

De l'enquête au discours queer. L'intertextualité dans *De purs hommes* de Mohamed Mbougar Sarr

Susanne Gehrmann

Résumé

Dans son deuxième roman, *De purs hommes* (2018), Mohamed Mbougar Sarr aborde le sujet tabou des identités queer et de la violence homophobe au Sénégal, ce qui lui a valu une mauvaise réception dans son pays d'origine qui a même fait ombrage à son Prix Goncourt. Partant du constat que le roman s'inscrit dans une continuité d'avec certains motifs et formes de la littérature sénégalaise et dialogue en même temps avec le paysage médiatique, l'article vise une approche intertextuelle et contextuelle du roman. L'analyse montre la participation de Sarr au modèle du roman de l'enquête qui constitue une transformation du genre policier de type occidental. Le texte est également en continuité et dialogue intertextuel avec des représentations littéraires et cinématographiques des sexualités queer et du tiers genre non-binaire des *gordjiguène* dans la culture wolof. Alors que les *gordjiguène* (homme-femme) occupaient une position sociale prestigieuse dans la société sénégalaise du xx^e siècle dont des traces sont encore palpables aujourd'hui, après 2000 le terme est graduellement devenu synonyme d'homosexualité masculine combattue par l'État, l'islam et la foule de la majorité citoyenne. Rappelant des campagnes médiatiques et des violences réelles au Sénégal depuis 2008, au travers de son enquête sur le destin d'un jeune homme ostracisé, le protagoniste-narrateur du roman passe d'une position hétérosexiste normalisée à une participation au discours queer qui met en question la morale permettant des crimes contre l'humanité et révèle les ambiguïtés et l'hypocrisie de la société sénégalaise confrontée à des sexualités et identités genrées considérées comme « déviantes ». Ce professeur d'université qui s'était vu frappé d'interdiction d'enseigner des poètes français homosexuels, assume sa prise de conscience jusqu'au bout en acceptant l'exclusion familiale et sociale, mettant même sa vie en danger.

Mots-clés

Mohamed Mbougar Sarr – *De purs hommes* – intertextualité – médias – homophobie – homosexualité – queer

1 Introduction

À l'heure où la littérature queer d'Afrique prend de plus en plus son essor, en 2018 Mohamed Mbougar Sarr signe avec *De purs hommes*¹ un roman qui décèle les interdits et la violence autour de l'homosexualité au Sénégal en se focalisant sur un protagoniste-narrateur qui interroge les tabous et les mécanismes d'exclusion de la société sans s'identifier lui-même, de prime abord, comme queer. Au départ, Ndéné Gueye, ce narrateur, un professeur de littérature, participe au discours discriminant normalisé. Bien que choqué par la violence d'une vidéo virale du déterrement et de la profanation du corps d'un jeune homme supposé avoir été homosexuel, Gueye s'exprime spontanément comme suit : « Après tout, ce n'était qu'un *góor-jigéen* »², suscitant ainsi la colère de son amante Rama, une militante queer bisexuelle. Cependant, la vidéo va continuer de hanter le narrateur et il va s'embarquer dans une enquête sur ce crime, sur sa propre conscience et, poussé par des rumeurs le concernant, sur sa propre identité sexuelle.

Primé par le prix du roman gay à Paris en novembre 2021, tout juste deux semaines après son Goncourt pour *La plus secrète Mémoire des hommes* (2021), *De purs hommes* n'a pas été bien reçu au pays d'origine de l'auteur. Au contraire, dans un climat d'homophobie montante au Sénégal, il a déclenché une polémique et fortement ombragé le Goncourt même qui aurait pu faire la fierté nationale du « pays de Senghor »³. Dans une interview dans *Le Monde* en 2018, Mohamed Mbougar Sarr avait par ailleurs anticipé la réception difficile de son roman au Sénégal, ayant conscience qu'« on s'expose lorsqu'on pense différemment sur certains sujets »⁴. Pour d'autres, l'auteur compte désormais parmi les poètes maudits au même titre que Verlaine et Rimbaud qui sont frappés d'interdit au programme d'enseignement dans le roman.

Chronologiquement, *De purs hommes* serait le premier roman de l'auteur qui trouve son point de départ dans un fait divers réel :

J'étais au lycée quand j'ai vu la vidéo qui ouvre le livre. Elle m'a marqué et a mis en crise ma propre opinion sur l'homosexualité. J'ai commencé à me poser les mêmes questions que le narrateur : qui était cet homme ? Qui est sa famille ? C'est à cet instant que j'ai décidé d'écrire⁵.

1 Mohamed Mbougar Sarr, *De purs hommes*, Dakar/Paris, Jimsaan/Philippe Rey, 2018.

2 Sarr, *De purs hommes*, 18.

3 Youness Bousenna, « Le Prix Goncourt, Mohamed Mbougar Sarr, victime d'une violente polémique homophobe au Sénégal », *Télérama* 30 novembre 2021.

4 Gladys Marival, « Au Sénégal, un bon homosexuel est soit caché, soit drôle, soit mort », *Le Monde* 25 mai 2018.

5 *Ibid.*

Cette quête de vouloir comprendre le contexte humain derrière la violence insensée sur le corps queer est donc transposée dans le roman. Incité par la prédication de son propre père, musulman fervent, qui approuve le déterrement et condamne l'homosexualité sans retenue, le narrateur se pose les questions suivantes : « Qui était cet homme ? Quelle avait été sa vie ? Comment avait-on su qu'il était *góor-jigéen* ? Qui l'avait accusé ? Avait-on une preuve de sa sexualité déviante ? Où était sa famille ? Qu'était devenu son corps ? »⁶. Bâtie ensuite sous la forme d'une enquête, la structure du texte rappelle alors les grands romans de Boubacar Boris Diop⁷. Ce premier constat m'a poussée sur la voie de l'intertextualité que je comprends ici au sens large en incluant également l'interdiscursivité et l'intermédialité.

2 Petit précis contextuel et méthodologique

Le choc causé par la vidéo virale évoque dès le début le pouvoir des médias sociaux à soutenir un discours majoritaire, religieux et social à la fois, celui de l'homophobie qui justifie la violence sur le corps supposé queer. Le chapitre 11 du roman est par ailleurs consacré à une récapitulation de quelques événements discursifs autour de l'homosexualité qui se réfèrent à des « cas » réels qui avaient été débattus dans les médias (presse, télévision, radio, nouveaux médias) sénégalais durant une dizaine d'années avant la parution du roman. Des scandales avaient été causés par des cérémonies de mariage entre hommes⁸, mais aussi par des futilités comme l'affaire du sac efféminé d'un célèbre chanteur, Wally Seck en 2016. Ce sac a entraîné une rumeur sur son homosexualité et une campagne dans les réseaux sociaux. À ces exemples de discours homophobes dans les médias tirés de faits réels, dans un geste hautement auto-ironique, Sarr ajoute le cas fictif d'un

6 Sarr, *De purs hommes*, 48.

7 Je limite mes propos ici à quatre romans de Boubacar Boris Diop, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990 ; *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993 ; *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997 ; *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.

8 Un tel mariage a fait scandale et a été le déclencheur de violences homophobes depuis 2008. Voir Aminata Cécile Mbaye, *Les discours sur l'homosexualité au Sénégal : l'analyse d'une lutte représentationnelle*, München, AVM Edition, 2018, 255. En revanche, le sociologue Cheikh Ibrahima Niang confirme que des relations matrimoniales entre hommes biologiques endossant différents rôles genrés étaient tolérées au Sénégal au XIX^e et au XX^e siècle. Cheikh Ibrahima Niang, « Understanding Sex Between Men in Senegal : Beyond Current Linguistic and Discursive Categories », dans Peter Aggleton et Richard Parker (ed.), *The Routledge Handbook of Sexuality, Health and Rights*, London, Routledge, 2010, 118.

jeune écrivain [qui] publia un roman qui mettait en scène un homme tourmenté par un désir homosexuel naissant en lui. La critique littéraire éreinta le livre, qu'elle jugeait mauvais (c'était vrai), vulgaire et surtout moralement dangereux. Le jeune écrivain tenta d'expliquer qu'il ne défendait pas les homosexuels, mais cherchait à analyser ce qui se passait dans leur tête et dans leur corps. Il affirma que seul lui importait l'expérience littéraire et ce qu'elle lui permettait de comprendre de l'humanité. Il clama partout qu'il s'agissait d'un roman, de fiction, de Littérature et non d'une vérité factuelle. Il s'acharna à répéter que le 'je' du narrateur n'était pas son 'je' à lui, auteur. Il eut beau faire et dire tout ça, on ne le crut pas. On l'accusa non seulement d'être à la solde de lobbys occidentaux qui l'avaient grassement payé pour qu'il défende la cause des *góor-jigéen*, mais on affirma encore qu'il était lui-même un pédé notoire [...] qui cherchait à corrompre la jeunesse avec ses livres médiocres par ailleurs. On se déchaîna contre lui. Le jeune écrivain en fut brisé. [...] il se suicida⁹.

En insérant de façon rusée une affaire médiatique purement fictive, mais métatextuellement autoréférentielle, Sarr anticipe d'une part la réception négative de son roman et d'autre part l'histoire de son narrateur Gueye qui développera au cours du récit « un désir homosexuel naissant »¹⁰, mais surtout une empathie pour la cause queer qui suscitera la rumeur tenace de sa 'dégradation morale' non pas en tant qu'écrivain, mais en tant qu'enseignant qui influence la jeunesse. Au niveau extratextuel et méta-réflexif, ce micro-récit renvoie à Mohamed Mbougar Sarr lui-même en racontant ce qui aurait pu être son destin si en tant que jeune écrivain, il avait précipitamment publié un premier roman sur un sujet aussi délicat. Si la question de la violence sur les minorités queer au Sénégal était donc à l'origine de son devenir d'écrivain, Sarr a eu la sagesse de publier d'abord d'autres textes et de mûrir celui-ci. Comme il jouissait déjà d'une renommée solide en tant qu'écrivain, la réception négative de son roman au Sénégal n'a définitivement pas pu le briser, encore moins le pousser au suicide, d'où l'ironie du passage.

En général, la dimension intertextuelle de la littérature peut être comprise comme le lieu où une mémoire culturelle et discursive se manifeste. Dans le cas d'un roman comme *De purs hommes* qui aborde une question sociale brûlante, à savoir la montée de l'homophobie au Sénégal et le refoulement d'une tradition de tolérance antérieure qui permettait l'intégration des personnes queer

9 Sarr, *De purs hommes*, 109-110.

10 *Ibid.*, 109.

appelées *gordjiguène*, littéralement 'homme-femme' en wolof, une approche intertextuelle permet de situer le texte dans sa filiation littéraire et dans un débat plus large. Ainsi, Devin Bryson a analysé les échos intertextuels du roman avec la théorie queer américaine¹¹. Une lecture supplémentaire pourrait se consacrer à la présence de la littérature française dans le texte : interdit d'enseigner Verlaine à l'université, citations et allusions aux *Fleurs du Mal* de Baudelaire¹². Ici, en revanche, je m'intéresse exclusivement à l'intertextualité du roman avec la littérature et le film sénégalais, non pas pour minimiser la portée globale du roman et l'enfermer dans le local, mais afin de valoriser les motifs et discours queer du texte émanant d'un contexte africain spécifique. Je rejoins à cet égard Bryson qui écrit :

De purs hommes undertakes its literary engagements with LGBTQI+ rights in Senegal by decentering globalized discourse and interrogating localized specificities, which leads to a productive friction between the two¹³.

Renate Lachmann et Schamma Schahadat ont proposé une grille de lecture qui distingue entre trois modes principaux d'intertextualité : participation, transformation et détournement¹⁴. La participation désigne le dialogue intertextuel du texte avec ses pré-textes ; ceci permet de situer le texte dans l'histoire littéraire et culturelle. Citation, allusion et continuité typologique manifestes au niveau de la forme, de la thématique et des motifs sont les procédés majeurs de la participation. La transformation, en revanche, désigne un type d'intertextualité procédant par camouflage des textes antécédents. Ce mode se réfère à des textes antérieurs en les appropriant sans les citer pour mieux les intégrer dans un texte qui se veut transformatif dans l'histoire littéraire. Au lieu de continuité, une rupture consciente avec des formes et thématiques antérieures se manifeste qui mène à leur transformation. Le mode de détournement va plus loin encore : il aspire à l'effacement du pré-texte, à l'inversion de son sens et/ou de son esthétique. Ce rejet intertextuel peut passer par l'imitation ironique, satirique, voire grotesque du pré-texte mené ainsi *ad absurdum*. Participation, transformation et détournement peuvent encore se traduire par

11 Devon Bryson, « In and Out in Senegal : Unearthing Queer Roots in Mohamed Mbougar Sarr's *De purs hommes* », *African Studies Review* 64,4 (2021), 803-825.

12 On notera la « chevelure dense et pesante » (Sarr, *De purs hommes*, 62) de la maîtresse du narrateur.

13 Bryson, « In and Out of Senegal », 807.

14 Renate Lachmann et Schamma Schahadat, « Intertextualität », dans Helmut Brackert et Jörn Stückrath (ed.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek, Rowohlt, 1996, 677-685.

les verbes préserver, usurper et refouler¹⁵. Les trois modes ne sont pas exclusifs ; ils peuvent s'entrecroiser dans un seul texte comme nous allons le voir avec *De purs hommes*. Cette grille que j'adopte librement m'aidera à systématiser mon propos.

3 Participation au modèle transformatif du roman d'enquête

Le constat d'une participation structurelle de *De purs hommes* à la forme du roman d'enquête telle que nous la trouvons dans les romans de Boubacar Boris Diop et qui avait aussi été adopté par Ken Bugul dans *Rue Félix-Faure*¹⁶ inscrit le texte de Sarr dans une continuité participative avec la littérature sénégalaise. Ce type de roman œuvre à la transformation du genre policier de type occidental à qui il emprunte la structure et certains motifs pour mieux les déjouer. Tous les romans de Boubacar Boris Diop commencent avec un crime : meurtre d'un individu dans *Les Traces de la meute* ou même d'un collectif dans le cas de *Murambi* ou encore disparition mystérieuse d'une personne dans *Les Tambours de la mémoire* et *Le Cavalier et son ombre*. Le crime ou le mystère initial déclenchent une enquête qui inclut la recherche des traces et des preuves sur le déroulement du crime ainsi que des interrogatoires des témoins. Dans *De purs hommes*, Ndéné Gueye interrogera essentiellement trois témoins afin de comprendre le violent crime de la profanation du corps, et par extension de se représenter ce que vivent les personnes queer dans la société sénégalaise : Angela, une activiste LGBTQI+ qui représente le courant américain d'une pensée queer radicale ; Samba Awa Niang, un *gordjiguène* réputé qui représente une identité queer spécifiquement sénégalaise (sur laquelle je vais revenir) ; et enfin la mère du jeune homme profané qui lui révèle l'humanité ordinaire d'un fils, d'une personne avec un nom : Amadou¹⁷.

Dans les romans de Boubacar Boris Diop, tout comme dans *De purs hommes*, on remarque le détournement de deux éléments essentiels par rapport au

15 « Bewahren, Usurpieren, Abwehren » en allemand, *ibid.*, 684.

16 Ken Bugul, *Rue Félix-Faure*, Paris, Présence africaine, 2005. L'intrigue de ce roman s'ouvre sur le « spectacle grandiose [...] d'un corps découpé en morceaux » (15) trouvé en pleine rue de Dakar. Le motif de la profanation d'un corps dans l'espace public se trouve reprise chez Sarr, sa médiatisation par la vidéo augmente le goût macabre de la foule devant un tel spectacle.

17 Il n'est pas anodin que le nom de celui qui a été privé de sa tombe au cimetière musulmane et dont le corps a été profané et anonymisé sur les médias sociaux signifie « celui qui aime Dieu », Chantal Tanet et Tristan Hordé, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2009, 25.

roman policier classique : l'absence de la figure typique et formalisée du détective/inspecteur de police qui mènerait l'enquête ainsi que le dénouement satisfaisant dans le sens du rétablissement de l'ordre moral perturbé. Il n'est pas surprenant que dans un pays comme le Sénégal où l'homosexualité est pénalisée, les crimes de violence contre les personnes queer vivantes ou mortes ne soient généralement pas poursuivis. Chez Diop, les enquêteurs sont presque toujours des proches, fils, ami ou amant des victimes ou même du malfaiteur. Au départ, ceci n'est pas le cas du protagoniste de Sarr, cependant c'est au cours de son enquête qu'il deviendra proche de la mère d'Amadou et endossera par la suite la mission de l'humanisation du défunt. Différents des détectives/inspecteurs plutôt détachés du policier commun, les investigateurs diopiens s'impliquent personnellement dans l'enquête, jusqu'à l'obsession – ce qui est aussi le cas de Ndéné Gueye prêt à sacrifier sa carrière universitaire et à mettre sa propre vie en jeu afin de prouver l'humanité commune des personnes queer. Si la narration prend alors « la forme d'une enquête sociologique sur le pluralisme sexuel au Sénégal »¹⁸, comme chez Diop, l'enquête dans *De purs hommes* est celle d'une vérité complexe qui contredit la raison violente d'une majorité qui se mue facilement en meute meurtrière. Ce n'est pas seulement le cas dans *Murambi, le livre des ossements*, roman qui essaie de comprendre la violence incommensurable du génocide rwandais en 1994, car dans tous les romans de Boubacar Boris Diop la violence collective active ou consentante des gens ordinaires rassemblés en meute incitée joue un rôle important pour les crimes de violence commis contre des individus en marge de l'endogroupe majoritaire, voire de la société dominante. Chez Diop, cette marginalité est d'autant plus politique qu'il s'agit souvent de personnes écartées pour avoir défié le pouvoir et l'ordre politique postcolonial établi. *Les Traces de la meute* s'ouvre par ailleurs sur la découverte d'un « corps sans vie et affreusement mutilé d'un inconnu » dont l'état laisse deviner « l'acharnement sadique du meurtrier sur sa victime »¹⁹. Le corps profané post-mortem de la vidéo chez Sarr fait penser à celui du roman de Diop.

Si Diop se réfère régulièrement à la meute dont on trouve par ailleurs aussi un exemple visualisé frappant dans le film *Hyènes* du cinéaste sénégalais Djibril Diop Mambéty²⁰, Sarr préfère l'usage du mot « foule », de prime abord

18 Thomas Muzart, « Du fait divers à la fiction », *Revue critique de Fxction française contemporaine* 24 (2022), numéro spécial *Violences sexuelles et reprises du pouvoir*, paragraphe 5.

19 Diop, *Les Traces de la meute*, 9.

20 Djibril Diop Mambéty, *Hyènes*, France/Sénégal, California Newsreel Productions, 1992, 110 min. Ce film est une adaptation de la pièce suisse *Der Besuch der alten Dame* (1956) de Friedrich Dürrenmatt. Diop met en scène une meute de villageois qui chasse et tue

plus innocent, mais plus ambigu aussi. L'incipit du premier roman publié de Sarr, *Terre ceinte* (2014), est : « La foule »²¹. Il s'agit de celle qui assiste, impassible et impassible à la fois, à l'exécution d'un jeune couple accusé de « fornication ». De la même manière, dans la vidéo déclencheuse dans *De purs hommes*, « une foule »²², ressemblant à « une forêt d'hommes »²³, assiste au déterrement macabre, « en tant que sujet collectif [et] expulse le corps de l'homosexuel comme élément étranger au corps social »²⁴. C'est la même foule qui affronte la mère du jeune homme par « ses cris de colère... des insultes »²⁵. La foule de croyants approuve les prédications homophobes à la mosquée. La foule virtuelle anonyme harcèle les personnes supposées queer. Le narrateur lui-même affirme qu'

[il] aime les foules, les hommes dans la foule. J'en suis un. J'aime les grèves, j'aime les marches, j'aime les concerts, j'aime les cortèges funèbres ou heureux et les *sabar*, les prières collectives et les réunions politiques, les grands-messes et les enterrements. La foule réhabilite l'humaine condition, faite de solitude et de solidarité ; elle offre la possibilité d'un aparté avec tous les hommes. Dans la foule on est quelqu'un et n'importe qui²⁶.

Pour être admis dans la foule il faut marcher avec l'opinion majoritaire du moment et s'adapter à un sens commun qui n'accepte guère les différences et la diversité. Se fondre dans le confort de la foule signifie ainsi se conformer à l'opinion majoritaire, se soustraire aux ennuis, voire aux réactions violentes qu'un positionnement en dehors de ce qui est jugé moralement acceptable peut déclencher. Gueye en fera l'expérience douloureuse quand il commence à aller à contre-courant de ce qu'il appelle encore le « fleuve humain »²⁷, multipliant les métaphores qui semblent naturaliser ce besoin humain de se fondre dans la foule. En revanche, l'exclusion des personnes queer de la foule correspond à leur déshumanisation, et c'est en questionnant cette exclusion que Ndéné Gueye se retrouve très vite du côté d'une solitude existentielle, privé de la solidarité tacite de la foule et même de sa famille qui le repoussera. « Toi homme des foules disais-tu [...]. Ah lâche, tu crains la foule qui veut

l'homme qui avait jadis engrossé et abandonné la dame qui a surmonté son destin en devenant riche et puissante.

21 Mohamed Mbougar Sarr, *Terre ceinte*, Paris, Présence africaine, 2017, [2014], 11.

22 Sarr, *De purs hommes*, 11.

23 *Ibid.*, 10.

24 Muzart, « Du fait divers à la fiction », paragraphe 6.

25 Sarr, *De purs hommes*, 133.

26 *Ibid.*, 30.

27 *Ibid.*, 30.

ta mort »²⁸ doit-il s'avouer au paroxysme des agressions contre lui. Toutefois, en contraste avec la foule largement homophobe du roman, une autre – soit paradoxalement la même foule dans un autre contexte – admire et applaudit la prestation du *gordjiguène* Samba Awa lors de *sabar*²⁹. Cette figure séculaire du *gordjiguène* qui renvoie à un concept précédant le discours sur l'homosexualité importé par le biais de la colonisation déséquilibre les binarités masculin/féminin, gay/straight. Elle prolonge une ligne discrète de l'histoire littéraire sénégalaise.

4 Reconceptualiser les *gordjiguène* par la littérature

Dans son ouvrage pionnier *Out in Africa. Same-Sex Desire in Sub-Saharan Literatures & Cultures* (2013), Chantal Zabus ne s'attarde pas beaucoup sur la littérature sénégalaise. Sur le concept de *gordjiguène*, elle écrit :

The Wolof terminology to refer to a male homosexual – *goor-jigeen* – seems, ironically, to entrench the fixity of sexual identities: one can be one or the other or both but not anything else outside that paradigm³⁰.

Au prisme de la recherche sociologique et historique sur les *gordjiguène*³¹ et du roman de Mohamed Mbougar Sarr, ce constat de Zabus devrait être nuancé. S'il est vrai que dans l'actualité discursive fortement médiatisée *gordjiguène* et mâle homosexuel sont devenus des synonymes, il faudra creuser les origines du concept, prendre au sérieux le fait qu'il existe des identités queer avant la lettre dans les sociétés africaines qu'on ne devrait pas ramener à une logique occidentale. Babacar M'Baye confirme l'existence d'une société sénégalaise « where gender bending and alternative sexualities have existed for centuries »³². Au départ, ce concept

28 *Ibid.*, 175.

29 Événements de danse publique animé par des batteurs de tambours.

30 Chantal Zabus, *Out in Africa. Same-Sex Desire in Sub-Saharan Literatures and Cultures*, Woodbridge/ Rochester, James Currey/Boydell & Brewer, 2013, 229.

31 J'utilise consciemment cette notation plus proche du wolof. Si le mot est souvent écrit avec un trait d'union à l'intérieur des textes académiques et littéraires en français, ce qui semble souligner un aspect binaire comme le remarque Zabus, l'expression se prononce plutôt comme un seul mot et s'écrit couramment *gordjiguène* au Sénégal, ce qui me semble plus proche du concept fluide qu'il signifie au départ. Au fond, il s'agit d'un genre tiers qui transgresse le moule binaire et hétéronormatif.

32 Babacar M'Baye, « The Origins of Senegalese Homophobia: Discourses on Homosexuals and Transgender People in Colonial and Postcolonial Senegal », *African Studies Review* 56,2 (2013), 118.

caractérise, à la fin du XIX^e siècle et dans la majeure partie du XX^e siècle les hommes biologiques qui, arborant des vêtements et des attributs féminins, occupent une fonction de maître de cérémonie, de baptêmes et de *sabar*³³.

Dans leur vie privée, les *gordjiguène* pouvaient être homosexuels ou hétérosexuels, ce qui comptait d'abord était leur performance. Comme l'explique Christophe Broqua :

Le *góor-jigéen* correspondait à une catégorie de genre et non à une catégorie de sexualité ou d'orientation sexuelle. En même temps, la plupart des *góor-jigéen* appartenaient à des réseaux d'homosexuels. Mais la majorité des Sénégalais ignoraient leurs pratiques sexuelles ou n'en tenaient pas compte dès lors qu'elles n'étaient pas dites³⁴.

Il serait alors peut-être aussi erroné de dire que les *gordjiguène* sont tout simplement des mâles homosexuels que de dire qu'ils sont des personnes *transgender* au sens courant en Occident³⁵. L'interstice entre le masculin et le féminin de cette figure qui subvertit la binarité genrée résonne avec le discours queer actuel tout en confirmant l'existence des identités et sexualités non binaires en Afrique dont la conceptualisation appartient à une logique autre³⁶.

C'est ce que montre Sarr dans son roman. Son récit se situe dans l'actualité de ces années tumultueuses qui a banalisé et presque banni la figure du *gordjiguène* comme genre tiers faisant partie intégrante de la société sénégalaise, naguère célébrée et officiant souvent comme maître de cérémonie, en

33 Muzart, « Du fait divers à la fiction », paragraphe 10.

34 Christophe Broqua, « *Góor-jigéen* : la resignification négative d'une catégorie entre genre et sexualité (Sénégal) », *Socio* 9 (2017), paragraphe 18.

35 Dans sa contribution sur « The Origins of Senegalese Homophobia », Babacar M'Baye explique la pathologisation des *gordjiguène* et d'autres positionnements non-hétérosexuel ou non binaire dans le discours colonial. Il utilise néanmoins les catégories homosexuel et transgenre dans le contexte des *gordjiguène*, mais sans les enfermer dans un seul concept. Cet usage langagier pointe aussi vers la dominance épistémologique d'un vocabulaire de provenance occidentale dans le discours académique. M'Baye écrit à partir de son poste de professeur dans un département d'anglais aux États-Unis. En ce qui concerne l'activisme LGBTQI+ en Afrique, l'on peut observer que *queer* comme un concept très ouvert qui couvre toutes les formes des positionnements non-hétéronormés est aujourd'hui largement adopté.

36 Cheikh Ibrahima Niang, « Understanding Sex Between Men in Senegal ». Niang précise qu'historiquement les *gordjiguène* entretenaient souvent, mais pas exclusivement, des relations homosexuelles. Le terme connote par ailleurs exclusivement la position sexuelle passive. Il existe un vocabulaire wolof pour bien d'autres identités sexuelles et genrées.

l'assimilant au mâle homosexuel méprisé et profané tout court. Le terme est utilisé la première fois lors du dialogue de Ndéné avec Rama qui lui demande son opinion sur la vidéo : « –Je ne sais pas trop ... Ça me choque, mais je ne sais pas ce que je dois en penser pour l'instant. Je suppose que c'était un *góor-jigéen ...* »³⁷. Le mot wolof est flanqué d'une note en bas de page qui traduit, de manière erronée, « Homosexuel, en wolof »³⁸. Cette note semble confirmer que le narrateur se positionne au départ dans la logique généralisée *gordjiguène* = homosexuel soit homosexuel = *gordjiguène*. Cette équation banalise la diversité des identités genrées et sexuelles qui, au niveau du tableau des personnages du roman même, englobe aussi des gays non efféminés, des bisexuelles et des travestis *straight*.

Cette logique sera déconstruite par la rencontre avec la figure énigmatique de Samba Awa Niang, *gordjiguène* célèbre, danseuse admirée et animateur des *sabars*, figure sur laquelle Gueye s'interrogera au cours de son enquête. Alors que cette personne haute en couleur nourrit tous les fantasmes de la société sénégalaise quant à sa soi-disant « débauche homosexuelle », elle se révèle être un travesti non gay et père de famille, célébrant sa féminité en public tout en assumant un rôle paternel dans la vie privée³⁹. Dans ses performances festives et mêmes dans ses apparences publiques quotidiennes, Samba Awa Niang trouble et queerise le genre par ses habits, sa coiffure et son maquillage féminins, mais en même temps ce *gordjiguène* ne rentre pas dans le moule d'une conception stéréotypée de l'homosexuel efféminé. L'identité sociale genrée et la sexualité de Samba Awa Niang défient le discours stéréotypé actuel qui se nourrit plus d'influences coloniales et globales que du spectre local des identités non binaires et non-hétéronormatives, aujourd'hui refoulées. Poursuivant son enquête, Ndéné Gueye apprend qu'il existe des *gordjiguène* non homosexuels tout comme des hommes d'apparence bien *straight* qui ne le sont pas, comme son collègue M. Coly. Il découvre aussi son propre potentiel gay quand un désir transgressif naît en lui à l'occasion d'un flirt avec un jeune homme rencontré lors d'une sortie de la ville de Dakar. Le texte chemine ainsi vers un démantèlement progressif des stéréotypes sur l'homosexualité et s'ouvre à une diversité queer plus large au sein de la société sénégalaise.

La transformation littéraire des stéréotypes afin d'œuvrer vers une reconnaissance des individualités queer est également bien présente dans *Kétala*⁴⁰ de Fatou Diome, à ma connaissance le seul roman sénégalais précédant celui

37 Sarr, *De purs hommes*, 17.

38 *Ibid.*, 17.

39 Sur la dialectique entre le public et le privé chez Sarr et qui reflète des aspects importants de la culture sénégalaise lire Bryson, « Unearthing Queer Roots ».

40 Fatou Diome, *Kétala*, Paris, Flammarion, 2006.

de Sarr qui donne une place importante aux identités queer. Après le grand succès du *Ventre de l'Atlantique*⁴¹, ce deuxième roman de Diome a connu une réception critique plutôt réservée. S'il n'est pas passé inaperçu, la recherche s'est plus intéressée à la continuité du motif de la migration, aux aspects féministes et animistes ou encore à la forme de la prosopopée du récit. Cependant ce texte est unique dans la littérature sénégalaise du fait de raconter une belle histoire d'amour entre deux hommes, un amour qui triomphera malgré l'interdit, la répression et la punition⁴². Dans ce couple queer, Makhou est un homme d'apparence masculine « classique », nullement féminisée, tandis que Tamsir adopte une identité performative entièrement féminine en devenant Tamara, oscillant dans un interstice entre déguisement et passage du masculin au féminin. Le couple « clandestin » prend une décision avant tout pragmatique : le déguisement permanent de Tamara permet aux deux hommes de vivre ensemble sans se faire agresser. En même temps, il ne s'agit pas d'une contrainte aliénante pour Tamsir/Tamara qui se fait une grande renommée en tant que danseuse, choisissant ainsi un métier qui hérite de la fonction des *gordjiguène* dans la culture wolof représenté par Samba Awa dans *De purs hommes*.

La figure de Tamsir/Tamara se prête bien à une interprétation au prisme du genre performatif et subversif butlerien comme l'a montré l'analyse d'Aminata Cécile Mbaye⁴³. Cependant, *Kétala* ne participe pas d'une idéologie transgenre du discours queer de type occidental, car Tamara n'aspire pas à changer son corps biologique et vit son côté masculin, en tant que Tamsir, en privé. Ainsi, au travers de ce personnage Diome se réfère au concept fluide de *gordjiguène* en tant que position queer qui facilite le travestissement continu comme performance qui trouble le genre et qui, perfectionné comme chez Tamara, peut aussi devenir une carapace de protection en milieu homophobe.

Bien avant Mohamed Mbougar Sarr et Fatou Diome, le *gordjiguène* a déjà été une figure régulière, quoique furtive de la littérature sénégalaise depuis les années 1970. Sembène Ousmane dans *Xala* (1973), Aminata Sow Fall dans *Le Revenant* (1976), Mariama Bâ dans *Un chant écarlate* (1981), Ken Bugul dans *Le Baobab fou* (1982) et Cheik Aliou Ndao dans *Un bouquet d'épines pour elle* (1988) mentionnent tous des *gordjiguène* dans leur rôle de maître de cérémonies,

41 Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.

42 En vue de l'éclosion d'une sexualité queer de leurs fils, les deux familles réagissent violemment. Tamsir est d'abord interné dans un asile psychiatrique et ensuite envoyé servir dans l'armée pour « redresser sa masculinité ». Makhou est forcé de se marier avec une femme.

43 Aminata Cécile Mbaye, « Performing Gender Identities in Fatou Diome's Novel *Kétala* », *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines* 53,2 (2019), 235-250.

particulièrement au service des grandes dames et parfaitement intégrés dans la société sénégalaise. Dans *Le Baobab fou*, Ken Bugul établit un lien entre l'homosexualité qu'elle rencontre en Occident et le *gordjiguène* de sa famille, mais souligne qu'il s'agit de deux concepts différents. Les gays qu'elle rencontre dans l'Europe des années 1970 s'érigent consciemment contre l'ordre sexuel dominant en tant que minorité militante. Cela semble d'abord étrange à la narratrice autobiographique, justement parce que pour elle le concept de *gordjiguène* désigne une sexualité non-hétéronormée sans pour autant signifier une identité à l'écart de la société. En même temps, ce premier texte de Ken Bugul a aussi brisé un tabou autour de la sexualité féminine en relatant une expérience lesbienne personnelle.

Il est frappant que chez tous ces auteurs et autrices canoniques de la littérature sénégalaise, on ne trouve nulle trace d'un discours homophobe envers les *gordjiguène*. Cela semble correspondre au climat sociétal tolérant encore ambiant à ce moment-là. Dans sa monographie *Les discours sur l'homosexualité au Sénégal. L'analyse d'une lutte représentationnelle*, Aminata Cécile Mbaye trace l'émergence du discours homophobe au Sénégal d'après l'indépendance depuis les années 1980. Ce discours émane d'abord des milieux religieux pour s'incruster davantage dans la politique et dans toute la société, mais n'atteint une taille virale – pour reprendre la métaphore liée aux médias sociaux – et violente qu'après 2000⁴⁴. Dans la littérature sénégalaise des années 1970 et 1980 les *gordjiguène* ne sont que des figurants en littérature, des êtres particuliers, mais non pas à part et encore moins exclus. Ils sont sans équivoque valorisés dans leur rôle social. Pour en donner un exemple, je cite Aminata Sow Fall :

Pour cette cérémonie, elle [Yama, femme de haut standing social] avait fait appel à Malobé Niang, l'homme-femme le plus redoutable, le plus redouté, mais aussi le plus recherché. C'était lui qui agençait les cérémonies de vraies 'driyanke' ; il faisait la fine bouche ; rares étaient celles à qui il acceptait d'offrir ses services, car il était exigeant, il voyait les choses en grand et ne souffrait pas que l'on discutât de ses propositions. Toute grande dame cherchait sa compagnie, entrer dans ses faveurs était un gage sûr de célébrité. [...] Il était vêtu d'un grand boubou bleu en bazin riche brodé jusqu'au bas ; il avait une statue de géant, un cou de taureau qui faisait contraste avec la note toute féminine, légère, traînante qui sortait de sa voix lorsqu'on l'entendait annoncer⁴⁵.

44 Mbaye, *Les discours sur l'homosexualité au Sénégal*.

45 Aminata Sow Fall, *Le Revenant*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1976, 40.

C'est justement l'approbation du rôle féminin par Malobé Niang qui permet sa proximité avec les femmes. L'inversion performative du genre ouvre des espaces de sociabilité au-delà de la binarité. Comme le confirme le sociologue Cheikh Niang, « [e]tymologically, the goor-jigéen is defined as both a man and a woman, but socially, he belongs to the women's world »⁴⁶. De plus, la présence d'un *gordjiguène* lors de cérémonies était une marque de prestige social pour la dame qui pouvait s'assurer ses services⁴⁷. Vu la resémantisation du mot⁴⁸ dans le contexte de l'homophobie généralisée qui frappe les personnes dites *gordjiguène* au Sénégal contemporain, Samba Awa Niang, dans *De purs hommes*, est en quelque sorte une relique du temps où l'on considérait les *gordjiguène* avec respect et admiration pour l'éclat particulier qu'ils apportaient aux fêtes. Ainsi, Samba Awa Niang incarne une contradiction de la société actuelle : il/elle est célébré(e) dans le sillage d'une tradition de tolérance de l'être queer au même moment où d'autres personnes sont chassées, frappées, tuées et même profanées à cause de leur orientation queer, vraie ou imaginée.

Dans l'adaptation filmique de *Xala*⁴⁹ une personne qui se lit comme un homme efféminé, à supposer un *gordjiguène*, est désignée par les invités du mariage central dans l'histoire comme maître de cérémonie. Sa voix oscille entre un ton aigu, tout féminin lorsqu'il sert les invités et un baryton quand il se moque d'eux dans leur dos en regardant directement la caméra. Cette figure de l'interstice homme-femme sert à relever le ridicule d'un ordre social genré classiciste et sexiste que Sembène critique dans son roman et film *Xala*. Dans un autre texte, *Le Dernier de l'empire* de 1981, Sembène décrit par ailleurs la vie nocturne au centre de Dakar comme suit :

Il fait bon errer le samedi soir sur le Plateau [...]. Piétons, promeneurs, prostituées, homosexuels, lesbiennes, chômeurs, cadres, petits fonctionnaires, grappes de femmes poussant leur nichée, défilent devant chaque vitrine⁵⁰.

Ici, tout un monde queer fait partie du tableau urbain brossé. C'est à cette vie nocturne dakaroise que participe Rama, l'amante bisexuelle de Gueye dans

46 Cheikh Ibrahima Niang, « Understanding Sex Between Men in Senegal », 117.

47 *Ibid.*, 118.

48 « The value attached to the word seems to have changed in parallel with the rise of homophobic violence », *ibid.*, 119 ; « Dans son usage courant, le terme *góor-jigéen* est ainsi progressivement devenu synonyme d'homosexuel masculin et il est désormais employé comme une injure que les intéressés redoutent », Broqua, « *Góor-jigéen* », paragraphe 12.

49 Sembène Ousmane, *Xala*, Sénégal, Films Domireew/Société Nationale Cinématographique, 1975, 123 min.

50 Sembène Ousmane, *Le Dernier de l'empire*, tome 2, Paris, Présence africaine, 1981, 41.

De purs hommes dont le nom reprend, dans une filiation intertextuelle, celui de la fille rebelle à l'ordre patriarcal d'El Hadji dans *Xala*.

5 Bisexualité et fluidité du genre : du cinéma à la littérature

Le portrait de Rama, femme hautement sensuelle et libre qui forme « un trio d'amants »⁵¹ avec Angela et Ndéné, évoque non seulement une dimension intertextuelle avec certains personnages féminins de Boubacar Boris Diop⁵², mais encore plus directement une filiation intermédiaire avec le film *Karmen Geï*⁵³ (2001) de Joseph Gaï Ramaka⁵⁴ qui puise dans le mythe de la femme fatale maintes fois réécrit et mis en scène depuis la nouvelle *Carmen*⁵⁵ de Prosper Mérimée. Dans *De purs hommes*, le narrateur peint le portrait de Rama comme suit :

femme indépendante et libre qui ne devait rien à un homme. [...] Elle était un mélange de détachement et de passion qui forçait l'admiration, puis inmanquablement, le désir. Il suffisait de quelques instants avec elle pour comprendre qu'elle ne s'attacherait jamais à vous, mais qu'elle pouvait vous aimer plus que vous auriez jamais rêvé de l'être le temps que vous seriez avec elle. Grande sainte et grande libertine ... [...] Elle apparaissait quand elle le voulait, partait quand elle le voulait⁵⁶.

Elle était sa propre loi et sa propre transgression. Elle travaillait dans le milieu de la nuit⁵⁷.

Bisexuelle, elle ne souhaitait renoncer ni aux hommes ni aux femmes, qu'elle chérissait également d'un puissant amour. ... Rien dans sa quête de jouissance et de bonheur n'était vulgaire⁵⁸.

51 Sarr, *De purs hommes*, 82.

52 Je pense à Ndella dans *Les Tambours de la mémoire* et à Khadidja dans *Le Cavalier et son ombre*. Sur les femmes libres chez Diop, lire Daniela Mauri, « Les figures féminines dans les romans de Boubacar Boris Diop », *Interculturel Francophonies* 18 (2010), 89-125.

53 Joseph Gaï Ramaka, *Karmen Geï*, France/Sénégal/Canada, Euripide Productions/Film Tonic/Les Ateliers de l'arche, 2001, 89 min.

54 Le film fut interdit au Sénégal à la suite des accusations de blasphème par la puissante confrérie des Mourides. Steven Nelson, « Karmen Gaï. Sex, the State, and Censorship in Dakar », *African Arts* 44,1 (2011), 74-81.

55 Prosper Mérimée, *Carmen*, Paris, Nelson, 1847.

56 Sarr, *De purs hommes*, 61.

57 *Ibid.*, 64.

58 *Ibid.*, 65.

Ce portrait littéraire correspond parfaitement au profil audio-visuel de Karmen Geï chez Ramaka. Dans sa réécriture cinématographique du mythe européen de Carmen, la séductrice qui sera punie de mort pour sa transgression de l'ordre social, politique et genré⁵⁹ qui ne prévoit pas de liberté sexuelle pour les femmes⁶⁰, Ramaka sénégalise et queerise Karmen qui séduit aussi bien les femmes que les hommes par son « puissant amour », pour reprendre les paroles de Sarr. Karmen fait des apparitions performatives fulgurantes à des *sabar*, vit sa sexualité librement et choisit souvent de partir brusquement, tout comme l'oiseau rebelle de l'opéra de Bizet que Ramaka adapte librement⁶¹.

Tout comme Karmen dans le film aux accents génériques d'un musical, Rama est une danseuse passionnée et c'est sur la piste qu'elle attrape Gueye, littéralement par les couilles, afin de le choisir librement comme amant. Tandis que Rama danse en boîte, les danses de Karmen sont des spectacles d'une haute théâtralité qui s'apparentent à la performance de Samba Awa Niang chez Sarr. L'écriture du corps queer par la description admirative du *gor-djiguène* lors de sa danse *sabar* est aussi subversive et provocante chez Sarr que l'est la séduction des femmes et des hommes par les danses hautement érotiques de Karmen chez Ramaka. Dans le film, la caméra se focalise souvent sur les parties du corps évoquant la sexualité (jambes, hanches, fesses) et les mouvements séduisants de Karmen, tout comme le font les paroles du roman pour Samba Awa :

[S]on sourire divin, son regard coquin, outrancièrement fardé, ombré de longs cils et souligné du trait fin d'un crayon. [...] dans un tourbillon de feu, la silhouette repartait d'un mouvement inimitable, qui ressemblait à une danse lascive. Elle portait une longue robe noire pailletée et moulante, sans manches, qui découvrait ses épaules qu'effleuraient les pompons d'imposantes boucles d'oreilles. Des *jali-jali* ceignaient, sans les

59 Ayo A. Coly, « Carmen Goes Postcolonial, Carmen Goes Queer : Thinking the Postcolonial as Queer », *Culture, Theory and Critique* 57,3 (2016), 391-407.

60 Lire la critique de Frieda Ekotto, « The Erotic Tale of Karmen Geï : The Taboo of Female Homosexuality in Senegal », *Xavier Review* 27,1 (2007), 74-80 à ce propos. Ekotto juge que c'est rétrograde de faire mourir Karmen comme ça a été le cas avec Carmen. Mais cette mort n'est-elle pas tout simplement plus réaliste que le serait le triomphe d'une femme queer ?

61 L'opéra *Carmen* de Georges Bizet qui a popularisé la figure eut sa première à Paris en 1875. Le film sud-africain *U-Carmen e-Kayelitsha* (2004), dirigé par Mark Dornford-May s'inspire entièrement de l'opéra dont les libretti sont chantés en IsiXhosa. *Karmen Geï* est également un film musical, largement basé sur le jazz, les tambours et les chants sénégalais.

serrer, ses hanches, qu'elle animait d'une savante ondulation du bassin, déclenchant les cris déments des badauds. La scène lui appartenait, la foule rampait à ses pieds nus, aux ongles vernis de rouge vif que je parvenais à voir, même à distance. Après trois ou quatre tours de piste la silhouette dénoua son mouchoir de tête et l'attacha à sa taille, par-dessus la ceinture de perles, libérant une longue chevelure qui lui coula dans son dos comme une cascade noire. Samba Awa Niang était superbe⁶².

Lors de ses prestations des plus scandaleuses, Karmen danse en grand bou-bou, ce qui permet de dévoiler furtivement toutes les parties du corps tout en le couvrant. En matière de signes hautement érotiques, également mentionnés dans le texte de Sarr, elle porte un *beco*, petit pagne coquin – lingerie de séduction – et des perles aux hanches qui furent jadis déjà chantés par Senghor dans « Femme noire ». Ces perles *jali-jali* sont notamment focalisées par un plan rapproché lors de la scène d'amour lesbien entre Karmen et sa géolière.

Un autre parallèle entre Karmen et Samba Awa est leur capacité de déclencher la libération du corps chez les autres femmes qui vont rejoindre la piste et s'adonner aux danses érotiques ensemble. Le narrateur de Sarr parle de « scènes torrides »⁶³, d'une « frénésie dionysiaque »⁶⁴ que l'on trouve parfaitement visualisées dans le film de Ramaka lorsque les prisonnières se déchaînent à la suite de Karmen. Tout se passe comme si la Karmen sénégalaise s'était dédoublée dans sa transposition dans le roman de Sarr : aussi bien la femme bisexuelle et libre Rama que le *gordjiguène* Samba Awa se reconnaissent chez elle. En même temps, Sarr nous présente ainsi deux identités queer bien différentes : celle d'une jeune femme bisexuelle moderne, urbaine, féministe et celle d'un *gordjiguène* se référant à une très vieille tradition de performance queer au Sénégal, aujourd'hui menacée de disparaître sous le joug de l'homophobie. C'est ici que la double notion de participation et de transformation intertextuelle revêt tout son sens. À cet effet, la proximité entre le nom de Ndèye Guèye, une célèbre danseuse dakaroise sur laquelle Ramaka dit avoir modelé sa Karmen⁶⁵, et celui du protagoniste Ndéné Guèye n'est probablement pas un hasard.

62 Sarr, *De purs hommes*, 32.

63 *Ibid.*, 32.

64 *Ibid.*, 33.

65 Philip Powrie, « Politics and Embodiment in *Karmen Gei* », *Quarterly Review of Film and Video* 21,4 (2004), 286.

6 En guise de conclusion : du détournement du discours homophobe vers un positionnement queer

Le roman de Mohamed Mbougar Sarr répond aux campagnes de presse⁶⁶ et de médias sociaux anti-LGBTQI+ au Sénégal qui ont fusé depuis 2008⁶⁷ pour mieux les détourner. Par la prise de conscience suivie du regard critique de son narrateur qui se distancie de l'opinion majoritaire, le pouvoir néfaste des médias de masse est exposé afin d'attaquer la déshumanisation des personnes queer. Les médias de l'oralité, notamment la rumeur de bouche-à-oreille qui renoue aussi avec le motif de la foule-meute, jouent également un rôle sinistre dans le roman. L'exemple le plus frappant est celui du *jotalikat*, médium humain dans un rôle bien défini dont le chapitre 10 nous offre une description détaillée. Alors que les nobles et dignitaires, surtout religieux, ne doivent parler qu'avec pudeur en public, le *jotalikat* est censé soutenir et amplifier leur parole sans aucune retenue, à haute voix et en l'étoffant rhétoriquement. Cet art de la parole fait partie d'une continuité intertextuelle sur le vif avec l'oralité. Les tactiques de cette performance orale sont bien expliquées dans le texte :

[L]e *jotalikat* prend des libertés rhétoriques en interprétant le discours original du Puissant, parfois avec une surprenante audace [...]. Plutôt que de répéter simplement les mots du marabout, il les orne, les enrichit, les embellit. [...] Le *jotalikat* exagère, maître ès hyperboles ; il sous-entend, spécialiste de la litote ; il enjolive, déplie, allonge, fait courir la phrase. Si le marabout met en garde, le *jotalikat* terrorise et menace ; si le premier conseille et recommande, le second oblige et contraint⁶⁸.

La situation du chapitre est celle d'une seconde prédication homophobe à la mosquée qui répond à celle du père Gueye, jugé trop molle. Tandis que l'imam cite les scandales des mois passés liés aux homosexuels qu'il condamne, le *jotalikat* va plus loin en nommant ces événements « des horreurs » et les personnes impliquées « fils de la malédiction, bâtards, race dégénérée rongée par la luxure »⁶⁹, en amalgamant les discours raciste et homophobe d'une tonalité franchement coloniale et en priant que « Dieu les brûle en enfer »⁷⁰. Ce

66 Aminata Cécile Mbaye, « The Spectacle of the 'Other' : Media Representations of Same-Sex Sexuality in Senegal », *Sexualities* 24,1-2 (2021), 13-28.

67 Babacar M'Baye, « The Origins of Senegalese Homophobia », 112-113.

68 Sarr, *De purs hommes*, 97.

69 *Ibid.*, 99.

70 *Ibid.*, 99.

jotalikat n'amplifie pas seulement, mais il surenchérit et conclut avec dureté. Ainsi, radicalisant la parole homophobe de l'imam, le *jotalikat* résume : « Il faut tuer tous les homosexuels »⁷¹ en écho au fameux « Exterminez toutes ces brutes » dans *Au Cœur des ténèbres* de Joseph Conrad. L'aggravation du discours homophobe dans ce discours à deux voix dévie vers l'absurde quand l'imam appelle à la prière, tandis que le *jotalikat* répète encore : « Il faut les tuer tous ! »⁷².

Ironie du sort couplée d'un nouveau point culminant de la violence : vers la fin du roman le *jotalikat* lui-même est révélé comme l'amant secret de M. Coly, et sera tué par une foule-meute déchainée. En rétrospective, son discours homophobe est ainsi détourné, la haine exagérée de sa performance orale s'avère une autoprotection déroutante. Le *jotalikat* devient une allégorie pour le refoulement du queer dans la société sénégalaise actuelle. Dans *De purs hommes*, le discours homophobe est ainsi cité pour mieux le déconstruire. La mort brutale du *jotalikat* confirme le cycle de la violence insensée inscrit dans le texte. Par son enquête, Ndéné Gueye a appris une leçon terrible sur la nature humaine sur laquelle il médite dans le chapitre 13 comme suit : « Ils [les queers] appartenaient de plein droit à l'humanité pour une raison simple : ils faisaient partie de l'histoire de la violence humaine »⁷³. Voilà pourquoi ils sont de « purs hommes »⁷⁴. Pleinement conscient de son acte de transgression, Gueye participe désormais à un discours queer qui s'érige radicalement contre la normativité hétérosexiste, laissant libre cours aux rumeurs sur sa propre personne et s'exposant même au danger de mort. La fin ouverte du roman laisse en suspens la question de savoir si le narrateur deviendra lui-même la prochaine victime du cycle de la violence, au nom de sa « lucidité »⁷⁵ retrouvée.

Bibliographie

Bâ, Mariama, *Un chant écarlate*, Dakar, NEA, 1981.

Bousenna, Youness, « Le Prix Goncourt, Mohamed Mbougar Sarr, victime d'une violente polémique homophobe au Sénégal », *Télérama*, 30 novembre 2021, <https://www.telrama.fr/livre/le-prix-goncourt-mohamed-mbougar-sarr-victime-d-une-violente-polemique-homophobe-au-senegal-7007489.php> (consulté le 1^{er} décembre 2023).

71 *Ibid.*, 100.

72 *Ibid.*, 101.

73 *Ibid.*, 125.

74 *Ibid.*, 125.

75 *Ibid.*, 190-191.

- Broqua, Christophe, « *Góor-jigéen* : la resignification négative d'une catégorie entre genre et sexualité (Sénégal) », *La Nouvelle Revue des sciences sociales* 9 (2017), 163-183.
- Bryson, Devon, « In and Out in Senegal: Unearthing Queer Roots in Mohamed Mbougar Sarr's *De purs hommes* », *African Studies Review* 64,4 (2021), 803-825.
- Bugul, Ken, *Le Baobab fou*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.
- Bugul, Ken, *Rue Félix-Faure*, Paris, Présence africaine, 2005.
- Coly, Ayo A. « *Carmen* Goes Postcolonial, *Carmen* Goes Queer: Thinking the Postcolonial as Queer », *Culture, Theory and Critique* 57,3 (2016), 391-407.
- Diome, Fatou, *Kétala*, Paris, Flammarion, 2006.
- Diome, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.
- Diop, Boubacar Boris, *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Diop, Boubacar Boris, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990.
- Diop, Boubacar, Boris, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997.
- Diop, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000.
- Ekotto, Frieda, « The Erotic Tale of *Karmen Gei*: The Taboo of Female Homosexuality in Senegal », *Xavier Review* 27,1 (2007), 74-80.
- Hordé, Tristan et Chantal Tanet, *Dictionnaire des prénoms*, Paris, Larousse, 2009.
- Lachmann, Renate et Schamma Schahadat, « Intertextualität », dans Helmut Brackert et Stückrath Jörn (ed.), *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Reinbek, Rowohlt, 1996, 677-685.
- Marival, Gladys, « Au Sénégal, un bon homosexuel est soit caché, soit drôle, soit mort », *Le Monde* 25 mai 2018, https://www.lemonde.fr/afrique/article/2018/05/25/au-sene-gal-un-bon-homosexuel-est-soit-cache-soit-drole-soit-mort_5304377_3212.html (consulté le 11 septembre 2023).
- Mauri, Daniela, « Les figures féminines dans les romans de Boubacar Boris Diop », *Interculturel Francophonies* 18 (2010), 89-125.
- Mbaye, Aminata Cécile, *Les discours sur l'homosexualité au Sénégal: l'analyse d'une lutte représentationnelle*, München, AVM Edition, 2018.
- Mbaye, Aminata Cécile, « Performing Gender Identities in Fatou Diome's Novel *Kétala* », *Canadian Journal of African Studies/Revue canadienne des études africaines* 53,2 (2019), 235-250.
- Mbaye, Aminata Cécile, « The Spectacle of the 'Other': Media Representations of Same-Sex Sexuality in Senegal », *Sexualities* 24,1-2 (2021), 13-28.
- M'Baye, Babacar, « The Origins of Senegalese Homophobia: Discourses on Homosexuals and Transgender People in Colonial and Postcolonial Senegal », *African Studies Review* 56,2 (2013), 109-128.
- Mérimée, Prosper, *Carmen*, Paris, Nelson, 1847.
- Muzart, Thomas, « Du fait divers à la fiction », *Revue critique de Fixxion française contemporaine* 24 (2022), numéro spécial *Violences sexuelles et reprises du pouvoir*, <http://journals.openedition.org/fixxion/2420> (consulté le 1^{er} décembre 2023).

- Ndao, Cheik Aliou, *Un bouquet d'épines pour elle*, Paris, Présence africaine, 1988.
- Nelson, Steven, « Karmen Gai. Sex, the State, and Censorship in Dakar », *African Arts* 44,1 (2011), 74-81.
- Niang, Cheikh Ibrahima, « Understanding Sex Between Men in Senegal: Beyond Current Linguistic and Discursive Categories », dans Peter Aggleton et Richard Parker (ed.), *The Routledge Handbook of Sexuality, Health and Rights*, London, Routledge, 2010, 116-124.
- Powrie, Philip, « Politics and Embodiment in *Karmen Gei* », *Quarterly Review of Film and Video* 21,4 (2004), 283-291.
- Sarr, Mohamed Mbougar, *De purs hommes*, Dakar/Paris, Jimsaan/Philippe Rey, 2018.
- Sarr, Mohamed Mbougar, *Terre ceinte*, Paris, Présence africaine, 2014.
- Sarr, Mohamed Mbougar, *La plus secrète Mémoire des hommes*, Dakar/Paris, Jimsaan/Philippe Rey, 2021.
- Sembène, Ousmane, *Xala*, Paris, Présence africaine, 1973.
- Sembène, Ousmane, *Le Dernier de l'empire, tome 2*, Paris, Présence africaine, 1981.
- Sow Fall, Aminata, *Le Revenant*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1976.
- Zabus, Chantal, *Out in Africa. Same-Sex Desire in Sub-Saharan Literatures and Cultures*, Woodbridge/Rochester, James Currey/Boydell & Brewer, 2013.

Filmographie

- Dornford-May, Mark, *U-Carmen e-Khayelitsha*, Afrique du Sud, Spier Films, 2005, 126 min.
- Mambéty, Djibril Diop, *Hyènes*, France/Sénégal, California Newsreel Productions, 1992, 110 min.
- Ramaka, Joseph Gai, *Karmen Gei*, France/Sénégal/Canada, Euripide Productions/Film Tonic/Les Ateliers de l'arche, 2001, 89 min.
- Sembène, Ousmane, *Xala*, Sénégal, Films Domireew/Société Nationale Cinématographique, 1975, 123 min.