonheur conventionnel : « Au fond, j'aurais voulu être quelqu'un de bien. J'aurais voulu ressembler à ces jeunes filles obéissantes que tout le monde respecte. » (Beyala 2003 : 76)

Peu à peu, elle parvient à devenir une sorte de déesse de la sexualité. Parce qu'ils pensent qu'elle est folle, les gens accordent à Irène le pouvoir magique de conjurer la malchance et le malheur. Elle organise une scène d'orgie où plusieurs personnes sont conviées à raconter leurs histoires sexuelles et à faire l'amour ensemble. Elle accède alors à une forme de puissance divine, dont elle n'ignore pas qu'elle repose sur un mensonge. Elle dit : « Et parce qu'ils me croient folle et me déifient comme telle » (Beyala 2003 : 96). Cependant, elle semble ensuite assimiler cette identité :

J'ordonne et je suis la déesse des Eaux, le génie de la Fécondité, du Sol et des Céréales. Je suis la divinité des Forêts et des Savanes. Je suis celle dont les désirs épouvantent le malheur et le font s'embourber dans les marécages. Je suis une caverne miraculeuse qui donne sens aux sept merveilles du monde. (Beyala 2003 : 98)

Les métaphores révèlent une récupération par Irène de sa puissance féminine, associée, comme souvent chez Calixthe Beyala, aux Eaux, qui s'opposent à la boue souillée des marécages et qui symbolisent la fécondité. Rangira Béatrice Gallimore explique que « les femmes sont animées par un fort désir de purification que nous saisissons dans la symbolique de l'eau. » (Gallimore : 114) Un peu plus loin elle explique : « À l'eau boueuse et immobile s'oppose l'eau pure et vive qui coule et vivifie le corps. » (Gallimore : 115) Déesse des Eaux, Irène purifie en elle le marécage par cette scène qui déstabilise les représentations de la société hétéropatriarcale : une vieille femme s'y adonne à une sexualité qu'elle-même considère comme dépravée, un homme obèse satisfait ses désirs homosexuels pendant qu'Irène fait l'amour avec sa femme. Irène vit alors une transe mystique, qui lui révèle son appartenance au monde : « Je suis en transe et, pour la première fois, je sens la terre tourner dans l'espace. Je découvre que l'univers est plus microcosmique que le corps d'une femme. » (Beyala 2003 : 104) Elle se sent connectée à l'ensemble de l'univers, puisqu'elle sent le monde tourner et que le monde est à l'image de son corps de femme.

Cependant, en se débarrassant de la norme hétéropatriarcale, elle confirme un stéréotype raciste, celui du « matriarcat noir ». On peut considérer que le caractère outré, voire caricatural, de cette toute puissance sexuelle d'Irène, vaut en soi comme une dénonciation et une ridiculisation du stéréotype. Cependant, cette toute puissance féminine étant réclamée par Calixthe Beyala dans sa *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, on ne peut pas éviter la difficulté que pose le féminisme de l'autrice : en échappant au patriarcat qu'elle associe à la société camerounaise, elle risque de confirmer les stéréotypes racistes des occidentaux sur les femmes noires. Je vais montrer maintenant qu'elle sort de cette impasse en soulignant l'aspect politique et éthique de l'épopée érotique d'Irène.

II) De la « grande orchestratrice » à la martyre.

Paradoxalement, la dénonciation des stéréotypes passe une forme d'outrance dans l'œuvre de Calixthe Beyala. Odile Cazenave explique, en s'appuyant sur le travail de Mireille Rosello, que ne pas utiliser les stéréotypes racistes ne suffit pas à les éliminer. Elle dénonce « l'inutilité de croire en un désamorçage du stéréotype simplement par le fait qu'ils n'apparaissent pas nécessairement dans la langue quotidienne. Néanmoins,

s'ils ne sont pas usités, ils restent là enfouis dans l'inconscient collectif, acquis et digérés. » (Cazenave : 115)

Ainsi, Calixthe Beyala expose avec excès certains stéréotypes racistes. On lit : « Ousmane tient une poule et la sodomise comme s'il s'agissait d'une femme. Il gémit de plaisir, les yeux affolés, la langue pendante. » (Beyala 2003 : 142) Calixthe Beyala force le trait du stéréotype raciste qui voudrait que les Noirs aient une sexualité débridée, bestiale. Ce racisme est à la limite du soutenable pour le lecteur. Cependant, cette sodomie de la poule donne lieu à cette remarque pour le moins cocasse de l'épouse bafouée : « Une femme peut rivaliser avec une autre ! Mais une poule est une rivale impossible. » (Beyala 2003 : 145) Par cette phrase, Calixthe Beyala se moque du lecteur qui aurait adhéré au stéréotype raciste : l'absurdité du stéréotype du Noir zoophile est révélée par l'absurdité de la remarque de sa femme. On retrouve ici une technique que Mireille Rosello a mise en évidence dans *Le Petit prince de Belleville*, qui consiste à écrire un stéréotype qui semble émaner de la langue elle-même, sans être assignable à un narrateur spécifique, puis à écrire immédiatement après une remarque humoristique qui vient miner ce stéréotype. Cela permet à la fois de révéler la présence des stéréotypes racistes dans l'inconscient collectif, et de les déjouer.

La dénonciation des stéréotypes continue dans la page qui suit : Irène veut amener son ami chez le docteur Essomba, et le taxi lui répond :

Mais madame, vous savez bien que... On l'accuse d'énormément de choses. Primo : de s'adonner au trafic d'organes. Secondo : de transformer les fœtus humains en monstres qui dévorent les cadavres. Le tertio est bien pire encore : il interdit l'introduction des marabouts dans ses services à cause de ses vilaineries... (Beyala 2003 : 146)

Se trouvent condensés des stéréotypes racistes tels que la corruption africaine inhumaine avec la vente d'organes, et la superstition absolue des Africains. Irène insiste pour aller voir ce médecin, et déclare : « Je m'en fous des ragots ! Je les découpe au chalumeau ! Je les arrache ! ». Ces paroles ont une dimension métalittéraire, puisqu'elles décrivent le projet littéraire de Calixthe Beyala.

Le stéréotype raciste le plus présent dans ce livre est celui de la femme noire lubrique. Irène souligne elle-même qu'elle l'incarne. Elle se décrit comme « une Nègresse au sexe glouton » (Beyala 2003 : 141), ce qui rappelle le stéréotype de la « jezebel », jeune fille noire dévergondée et insatiable, dénoncé par Patricia Hill Collins.

(Hill Collins : 84) Elsa Dorlin, dans l'introduction à l'anthologie *Black Feminism, Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, souligne la dimension politique et raciste de ce stéréotype, en s'appuyant sur les écrits de Patricia Hill Collins :

Bitch (ou *ho*) désigne une jeune femme sexuelle insatiable et entreprenante. Là encore, cette prétendue immoralité des femmes noires est une conception rémanente des idéologies racistes esclavagiste et ségrégationniste. Dans les plantations du Sud des Etats-Unis, comme sur les habitations des colonies françaises d'ailleurs, elle a largement permis de disculper, de *blanchir* les Blancs des viols systématiques perpétrés sur les femmes noires, au nom de la lubricité et de l'immoralité de ces dernières. (Dorlin : 37)

Ce cliché est déjoué par l'intrigue même : Irène n'est pas « une Négrresse au sexe glouton », sa sexualité est un moyen de déjouer les mécanismes de la société patriarcale dans laquelle elle vit.

Après un dernier rêve du grand amour, elle se réveille en disant « je n'ai pas besoin d'un homme. Je n'ai besoin que d'une chose et cette chose s'appelle Irène Fofó. » (Beyala 2003 : 121) Son épopée érotique a donc amené Irène Fofó à conquérir son indépendance, rompant le fonctionnement patriarcal de la société dans laquelle elle vit.

Elle est à ce moment dans une situation de triomphe absolu, déifiée par les personnes qui viennent la consulter pour qu'elle soigne leurs mal-être sexuel. Et pourtant, au lieu de se satisfaire de cette position de domination, Irène décide d'aller retrouver sa mère, qui incarne la femme soumise : « Demain, je reverrai ma mère pour qui toute féminité se résume à cette phrase : une femme, une vraie, doit savoir faire la cuisine ! » (Beyala 2003 : 158) Or, elle sait qu'en retournant dans son village d'origine, elle sera mise à mort.

On peut interpréter ce retour aux sources comme une volonté de renouer avec la société camerounaise. Irène n'a pu jouir de sa liberté de femme que parce qu'elle était considérée comme folle, c'est-à-dire comme un personnage extérieur à la société. Maintenant, elle veut insuffler sa liberté dans la société des femmes rangées, à commencer par sa mère ; mais elle veut aussi refuser le stéréotype raciste de la femme noire lubrique : sa sexualité débridée prend dans cette fin de roman des allures de manifeste politique et d'acte de révolte.

À la fin du roman, la narratrice est violée à mort par des hommes qui veulent la punir du vol du bébé mort que j'ai interprété comme la transgression du schéma patriarcal qui fait de la sexualité féminine un outil de reproduction. Irène est présentée

en martyre, morte pour dénoncer les effets de la misogynie sur la femme africaine. La dernière image est celle d'une piéta, qui fait d'Irène un double féminin de Jésus Christ : « Maman est venue... [...] Elle pose ma tête sur ses cuisses. Son torse balance d'avant en arrière, berçant son chagrin. » (Beyala 2003 : 189) Dans cette image, qui empreinte à l'imaginaire judéo-chrétien, Irène échappe à la fois à l'identité de la femme noire, entre africanité rattachée à une forme de patriarcat et occidentalisme chargé de racisme. Elle n'est plus la femme lubrique, puisque sa mère la berce dans un geste d'amour : c'est sur cette image d'une réconciliation féminine comme seule solution laissée à la femme noire pour échapper aux différentes oppressions qui pèsent sur elle que se conclut le roman.

Conclusion :

D'un bout à l'autre du roman, deux questions se répondent. À la première page, on lit : « Je veux savoir comment les femmes font des bébés ». Dix pages avant la fin : « Je ne sais toujours pas pourquoi les femmes font des bébés. » (Beyala 2003 : 179) Discrètement, Irène passe du « comment », au « pourquoi » : sa quête d'aventures sexuelles, sa multiplication des techniques pour susciter le désir, devient une quête du sens, qui interroge les raisons des relations entre hommes et femmes. C'est l'invention d'une « nouvelle éthique sexuelle » (Cazenave : 108) capable de sauver l'Afrique qui se joue dans l'exploration des potentialités sexuelles, en renvoyant dos à dos les stéréotypes patriarcaux et les stéréotypes racistes qui pèsent sur la femme noire. Éthique que le meurtre d'Irène empêchera d'advenir. Elle prédit ainsi à un adolescent le destin suivant : « Tu seras plus tard comme les autres. Tu n'aimeras personne. Personne ne t'aimera, non plus. Vous serez juste solidaires dans l'immense défaite de l'Afrique dont vous ignorez jusqu'au nom ! » (Beyala 2003 : 182) *In fine*, le roman de Calixthe Beyala peut donc se lire comme une mise en garde amère et désillusionnée, dénonçant les méfaits d'un système patriarcal et misogyne. On peut, au contraire, s'attacher comme je l'ai fait à l'image pleine d'espoir de la piéta finale, et y lire une invitation à l'union des femmes africaines.

Bibliographie :

- BEYALA, Calixthe, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995.
- , *Femme nue, femme noire*, Paris, Albin Michel, 2003.
- CAZENAVE, Odile, *Afrique sur Scène*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DORLIN, Black Feminism, *Anthologie du féminisme africain-américain, 1975-2000*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- GALLIMORE, Rangira Béatrice, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- HILL COLLINS, Patricia, *Black Feminist Thought*, New York, Routledge, 2000.
- KOM, Ambroise, « L'univers zombifié de Calixthe Beyala », *Cinq ans de littératures 1991-1995. Notre Librairie 125*, (1996),
- ROSELLO, Mireille, « "Il faut comprendre quand on peut..." L'art de désamorcer les stéréotypes chez Emile Ajar et Calixthe Beyala. » dans *L'écriture décentrée, la langue de l'Autre dans le roman contemporain*, Sous la direction de Michel Laronde, Paris, L'Harmattan, 1996.
- WALLACE, Michele, *Black Macho and The Mythe of the Superwoman*, London, John Calder, 1978.

Notice biographique :

Marion Coste est professeur agrégée de lettres modernes et docteur ès lettres, actuellement ATER à l'ESPE de Grenoble. En master, elle a suivi un parcours d'enseignement centré sur les littératures africaines et les *gender studies*. Sa thèse, sous la direction de Mireille Calle-Gruber (Sorbonne-Nouvelle – Paris 3) en lettres et de Laure Schnapper (EHESS) en musique, porte sur l'influence de la musique dans l'œuvre de Michel Butor et sera partiellement éditée aux Presses de la Sorbonne Nouvelle en 2017. Elle travaille entre autre sur les littératures migrantes et leur utilisation dans l'enseignement secondaire.