



PROJECT MUSE®

---

Entre "Femme noire" de Senghor et *Femme nue, femme noire* de Beyala: réseau intertextuel de subversion et d'échos

Augustine H. Asaah

French Forum, Volume 32, Number 3, Fall 2007, pp. 107-122 (Article)

Published by University of Pennsylvania Press

DOI: <https://doi.org/10.1353/frf.0.0009>



➔ *For additional information about this article*

<https://muse.jhu.edu/article/237546>

Augustine H. Asaah

## Entre “Femme noire” de Senghor et *Femme nue, femme noire* de Beyala

réseau intertextuel de subversion et d'échos

D'après Mudimbe (1988:94), l'influence incontestable de Léopold Sédar Senghor sur l'intelligentsia noire notamment francophone n'empêche pas qu'il soit de tous les penseurs africains le plus vilipendé. Distanciation et rapprochement, tels sont les termes qui résument, sous cet angle, l'héritage du premier président sénégalais, cofondateur avec Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas de la Négritude. Ainsi que l'asserte encore l'auteur de *The Invention of Africa*, Senghor est devenu un mythe qui ne cesse de provoquer la polémique (Mudimbe 1988: 94). Pour sa part, Armah (2006: 129–131) postule que la Négritude est une idéologie rétrograde et coloniale dont les socles ont été érigés par des penseurs racistes occidentaux bien avant Senghor, Césaire et Damas. Inscrits dans la logique de ces réflexions, les bilans dressés par Ateba (2006), Namaïwa (2006), Brunel et al. (2006), Sossou (2006) et Diagne (2006), à l'occasion du centenaire de la naissance de Senghor, sont autant d'éléments qui affirment la destinée contradictoire de ce poète, philosophe et président.

Se rangeant souvent à l'avis des accusateurs ardents de Senghor, la romancière camerounaise Calixthe Beyala, dans *Femme nue, femme noire* (2003), s'appuie pourtant sur le renom de ce dernier dans son projet de dépoétiser le portrait idéalisé de la femme africaine tel que dépeint par son aîné dans “Femme noire” (1945 [1964]). D'emblée, le projet de Beyala dans *Femme nue, femme noire* se place sous le double signe de la dénonciation et de la filiation, autrement dit sous le trait de l'héritage ambivalent de Senghor. Dès son premier récit, *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), jusqu'au plus récent, *L'Homme qui m'offrirait le ciel* (2007), Beyala s'est révélée peu réfractaire à la prati-

que de la parodie, et partant à l'influence d'autres écrivains. Cette tendance inscrit les textes de Beyala dans un réseau discursif avec le déjà-écrit et les discours à construire puisqu'elle favorise en permanence le dialogue tant avec les textes antérieurs d'autrui qu'avec les textes à venir. Du reste, en raison de l'exploitation systématique que les romans de Beyala font de l'oralité (légendes, mythes, contes, proverbes, énigmes, dictons, idiome indigène, parlers régionaux, entre autres), ils s'associent au même phénomène de réseau discursif baptisé souvent "dialogisme bakhtinien," "intertextualité" ou "transtextualité." Pour Kristeva (1969:84–85), "Le mot (le texte) est un croisement de mots (textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [. . .] Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins comme double." Dans le prolongement des thèses de Bakhtine et de Kristeva, la critique littéraire contemporaine reconnaît à l'intertextualité des pratiques comme l'allusion, le centon, la citation, la charge, la parodie, le pastiche, le plagiat, le collage et l'imitation.

Si l'on s'appuie sur la théorisation de Genette (1982:11–12) d'après laquelle la relation unissant un texte antérieur à son imitation relève de l'hypertextualité, on peut soutenir que "Femme noire" est l'hypotexte dont dérive l'hypertexte, *Femme nue, femme noire*. À la suite de Genette, Wagner (2002: 301) soutient que l'hypertextualité participe "d'une dialectique de la fidélité et de l'infidélité: fidélité dans l'infidélité, infidélité dans la fidélité." Un laps de cinquante-huit ans sépare la sortie de l'hypotexte en 1945 de celle de l'hypertexte en 2003. Il reste que les deux textes entretiennent un rapport dialogique qui mérite l'investigation, le décalquage, burlesque ou non, impliquant recul mais aussi accommodement. Dans cette optique, l'intertextualité facilite l'appréhension de la double influence de "Femme nue, femme noire" de Senghor sur *Femme nue, femme noire* de Beyala. C'est ce que cherche à démontrer le présent article.

### **Titre et épigraphe**

Comme Beyala l'a fait dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* où elle cite un vers de Cantique des Cantiques de Salomon, poète-roi, comme titre et un extrait du même texte comme épigraphe, elle recourt au poème de Senghor, poète-président, pour constituer le titre et l'exergue de

son douzième roman, *Femme nue, femme noire*. D'après Genette (1982: 155), la paratextualité qui englobe des éléments comme titres, sous-titres, intertitres, épigraphes, préfaces, postfaces, illustrations et commentaires marginaux influence aussi bien la portée du discours que la réception du texte par le public. Toutefois, de ces éléments paratextuels, deux seulement sont pertinents pour étudier les rapports entre le poème de Senghor et le roman de Beyala: le titre et l'exergue. À propos de l'intitulé, on note que le titre, *Femme nue, femme noire*, est une citation directe du premier vers de "Femme noire." Ce choix est d'autant plus stratégique que Beyala profite tant de l'éclat de son aîné que de la notoriété du poème le plus cité de Senghor.

Théorisant l'importance commerciale, artistique et légitimante des titres, Duchet (1973:49) affirme que ceux-ci se donnent la vocation de frapper l'attention, de donner une idée du contenu, de stimuler la curiosité et d'ajouter un effet esthétique pour parfaire la séduction, révélant ainsi les fonctions déterminantes qu'ils assument: "fonction référentielle (centrée sur l'objet), fonction conative (centrée sur le destinataire), fonction poétique (centrée sur le message)." De plus, Duchet (1973:51) fait remarquer: "Manipulé par le langage, conditionné par ses supports, travaillé du dedans par un énoncé fictionnel, il [le titre] cherche [. . .] un équilibre entre les lois du marché et le vouloir-dire de l'écrivain." Propos qui incitent encore à dire qu'il n'y a rien d'innocent dans la motivation du titre, *Femme nue, femme noire*.

D'autre part, les quatre fonctions principales qu'assigne Genette (1987) à l'épigraphe (expliquer le titre, commenter le texte, profiter du renom de l'auteur cité, rattacher le texte citant aux traditions littéraires du texte cité) permettent d'établir le rôle surdéterminant de "Femme noire" dans l'élaboration de la signification de *Femme nue, femme noire*, et ainsi d'apprécier les dissemblances et liens entre Senghor et Beyala. Genette (1982:483) fait aussi cette réflexion significative: "l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens." Glosant les thèses de Genette, Wagner (2002:302) attribue à l'hypotexte, l'hybridité et le double jeu qui font que les décalques "conquièrent leur spécificité à la faveur du mixte de consonances et de dissonances qui simultanément les rapproche et les éloigne de leurs hypotextes respectifs." Cette tension dynamique entre le texte cité et le texte citant éclaire les rapports dialectiques entre "Femme noire" de Senghor et *Femme nue, femme noire* de Beyala.

### Rapports antinomiques

Du premier paragraphe de *Femme nue, femme noire* jusqu'à la fin, Beyala ne fait pas mystère de sa volonté satirique de déformer la thématique et la langue de Senghor dans "Femme noire." Telle que le proclame la romancière impertinente, cette déconstruction passera essentiellement par l'écriture naturaliste de l'univers de la laideur où évolue la femme africaine, lequel est caractérisé par ruelles nauséabondes, matelas troués et décorés de taches de sang, fornication effrénée, pisse, vol, violences familiales, délinquance, extrême pauvreté, régimes dictatoriaux et mondialisation dérapée. Dénudée, la femme noire beyalesque se pose en insoumise, avide de déviations sexuelles comme de discours obscène. La dénudation touche de nombreux personnages féminins dont Irène Fofa (fille nubile), Fatou (épouse), Éva (épouse), Madonne (veuve), Madeleine (patronne) et une vieille femme édentée. Dans cette perspective, le portrait en charge de la femme porte atteinte non seulement à l'adolescente, configurée en milieux traditionnels comme symbole de la virginité, mais encore à des figures féminines vénérées comme épouse, mère, directrice, veuve et matriarche. On note d'ailleurs que ce travestissement n'épargne pas des femmes aux identités hybrides et interculturelles allant d'Éva à Madonne.

Informé d'un sentiment d'injustice séculaire faite au corps et à la psyché de la femme, le discours brutal de Beyala se veut un contre-discours destiné à conjurer la violence des forces aliénantes. Arendt (1983:264) note à cet égard: "Le besoin de violence si caractéristique aujourd'hui de certains des meilleurs créateurs, artistes, penseurs, humanistes et artisans, est une réaction naturelle de ceux à qui la société a tenté de dérober leur force."

Dans une certaine mesure, cette écriture de la nausée et de la révolte recoupe le discours anti-institutionnel de facture crue cher aux écrivains africains comme Ayi Kwei Armah, Yambo Ouologuem, Bessie Head, Sony Labou Tansi, Dambudzo Marechera, Ntyugwetondo Rawiri, Festus Iyayi, Amma Darko, Bessora et Sami Tchak. Autant dire que *Femme nue, femme noire* s'insère dans une littérature naturaliste africaine, antithétique à ce que Herzberger-Fofana (2000:319) désigne sous le nom de *was bu rafet* ou belle écriture dont celle de Senghor.

Il va sans dire que le discours transgressif dans *Femme nue, femme*

*noire* s'oppose à l'univers idéalisé de "Femme noire." Par ailleurs, la nature monologique du poème, art plutôt personnel, l'oppose au dialogisme du roman, art social attesté. Certes, il s'agit de l'amour et de la femme autant dans le poème de Senghor que dans le roman de Beyala. Toujours est-il que le texte de Beyala se veut à la fois carnavalesque, dérangeant et agressif. Au moyen d'images militaires et violentes, Fofo avertit le public dès les premières phrases de ses desseins anti-canoniques:

Ces vers ["Femme nue, femme noire, vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté . . ."] ne font pas partie de mon arsenal linguistique. Vous verrez: mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route . . . (Beyala 2003:11)

Par contre, diverses images essentialistes, hyperboliques et mystifiantes de l'Africaine émergent de la première strophe de "Femme noire": femme-mère, femme-Afrique, femme-vie, femme-amour, femme-paradis, femme-beauté conquérante et foudroyante. La deuxième strophe transforme la femme, entre autres, en mystère, fruit mur, Muse, extase, espace, Afrique, pureté, amour et musique. Dans la troisième strophe, la femme est dotée de qualités comme le mystère, le ressort, l'allure divinisée, l'intelligence, le chatoiement. Aboutissement des strophes précédentes, la quatrième strophe fait de la femme l'incarnation de l'innocence, de l'Afrique, de la beauté, de la fragilité, des constituants nourriciers et vitaux et de l'avenir.

Portée aux nues, associée étroitement à l'acte procréateur et aux rites créateurs, enracinée dans le devenir du continent africain, la femme nue, noire et obscure de Senghor est une présence désincarnée tirée des nuées, un être éthéré dont les merveilles et les dons mêmes servent de matériau pour créer un symbole aux couleurs nuageuses. Ce symbole sombre et puissant, car mythifié, sert de soubassement idéologique à la Négritude senghorienne. Les champs lexicaux—beauté, noirceur, simplicité, mystère, grâce, douceur, éclat, esprit, sacré, enthousiasme au sens religieux, vie—jouent tous pour l'apothéose de la femme noire. Le panégyrique permet au poète inspiré de déculpabiliser la pigmentation noire, puisque la femme noire, source de la couleur noire, est elle-même vie, lumière et déesse. Nous nous trouvons

en présence d'un prêtre qui sait béatifier et d'un fidèle prompt à l'exaltation comme à l'auto-vénération. On note à ce propos la prépondérance des termes axés sur la verticalité/l'altier qui sous-tendent un topos de l'élévation, une sorte de discours par le haut: "grandi," "yeux," "du haut d'un haut," "col," "foudroie," "l'éclair," "aigle," "extases," "célestes," "étoiles," "esprit," "chevelure," "soleils," "yeux," "vainqueur," "princes."

Dans ce discours exaltant et sacerdotal, la pudeur de Senghor se mesure à cette présentation elliptique de l'amour charnel: "Fruit mur à la chair ferme, sombres extases du vin noir, bouche qui fait lyrique ma bouche [. . .] Tamtam sculpté, tamtam tendu qui gronde sous les doigts du vainqueur" (Senghor 1964:16-17). L'écriture pudibonde de Senghor semble donner raison à Lamko (2002: 27) qui affirme que la majorité des êtres humains deviennent prudes, "amnésiques" ou "aphasiques" lorsqu'ils ont à parler de parties sexuelles. À l'opposé de Senghor, Beyala offre de nombreuses scènes d'accouplement qui donnent une certaine allure pornographique à son roman. Autant Senghor, dans "Femme noire", opte pour un discours courtois, autant Beyala jette son dévolu sur une langue non-conformiste et exhibitionniste au nom de la liberté d'expression.

En dehors de cette opposition linguistique, on observe que le persona dans "Femme noire" est un homme qui fait l'apologie d'une femme multiforme sous un angle androcentrique: des termes comme "découvre," "vainqueur," "princes du Mali," "forme que je fixe" n'étant point fortuits. Par contre, il s'agit, dans *Femme nue, femme noire*, d'un sujet féminin, Irène Fofo, qui remplit les fonctions multiples de protagoniste, de narratrice, de focalisatrice principale, de victime et de martyre héroïsée dans un récit qui se focalise sur la liberté sexuelle. Chez Senghor, le sujet masculin se réalise en présence de merveilles féminines. Chez Beyala, la femme se réalise au gré de ses fantaisies et aventures érotiques. En d'autres termes, ce n'est plus un homme intéressé qui, en meneur de jeu, met la femme aux nues, initie les rapports sexuels et anoblit/ennoblit la femme. La femme se fait le sujet et l'agent de ses propres histoires à elle, tout en inventant des histoires pour l'homme. Faisant acte de prima donna, Irène Fofo commence les échanges qui aboutissent au coït. Bref, la femme n'est plus l'objet d'histoire, de discours et de langage mais plutôt créatrice d'histoires, initiatrice de discours et utilisatrice du langage. La démar-

che de Fofó reflète la représentation qu’Arendt (1983: 244–245) se fait de l’héroïsme:

L’idée de courage, qualité qu’aujourd’hui nous jugeons indispensable au héros, se trouve déjà en fait dans le consentement à agir et à parler, à s’insérer dans le monde et à commencer une histoire à soi, [. . .] il y a déjà du courage, de la hardiesse, à quitter son abri privé et à faire voir qui l’on est, à se dévoiler, à s’exposer.

Arendt (1983:36) explicite la dimension idéologique de la prise de parole en ces termes clairs: “c’est le langage qui fait de l’homme [entendez l’être humain] un animal politique.” Dans la mesure où comme le souligne encore Arendt (1983:37), l’expérience de l’intelligible passe par le discours, la langue remplit une fonction cruciale tant dans l’individuation que dans l’insertion du sujet dans l’Histoire. Sous cet angle, corps et discours se conjuguent pour assurer la présence palpable des subjectivités dans la mémoire, dans l’archive.

Senghor s’inscrit dans le nombre majoritaire de locuteurs pudibonds tandis que Beyala fait partie du groupe minoritaire qui n’ayant pas peur des mots utilise souvent des termes crus et violents jusqu’à découvrir le corps. Corollaire, la dénudation s’avère symbolique et “déguisée” dans “Femme noire” mais se fait concrète dans *Femme nue, femme noire*. Autant les champs lexicaux prisés par Senghor relèvent de la désincarnation, du sérieux, de la distance et de l’intellectualisme, autant les métaphores obsédantes, porteuses d’idées, valorisées par Beyala participent de la corporéité et de l’immédiateté: nudité, bas matériel, corps désiré, corps désirant, délire.

La portée du motif de la dénudation se mesure à la valeur traditionnelle que revêt le déshabillage chez les Betis, groupe sociologique auquel appartient Beyala. D’après Ombolo (1990: 90), il incombe au père de décider du moment à partir duquel sa fille doit commencer à voiler sa nudité. Véritable rite de passage, la cérémonie de couvrir la nudité de la fille (*bòdò-nkò*: “le fait de se ceindre la taille avec un lien”) marque la reconnaissance de la fille comme femme et annonce sa nubilité aux soupirants potentiels. Outre les cas de déshabillage public liés aux rituels de fécondité, de purification conjugale, de malediction maternelle et de châtime public de l’épouse (consécutif à l’inceste et à l’adultère), Ombolo (1990:93–94) précise que “la nudité hors de propos” est considérée comme un symptôme de la folie. En pareille occurrence, l’acte de se dévêtir et de se faire dépouiller

en public, de participer aux orgies et d'animer des séances de voyeurisme de la part de Fofo relève d'un geste anti-patriarcal et anti-social au plus haut degré. On l'aurait remarqué, la valorisation de l'exhibitionnisme et le recours au langage obscène par Beyala participent du même élan impie discernable dans le comportement de son porte-voix, Fofo. Éclairant à ce sujet est le constat de Moudileno (2006: 159): "la fiction de Beyala [*Femme nue, femme noire*] engage le corps féminin sur la voie d'une libération qui ne peut se faire que sur le mode de la folie, de la transgression et la provocation."

Si l'état de nature évoqué par Senghor procède de la noble simplicité présumée de la femme/mère noire, tout autre est le cas de Fofo puisque sa nudité connote non seulement la condition d'une femme sans apprêt et sans appareil mais surtout sa prédisposition à s'engager dans la nymphomanie et à tourner le dos aux pratiques/institutions sociales traditionnellement privilégiées comme le mariage, la reproduction et le foyer. Le déshabillage devient absence d'interdits et de complexes, en rupture de ban. Bref, la dénudation qui est véhiculée depuis le titre du récit jusqu'à l'univers romanesque de *Femme nue, femme noire* s'avère un acte politique visant les codes socioculturels constitutifs des lois du Père.

Alors que "Femme noire" exprime les rapports hétérosexuels (quoique hautement poétisés), *Femme nue, femme noire* met en avant un répertoire élargi de relations sexuelles dont lesbianisme, sodomie, voyeurisme, échangisme, masturbation, fellation. La recherche de plaisir érotique au nom de la liberté sexuelle jouit du soutien des militantes féministes comme McFadden qui justement, dans un article au titre éloquent "Sexual Pleasure as Feminist Choice" (2003), estime que le tableau romanesque d'un corps féminin jouissant l'incite à se représenter son corps noir féminin dans des situations qui sont à la fois perturbatrices et enivrantes (McFadden 2003:5). L'on discerne dans cette affirmation la convergence d'une part de la charge subversive du radicalisme féministe et d'autre part du geste transgressif de carnavalisation.

En effet, si le discours de l'inversion et du renversement chez Beyala est redevable de son ardeur politique au féminisme militant, il doit ses vertus parodiques et son "discours par le bas" à la littérature carnavalesque qui lui a été infusée aussi bien par des auteurs européens comme Rabelais, Cervantès, Baudelaire et Dostoïevski que par

des écrivains latino-américains comme Neruda, Rojas et Márquez.<sup>1</sup> La volonté de se démarquer du centre et de se définir par son opposition aux canons hégémoniques débouche chez Beyala sur un discours de l'excentrique et de l'excès. Il s'agit, en effet, de déconstruire et de décentrer le déjà-dit de Senghor afin de dévoiler le non-dit et de recentrer la vue sur le corps dans tous ses états de jouissance, d'aberration et de souffrance. Bref, la dénudation, sous la plume de Beyala, se veut la démystification de la femme mythifiée senghorienne.

### Échos

En dépit de ces cas flagrants de dissonance entre “Femme noire” et *Femme nue, femme noire*, le roman de Beyala renferme des résonances senghoriennes. Ainsi la rupture absolue entre texte parodiant et texte parodié s'avère-t-elle illusoire. Ces échos naissent notamment du culte de la mère et de la matrice.

À ce propos, on constate que la conceptualisation de la mère comme douceur et abri est consubstantielle tant au poème de Senghor qu'au roman de Beyala. Si la mère de Fofu est d'abord présentée comme une alliée du patriarcat encombrant, elle se révélera plus tard comme une mère tendre et courageuse, disposée à confronter le public revancharde pour porter secours à sa fille agonisante. C'est vers cette mère protectrice, aux accents senghoriens, que Fofu retourne en vue de se procurer un sentiment d'intégrité. Corrélée à l'eau, elle évoque “la nostalgie du Paradis perdu” (Beyala 2003:218) et l’“odeur aussi immuable que les légendes des fleuves, [odeur] aussi persistante que les étoiles” (Beyala 2003: 223). De part ou d'autre, le rapport mère-enfant se révèle primordial. De ce fait, Beyala, aussi bien que Senghor, trahit une conception traditionnelle, sinon sacrée de la mère.

Les positions initiale et finale de la femme dans “Femme noire” montrent graphiquement (d'autant qu'il s'agit d'un poème de dix-huit vers) que la femme est à l'origine du monde, que tout ce que fait la femme se termine par la vie, que la femme s'oriente vers la vie. De la même façon, l'incipit et la clause de *Femme nue, femme noire*, s'articulant tous les deux sur la femme, insistent sur la vitalité féminine pour dépasser la mort prochaine de Fofu. Par ailleurs, on observe le rejet ultime de l'hédonisme, par Fofu, au profit d'une réunion avec la mère, laquelle réunion est censée donner accès au paradis cosmique. La remarque formulée par Camara (2006:40) au sujet de la figure fé-

minine peinte par Senghor dans “Femme noire” vaut également pour la mère dans le roman de Beyala: “il [Senghor] nous invite en même temps à dépasser le phénomène sensuel pour découvrir en la femme noire, plus qu’un objet de désir, le symbole de la procréation et, donc de la vie. La facture du poème dépasse donc l’image de la femme nue comme objet de désir.”

Beyala a beau s’insurger à maintes reprises contre l’essentialisme de Senghor, elle, à l’exemple de Senghor qui identifie la femme à la terre et à la nature, finit par établir un réseau affectif qui réunit terre, mère et bercail. Tout comme la femme est assimilée à la savane, à l’espace et à l’Afrique dans “Femme noire,” Fofa confère à sa mère les qualités des fleuves, des savanes, des lacs, des forêts et des rivières, le tout servi par une atmosphère d’enchantement propre à la naissance du monde.

Comme on peut s’y attendre, la volonté de célébrer la source de la vie qu’est la mère va de pair avec la valorisation du retour symbolique et réel aux racines. Cette appropriation des origines, quoique parfois régressive, semble être l’un des ressorts autant de la Négritude que de l’écriture africaine. Tel que l’affirme Ojaide (Okome 2002:9), un courant sous-jacent de Négritude, d’attachement au terroir et de revalorisation des valeurs (dites) africaines, nourrit la plupart des écrits africains. De même, Akinwande (2006: 9) estime que Wole Soyinka, malgré la dénonciation par ce dernier de la Négritude, n’est pas pour autant indemne de la glorification senghorienne des mythes africains et de la terre natale. Il en va pareillement de *Femme nue, femme noire*, et ce, malgré son credo anti-senghorien annoncé dès les pages liminaires.

Même si la mère dans *Femme nue, femme noire* manque d’élan vital sacré tel que repérable chez la matriarche divinisée dans *La Petite fille du réverbère*, il reste que la génitrice d’Irène Fofa s’approche de la figure maternelle senghorienne dans la mesure où elle incarne le charme, la sécurité, la forteresse et les forces aquatiques salvatrices par son lait auquel aspire la protagoniste. Sur la base de ces réflexions, on peut dire que malgré son manifeste anti-senghorien, Beyala, à plus d’un titre, trahit sa dette à la notion senghorienne de mère ou mieux puise, à l’instar de Senghor, dans la même source collective qui n’est rien d’autre que la mythologie populaire, ce fonds vivant de symboles, de désirs et de rêves nourris, en l’occurrence, par les vertus ma-

ternelles supposées. Pour Angira (2004a:313), poète kényan, les rêves ne sont que les reflets du désir d'accéder une fois de plus à l'empire fœtal. Il déclare également que la quête de rempart par des gens sages les renvoie inévitablement à la matrice (Angira 2004b: 331).

L'attrait fœtal, cet attrait magnétique vers l'utérus, devient attrait fatal pour Fofu puisque son désir de se réconcilier avec la mère débouchera sur la mort. Mais si le dernier tableau de "Femme noire" et de *Femme nue, femme noire* renferme la présence mortelle, il faut ajouter que le halo de la femme est de nature à conjurer ou transcender la menace thanatique. Certes, la mort se pose en épreuve incontournable, mais les sujets peuvent également la dépasser dans le projet d'immortaliser la mémoire de la femme et d'élargir les horizons existentiels. Il devient évident de ce fait que la figuration de la femme comme proie du destin et la notion de femme-fragilité qui terminent les deux textes unissent la femme au cosmos et à l'impératif de mémoire.

De surcroît, le culte de la mère et de l'utérus acquiert parfois une dimension incestueuse. On constate à ce propos que, par un jeu de mots dont la valeur est encore accentuée par la proximité des termes, le persona de "Femme noire" semble commettre l'inceste symbolique par le voisinage de l'amante et de la mère: "J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait mes yeux/Et voilà qu'au cœur de l'Été et de Midi, je te découvre, Terre promise, du haut d'un haut col calciné/Et ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle" (Senghor 1966:16). De même, Fofu associe la copulation avec Ousmane au souvenir de sa mère: "J'entre dans une torpeur bienfaisante où l'image de ma mère chevauche mes expériences amoureuses" (Beyala 2003: 66–67). En plus du fait que trois vieillards prennent leur jeune amante pour leur mère, Jean-Baptiste, après une expérience érotique délirante, passe aux aveux: "C'était comme si je faisais l'amour avec ma grand-mère" (Beyala 2003: 136).

Outre ce rapprochement, on constate que les femmes symboliques (femme-amour, femme-beauté, femme-mystère, femme-extase, femme-éclat entre tant d'autres) célébrées par Senghor ne se démarquent pas des femmes icônes brossées par Beyala. Fatou est présentée comme: "une femme-flamme! Une femme-passion! Une femme-lumière! Une femme-feu!" (Beyala 2003:133). La jeune fille anonyme qui éblouit les trois vieillards lascifs se voit conférer les qualités de la divinité. Le même personnage est portraituré en ces termes super-

latifs et mythiques dignes de Senghor: “et elle se lève, la princesse. Elle est belle, aussi belle que la légende des fleuves et des montagnes, aussi magnifique que l’épopée des descendants de femme-serpents” (Beyala 2003:194).

Il est aussi pertinent de signaler que, malgré sa facture par endroits “pornographique,” *Femme nue, femme noire*, tout comme “Femme noire,” s’étaye souvent sur l’euphémisme pour peindre l’acte sexuel. Dans ce cadre, la folie sublime voire l’animalité raffinée, quêtée par Fofa, débouche sur une véritable sacralisation de la sexualité. Ainsi en témoigne ce tableau: “Soudain, une musique céleste s’élève que nous sommes seuls à entendre. C’est un cadeau du Destin aux malades de l’esprit” (Beyala 2003: 122). Il lui arrive même de se représenter et de se faire décrire comme une déesse de l’amour. En ce sens, le roman devient une illustration des vertus curatives mystiques de l’organe sexuel féminin telles qu’exposées par Ombolo (1990: 95–101). De ce qui précède, l’on voit que le fond spirituel qui inonde le roman ne se manifeste pas seulement dans l’union cosmique que recherche Fofa au moyen de la réconciliation avec la mère mais encore dans la nostalgie religieuse qui alimente son sentiment de culpabilité, son recours aux euphémismes et son aspiration à la déification/l’autodéification.

Il y a plus. Le monde décrit par “Femme noire” et *Femme nue, femme noire* est panafricain et flou, sans contours géographiques rigides. C’est dire que comme la femme africaine n’est pas cantonnée dans un contexte local particulier, elle se meut dans un paysage, certes africain, mais sans repères socioculturels nets et ethniques.

Tout en recourant à la citation mimétique du titre et de la première strophe de “Femme noire” prétendument aux fins iconoclastes, *Femme nue, femme noire* dépend de son entité même de ces éléments parodiés. Ceci revient à dire que le texte parodiant, dès lors qu’il doit son existence et sa survie au texte parodié, s’en fait parasitaire. Pourtant, la citation traduit aussi implication, jumelage et réseau. Dans la mesure où l’hypertexte a la capacité de modifier et de redynamiser l’hypotexte, on conçoit que *Femme nue, femme noire* apporte un nouveau sens à “Femme noire” en relançant le texte cité, comme le dit Genette (1982:483), “dans un nouveau circuit de sens.” En d’autres termes, le roman de Beyala donne un nouveau souffle au poème de Senghor et le fait entrer dans un réseau intertextuel animé par dissonances, consonances et nuances. C’est dans ce sens que Foucault (1969:131)

affirme: “il n’y a pas d’énoncé qui n’en suppose d’autres, il n’y en a pas un qui n’ait autour de soi un champ de coexistence, des effets de série et de succession, une distribution de fonctions et de rôles.” Il revient donc au texte citant de Beyala, afin d’élaborer son propre sens, de placer le texte cité de Senghor sous un nouvel éclairage.

Dans cette perspective, le titre même de *Femme nue, femme noire*, par sa longueur spatiale, se donne à lire comme une extension, un développement de “Femme noire.” La rhétorique anticoloniale de la légitimation du facteur africain dans le poème de Senghor trouve son prolongement, donc sa complexification, dans le récit antipatriarcal de Beyala. En parodiant “Femme noire” et en parasitant le renom de son aîné, Beyala contribue à éterniser le mythe et la mystique de Senghor. On dirait ainsi que *Femme nue, femme noire*, œuvre sociale, répond au besoin de revitaliser “Femme noire,” œuvre lyrique, donc relevant de la sphère privée. Arendt (1983:225–226) l’a bien dit:

De tous les objets de pensée la poésie est le plus proche de la pensée, et le poème est moins objet que toute œuvre d’art; et pourtant le poème lui-même, si longtemps qu’il ait existé comme parole vivante dans le souvenir du barde et de son auditoire, sera un jour “fait”: il sera écrit et transformé en chose tangible parmi les choses, car la mémoire et le don du souvenir, d’où naît toujours le désir de l’impérissable, ont besoin de choses tangibles pour les rappeler et les sauvegarder.

Dépoétisation ici égale discours réaliste mais aussi actualisation. La nouvelle problématisation des préoccupations de Senghor par Beyala s’intègre inéluctablement dans des réseaux discursif et idéologique qui se reproduiront sans relâche. En effet, les questions de l’identité, de l’éthique de la différence, du genre et du rapport centre-périphérie localisables dans “Femme noire” sont problématisées et actualisées d’une manière radicale par Beyala qui sait bien que son discours provocant et provocateur sera à son tour assujéti à un cycle de contestation, d’affirmation et de modulation. Tel est le destin réservé au discours par la nature dialogique ou intertextuelle même du discours.

Dans “Femme noire,” les premiers termes “Femme nue, femme noire” et le projet conclusif de fixer la forme de l’Africaine “dans l’Éternel,” loin d’immobiliser celle-ci dans une autarcie ou une sclérose seront, en réalité, appelés à ouvrir leurs frontières, *Femme nue, femme noire* en témoigne, vers de nouveaux champs et de nouvelles

réalisations en raison du recyclage constant du discours et des idéologies. Par ailleurs, la dialectique mort/vie qui termine les deux textes favorise symboliquement l'absorption et la mutation textuelles.

### **Conclusion**

Il a été question dans cet article de déterminer les jeux intertextuels entre "Femme noire" de Senghor et *Femme nue, femme noire* de Beyala sous deux angles: subversion et échos. Certes, Beyala s'acharne à braquer le projecteur sur la nudité de la femme noire dans le but de déstructurer les tabous patriarcaux et les stéréotypes véhiculés par le poème senghorien. C'est ainsi que la femme noire idéalisée par Senghor devient une femme noire nymphomane et cleptomane chez Beyala. Pourtant les choses ne sont pas si simples. Car, sous la plume de deux écrivains, la mère se fait personnification de la vie et objet de culte. De part ou d'autre, le geste sacerdotal au bénéfice de la femme coïncide avec l'élan admiratif et régressif vers la corde ombilicale comme vers la terre natale. On déduit dès lors que l'axe vertical et le mouvement ascensionnel n'écartent pas la reconnaissance des racines.

D'autre part, la greffe du premier vers de "Femme noire" dans *Femme nue, femme noire* et l'incorporation de la première strophe du même poème comme épigraphe et incipit rattachent désormais le sort du texte de Senghor à celui de Beyala. Cette corde ombilicale fait que les deux textes coexistent et se démarquent dans un réseau intertextuel dynamique, chacun devenant pour ainsi dire garant de l'identité nomade de l'autre. Les épistémologies contemporaines soulignent le rapport dialogique et constant non seulement entre textes mais aussi entre cultures, savoirs, sociétés, subjectivités jusqu'aux traits constitutifs de la personnalité. Si la notion d'autonomie identitaire, culturelle, intellectuelle ou psychosociale est discréditée par le postmodernisme, le poststructuralisme et le postcolonialisme, la réalité du dialogisme mine aussi l'autarcie textuelle. De la même façon qu'une identité n'est jamais étanche, un texte n'est jamais fermé sur lui-même. Pour la constitution du texte comme pour la formation des identités diverses, la présence d'autrui n'est pas seulement une exigence mais aussi une réalité vitale inéluctable.

*University of Ghana, Legon-Accra*

## Note

1. Sur les influences littéraires subies par Beyala, voir par exemple ses entretiens avec Brière et Gallimore (1997), et Chanda (2003).

## Références bibliographiques

- Akinwande, Pierre. 2006. "La Négritude, le combat de toute une vie." *Francophonies du Sud* 344 (Senghor, le poète, le président, le penseur): 8–9.
- Angira, Jared. 1975. "My Mother Who Art . . ." *Poems of Africa*. Wole Soyinka (coord.). Londres/Nairobi/Ibadan: Heinemann, 2004a. African Writers Series. 312–313.
- . 1975. "Were I Clever." *Poems of Black Africa*. Wole Soyinka (coord.). Londres/Nairobi/Ibadan: Heinemann, 2004b. African Writers Series. 331.
- Arendt, Hannah. 1958. *Condition de l'homme moderne*. Trad. Georges Fradier. Paris: Calmann-Lévy, 1983. Coll. Agora.
- Armah, Ayi Kwei. *The Eloquence of the Scribes: A Memoir on the Sources and Resources of African Literature*. Penguine: Per Ankh, 2006.
- Ateba, Jacques-Etoundi. 2006. "Quel héritage laisse Senghor?" *Francophonies du Sud* 344 (Senghor, le poète, le président, le penseur): 22–23.
- Beyala, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: Stock, 1987.
- . *La Petite fille du réverbère*. Paris: Albin Michel, 1998.
- . *Femme nue, femme noire*. Paris: Albin Michel, 2003.
- . *L'Homme qui m'offrait le ciel*. Paris: Albin Michel, 2007.
- Brière, Éloïse et Rangira Gallimore. *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala: Le Renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*. Paris: L'Harmattan, 1997. 189–204.
- Brunel, Pierre, Jean-René Bourrel et Frédéric Giguet. *Léopold Sédar Senghor*. Paris: adpf, 2006.
- Camara, Sana. 2006. "Léopold Sédar Senghor ou l'art poétique négro-africain." *Ethiopiennes* 76 (Centième anniversaire de L.S. Senghor): 21–43.
- Chanda, Tirthankar. 2003. "L'Écriture dans la peau: Entretien avec Calixthe Beyala." *Notre Librairie* 151 (Sexualité et écriture): 40–44.
- Diagne, Ibrahima. 2006. "Esthétique poétique et anthropologique interculturelle: Senghor ou les jalons de la communication interculturelle." *Ethiopiennes* 76 (Centième anniversaire de L.S. Senghor): 1–20.
- Duchet, Claude. 1973. "*La Fille abandonnée* et *La Bête humaine*: Éléments de titrologie romanesque." *Littérature* 12 (Codes littéraires et codes sociaux): 49–73.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes: La Littérature au second degré*. Coll. Poétique. Paris: Seuil, 1982.
- . *Seuils*. Coll. Poétique. Paris: Seuil, 1987.
- Herzberger-Fofana, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire suivi d'Un Dictionnaire des romancières*. Coll. Critiques littéraires. Paris/Montréal: L'Harmattan, 2000.
- Kristeva, Julia. *Séméiotikè: Recherches pour une sémanalyse*. Coll. Poétique. Paris: Seuil, 1969.

- Lamko, Koulsy. 2000. *La Phalène des collines*. Paris: Le Serpent à Plumes, 2002.
- McFadadden, Patricia. "Sexual Pleasure as Feminist Choice." *Feminist Africa* 2 (2003): 1–8. <<http://www.feministafrica.org/fa%202/02-2003/sp-pat.html>>. Site visité: 3 mai 2006.
- Moudileno, Lydie. 2006. "Femme nue, femme noire: tribulations d'une Vénus." *Présence Francophone* 66 (L'Exposition coloniale): 147–161.
- Mudimbe, V.Y. *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1988.
- Namaïwa, Boubé. 2006. "La Théorie de la connaissance chez Senghor." *Ethiopiennes* 76 (Centième anniversaire de L.S. Senghor): 259–275.
- Okome, Onokome. "Introduction: Tanure Ojaide: The Poet Laureate of the Niger Delta." *Writing the Homeland: The Poetry and Politics of Tanure Ojaide*. Onokome Okome (dir.). Bayreuth: Eckhard Breiting, 2002. 9–17.
- Ombolo, Jean-Pierre. *Sexe et sexualité en Afrique noire: L'Anthropologie sexuelle beti; essai analytique, critique et comparatif*. Paris: L'Harmattan, 1990.
- Senghor, Léopold Sédar. 1945. "Femme noire." *Poèmes*. Ed. Léopold Sédar Senghor. Paris: Seuil, 1964. 16–17.
- Sossou, Pierre Kadi. 2006. "Au-delà de la nation: Germanité dans Négritude." *Ethiopiennes* 76 (Centième anniversaire de L.S. Senghor): 277–291.
- Wagner, Frank. "Les Hypertextes en questions (Notes sur les implications théoriques de l'hypertextualité)." *Études Littéraires* 34.1–2 (2002): 297–314.