



HAL
open science

Madone ou Vénus? Le nu africain dans The Madonna of Excelsior de Zakes Mda

Sandra Saayman

► **To cite this version:**

Sandra Saayman. Madone ou Vénus? Le nu africain dans The Madonna of Excelsior de Zakes Mda. Marie-Françoise Bosquet; Chantale Meure. Le féminin en Orient et en Occident, du Moyen Âge à nos jours : mythes et réalités, Presses Universitaire de Saint-Etienne, pp.213-221, 2011, L'école du genre, 978-2-86272-548-2. hal-03266707

HAL Id: hal-03266707

<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03266707v1>

Submitted on 22 Jun 2021

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

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

Sandra Saayman

MADONE OU VÉNUS? LE NU AFRICAÏN DANS THE MADONNA OF EXCELSIOR DE ZAKES MDA

« Il n'est rien de plus célèbre en histoire naturelle que le tablier des Hottentotes. » Ouverture des « Extraits d'observations faits sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote », *Mémoires du Muséum d'histoire naturelle*, t. III, 1817, rapport de dissection du cadavre de Sarah Baartman, par le baron Georges Cuvier.

La dépouille de Sarah Baartman, la Vénus hottentote, fut enterrée lors d'une cérémonie hautement symbolique et médiatisée, en présence du président Thabo Mbeki, de Nelson Mandela et de plusieurs ministres, le 9 août 2002 (journée internationale des peuples indigènes et journée nationale de la femme en Afrique du Sud). Une dizaine de milliers de personnes s'étaient massées sur la colline pour assister à cet enterrement d'une femme morte deux siècles plus tôt. Tous clamaient « Mama Sarah ».

La « Vénus hottentote » est aujourd'hui considérée comme un des mythes fondateurs de l'Afrique du Sud, tout comme l'idée de la nouvelle Afrique du Sud, de la Révolution négociée, de la Nation arc-en-ciel, ou de la Renaissance africaine.

Le roman de Zakes Mda, *The Madonna of Excelsior*¹, se situe en plein apartheid. Il sera ici question de montrer que la « madone » d'Excelsior, une servante noire, l'objet de désir interdit de ses maîtres blancs, serait plutôt la « Vénus » d'Excelsior; ceci est à mettre en parallèle avec le fait que le roman fut publié en 2002, année du rapatriement depuis la France de Sarah Baartman. Après un rappel du contexte politique de ce rapatriement, nous proposons une analyse détaillée de deux passages clefs de *The Madonna of Excelsior* de Zakes Mda, afin de montrer que la représentation surprenante de la madone voile une inquiétante présence.

1. Les références renvoient à Zakes Mda, *The Madonna of Excelsior*, Cape Town, Oxford University Press Southern Africa, 2002, en abrégé TME, pour l'édition anglaise et à *La Madone d'Excelsior*, Paris, Seuil, 2004, en abrégé LME, pour l'édition française.

1. La récupération politique de Sarah Baartman

Le mythe dit que Sarah Baartman était khoïsan. Ce premier peuple du pays fut repoussé et asservi par les Bantous comme par les colons, et même chassé comme du gibier par ces derniers, une réalité mise en scène par Pippa Skotnes lors de l'exposition incontournable et controversée, *Miscast*, présentée à la galerie nationale du Cap en 1996². Aujourd'hui les Khoï ont disparu ; leurs survivants ont été assimilés par la communauté métisse en Afrique du Sud. Il existe encore des petits groupes de San au Botswana et en Namibie. Nous ne pouvons que donner raison à Marie-Claude Barbier quand elle affirme que « Les Khoïsan ont été les grands oubliés, parce que les grands perdants, de l'histoire³. » Barbier nous rappelle que les « livres d'histoire » les décrivent comme « un groupe relativement indistinct, sans individualité marquée, présentés comme des voleurs de bétail, paresseux et incapables de cultiver la terre. Ils étaient paradoxalement beaucoup plus présents, sous les traits emblématiques du Hottentot, dans les écrits européens des XVII^e et XVIII^e siècles que dans l'histoire africaine⁴ ». Sander Gilman montre dans son article, « Black Bodies, White Bodies » la manière dont la femme khoï (« hottentote ») devient l'icône de la luxure à travers l'exhibition de sa stéatopygie (grosses fesses) et le discours médical sur les parties génitales⁵. Ce fut le cas de Sarah Baartman, exhibée à partir de 1810 pour sa morphologie et son « tablier », « hypertrophie exceptionnelle des petites lèvres de la vulve, qui fut [...] appelée "le tablier des hottentotes" et fit couler beaucoup d'encre du XVII^e au XIX^e siècle⁶ », à Londres et à Paris, où elle décéda en décembre 1815. À Paris, juste avant de tomber malade, elle fut montrée aux savants du Muséum, dont le baron Georges Cuvier. C'est Cuvier qui, après son décès, disséqua le cadavre de Baartman pendant 16 heures. Le cerveau, la vulve et l'anus furent prélevés et conservés dans du formol. Le moulage de la Vénus hottentote fut exhibé d'abord au Muséum, ensuite au musée d'ethnographie du Trocadéro et de 1937 à 1974 au musée de l'Homme⁷.

Marie-Claude Barbier résume ainsi la récupération politique de Sarah Baartman :

le souci du président Mbeki de ne pas oublier une touche de l'arc-en-ciel en soulignant, à plusieurs reprises, l'appartenance de Sarah à ce groupe distinct. Il précise qu'elle a été « dépourvue de son identité khoïsan et africaine »,

2. Pippa Skotnes dir., *Miscast. Negotiating the Presence of the Bushmen*, Cape Town, University of Cape Town Press, 1996.

3. Marie-Claude Barbier, « Le rapatriement de la Vénus hottentote », *Alizés, Revue angliciste de la Réunion*, « Les mythes fondateurs de la nouvelle Afrique du Sud », C. Féral dir., la Réunion, n° 24, 2004, p. 84. Pour une présentation de l'évolution de l'image des Khoïsan dans la société sud-africaine au XX^e siècle, ainsi qu'une analyse du rôle de l'exposition *Miscast* dans cette évolution, voir Pippa Skotnes, *Claim to the Country*, Johannesburg, Jacana, Athens, Ohio University Press, 2007, p. 70-73.

4. M.-C. Barbier, art. cit., p. 84.

5. Sander Gilman, « Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature », *Critical Inquiry*, « "Race", Writing, and Difference », Chicago, vol. 12, n° 1, autumn 1985, p. 204-242.

6. M.-C. Barbier, art. cit., p. 74.

7. *Ibid.*, p. 74-78.

puis continue en soulignant que la cérémonie marque « la restauration de la dignité de Sarah Baartman, des Khoisan, et des millions d'Africains qui ont connu des siècles de misère⁸ ».

C'est ainsi que Sarah Baartman passe de khoisan, oubliée de l'histoire, à la représentante de « millions d'Africains ». Comme le souligne François-Xavier Fauvelle-Aymar, deux cents ans après sa mort, elle devient instrument de « réconciliation nationale, évocation du passé colonial, hommage aux femmes, œcuménisme religieux⁹ ». Pour la première fois, on revendique, voire on célèbre, une identité khoisan pourtant longtemps niée et négligée.

2. Sarah Baartman, figure littéraire

Dès le début des négociations pour le rapatriement de la Vénus hottentote dans le milieu des années 1990, l'affaire est suivie par les médias. On peut dire que l'histoire de Sarah Baartman est alors dans l'air : il n'est donc pas surprenant qu'elle apparaisse dans la littérature de la « nouvelle Afrique du Sud ». Elle figure dans les romans publiés dans la période qui suit la fin de l'apartheid : en 2000 elle figure comme protagoniste dans *David's Story* de Zoë Wicomb. Toujours en 2000, elle est évoquée dans un passage clef de *The Heart of Redness* de Zakes Mda¹⁰.

Sarah Baartman n'est pas nommée dans *La Madone d'Excelsior* de Zakes Mda, roman dont la métaphore filée, celle de la madone, s'avère inopérante à cause de l'insistance sur la sexualité « diabolique » des « madones ». Sous-humaines, sur-sexuées, elles se résument à l'addition de leurs parties génitales :

The devil was on the loose in the Free State Plateland. Grabbing upstanding volk by their genitalia and dragging them along a path strewn with the body parts of black women. Parts that had an existence independent of the women attached to them. Parts that were capable of sending even the most devout citizen into bouts of frenzied lust. (TME, p. 89)

Le diable se déchaînait dans les campagnes de l'État libre. Il attrapait les bonnes gens du *volk* par les organes génitaux et les entraînait sur un chemin semé de *parties* du corps de femmes noires. Des *parties* de corps qui vivaient indépendamment des femmes auxquelles elles appartenaient. Des *parties* de corps qui déclenchaient jusque chez les plus pieux des citoyens des accès de luxure incoercibles. (LME, p. 101, je souligne)

Dans *The Heart of Redness*, roman qui précède *The Madonna of Excelsior*, Sarah Baartman ou plutôt ses célèbres parties génitales font une brève

8. *Ibid.*, p. 84.

9. François-Xavier Fauvelle-Aymar « De la réapparition des Khoisan dans l'Afrique du Sud post-apartheid. Invention de la tradition et réconciliation nationale », in *L'Afrique du Sud dix ans après*, P. Guillaume, N. Péjout, A. Wa Kabwe-Segatti dir., Paris, Karthala ; Johannesburg, IFAS, 2004, p. 196.

10. Zoë Wicomb, *David's Story*, Cape Town, Kwela, 2000, Zakes Mda, *The Heart of Redness*, Cape Town, Oxford University Press Southern Africa, 2000. En 2003 paraît le roman de l'afro-américaine Barbara Chase-Riboud, *Hottentot Venus*. En 2007 paraît *Frais* de Chris Karsten en langue afrikaans ainsi que la biographie de Sarah Baartman, par Rachel Holmes, *The Hottentot Venus, The Life and Death of Saartje Baartman. Born 1789-Buried 2002*, Johannesburg, Jonathan Ball, 2007.

apparition. Le présent du récit se situe dans l'Afrique du Sud à la fin des années 1990. Zim, un homme xhosa qui vit dans un village du Eastern Cape, appartient à un clan dont l'ancêtre est une femme khoi, Quxu. Il apprend par Camagu, revenu en Afrique du Sud après vingt ans d'exil aux États-Unis, l'existence de Sarah Baartman: « In Paris the private parts of a Khoikhoi woman called Sarah Baartman are kept in a bottle¹¹! » Lors d'une querelle, le personnage féminin, Qukezwa, affirme: « "All the Khoikhoi are one person", she says. "You cannot say the private parts of that woman have nothing to do with me¹²." » Par métonymie donc, Qukezwa s'approprie Sarah Baartman, ce qui rappelle la façon dont Baartman fut récupérée par toute l'Afrique du Sud lors de son enterrement. Ainsi, dans *The Heart of Redness*, Sarah Baartman apparaît et disparaît en l'espace de deux pages.

Deux ans plus tard paraît *The Madonna of Excelsior*, basé sur l'épisode notoire des dix-neuf citoyens blancs de la ville d'Excelsior, accusés d'avoir brisé la loi de l'apartheid, nommée *Immorality Act*, en 1971, loi interdisant les rapports sexuels entre Noirs et Blancs. Niki est une servante noire, sorte de madone déçue, et Popi la fille issue de sa liaison avec son employeur blanc. Le troisième chapitre, « All these madonnas » introduit le thème de la madone de façon surprenante :

Madonnas all around. Exuding tenderness. Burnt umber mother in a blue shirt, squatting in a field of yellow ochre wheat. Burnt sienna baby wrapped in white lace resting between her thighs. Mother with a gaping mouth. Big oval eyes. Naked breast dangling above the baby's head. Flaky blue suggesting a halo. Unhindered bonding of mother and child and wheat.

Brown madonnas with big breasts. A naked madonna lying on a bed of white flowers. Her eyes are closed and her lips are twisted. Her voluptuous thighs are wide open, ready to receive drops of rain. A black pubic forest hides her nakedness. Her breasts are full and her nipples are hard. Under her arm she carries a baby wrapped in white lace. A naked madonna holds a naked child against a blue moon on a purple sky. The mother is kissing the back of the child's head. Another madonna kneels, her head resting on the ground near the child in white lace, and her buttocks opening up to the sky. Ready to receive drops of rain. The fattest of the madonnas stands among red flowers, looking at yellow fields that cover large patches of red and brown and green land, and that stretch for kilometres until they meet a blue and white sky. The madonna of the cosmos and sunflowers and open skies. Like all the others, she is naked. Tightly to her chest, she holds a baby wrapped in white lace. (TME, p. 11)

Voici la traduction française du passage :

« Toutes ces madones »

Des madones partout. Elles respirent la tendresse. Mère terre de Sienne dans une chemise bleue, accroupie dans un champ de blé ocre jaune. Bébé Sienne brûlée enveloppée de dentelle blanche qui repose entre ses cuisses. Mère bouche bée. De grands yeux ovales. Les seins nus pendent au-dessus de la

11. Zakes Mda, *The Heart of Redness*, op. cit., p. 194.

12. *Ibid.*, p. 196.

tête de l'enfant. Des taches éparses de bleu qui font penser à un halo. Union sans entraves de la mère, de l'enfant et du blé.

Madones brunes aux gros seins. Une madone nue couchée sur un lit de fleurs blanches. Elle a les yeux fermés et les lèvres de travers. Ses cuisses voluptueuses s'écartent largement, prêtes à recevoir des gouttes de pluie. Une forêt sombre sur le pubis cache sa nudité. Les seins sont gonflés, les tétons bien durs. Elle porte sous le bras un petit enfant enveloppé de dentelle blanche. Une madone nue tient un enfant nu sur un fond de ciel violet avec une lune bleue. La mère embrasse la nuque de l'enfant. Une autre madone est agenouillée, la tête posée sur le sol à côté de l'enfant dans la dentelle blanche, et elle dresse ses amples fesses vers le ciel. Prête à recevoir des gouttes de pluie. La plus opulente des madones se tient debout parmi les fleurs rouges, contemplant des champs jaunes qui recouvrent de vastes étendues de terre rouge, brune et verte et qui s'étirent sur des kilomètres pour rejoindre la ligne du ciel bleu et blanc. La madone des cosmos, des tournesols et des ciels infinis. Comme toutes les autres, elle est nue. Elle tient, serré sur sa poitrine, un enfant enveloppé de dentelle blanche. (LME, p. 19)

Par contraste avec la madone classique en posture royale dont chacun a des images dans son musée imaginaire, il semble s'agir ici de l'évocation d'une anti-madone, qui ressemble à une déesse de fertilité païenne. Associée aux couleurs de la terre, grosse (« *fat* » dans le texte original), l'accent est mis sur la fertilité de la madone : ses seins sont « gonflés », ses fesses sont ouvertes au ciel comme pour recevoir des gouttes de pluie, détail qui est répété dans ce court passage.

Une longue hypotypose dépeint la scène de telle manière que le lecteur a l'impression d'avoir les madones sous les yeux. Ce passage interpelle. S'il est question de l'opulence et de la fertilité de ces madones « brunes aux gros seins », il est également question de leur sensualité, voire de leur érotisme dans des descriptions comme « Les seins sont gonflés, les tétons biens durs », « elle dresse ses amples fesses vers le ciel. Prête à recevoir des gouttes de pluie ». C'est leur érotisme, plutôt que leur « tendresse » (« Elles respirent la tendresse » dans la première phrase), qualité que l'on associe à la madone classique, qui s'impose au lecteur de manière visuelle.

L'accent est placé sur les parties du corps, vues une par une, de telle manière que l'on ne sait plus à quelle madone appartiennent les éléments énumérés. Dans la description de la madone nue et couchée, chaque phrase introduit une nouvelle partie du corps : « *thighs* » (« cuisses »), « *black pubic forest* » (« une forêt sombre sur le pubis »), « *breasts* » (« seins »). À la fin de la description de la madone couchée, le narrateur nous dit qu'elle porte un bébé sous le bras. On a l'impression que le narrateur lui-même s'y perd, le lecteur ne voyant pas comment la madone dans une position couchée peut « porter » son bébé. Il nous est également décrit une posture qui semble avoir pour seul but de mettre en scène les fesses de la madone : « *Another madonna kneels, her head resting on the ground near the child in white lace, and her buttocks opening up to the sky.* » (« Une autre madone est agenouillée, la tête

posée sur le sol à côté de l'enfant dans la dentelle blanche, et elle dresse ses amples fesses vers le ciel. ») Dans ce passage, semble-t-il, un morcellement du corps féminin nu commence à s'opérer, morcellement qui est amplifié par la démultiplication du corps. Il s'agit en effet de « toutes ces madones ». Notons que dans l'édition française « *Naked breast dangling* » (TME, p. 11), au singulier, est traduit par « Les seins nus pendent » (LME, p. 19), au pluriel, comme dans un geste de réparation ou de correction sûrement inconscient de la part de la traductrice, Catherine Lauga du Plessis.

On peut légitimement se demander s'il s'agit ici de la Madone ou bien, pour parler comme Georges Didi-Huberman, de la « *Vénus coelestis* », la céleste, ou de la « *Vénus naturalis* », la vulgaire ? Didi-Huberman évoque les deux Vénus qui existaient « dans le ciel d'idées d'un peintre humaniste tel que Botticelli », deux Vénus qui trouvent leur origine dans le dédoublement de la Vénus opéré par Platon dans le *Banquet* : « Si donc il n'y avait qu'une Aphrodite, il n'y aurait qu'un Amour. Mais comme elle est double, il y a de même, nécessairement, deux Amours¹³. » À propos de *La Naissance de Vénus* de Botticelli, Kenneth Clark observe : « Que le visage de la déesse chrétienne [à savoir la Vierge] avec toute sa tendre compréhension et la délicatesse de sa vie intérieure puisse être posée sur un corps dénudé sans provoquer la moindre dissonance, c'est là assurément l'ultime triomphe de la Vénus céleste¹⁴. »

Didi-Huberman propose une synthèse des textes critiques qui ont montré que la Vénus de Botticelli, « aussi belle qu'elle est nue », est « reclose, aussi impénétrable qu'elle est nue ». Sa nudité est « dure », « ciselée », elle a un corps « d'un marbre très lisse et très froid¹⁵ ». Tout le contraire donc des *Vénus naturalis* évoquées ci-dessus, qualifiées par leur nudité ouverte, pénétrable, leurs corps vivants, couleur « terre de Sienne ».

Rappelons que, au centre du récit de *The Madonna of Excelsior* se trouvent des femmes noires, accusées d'avoir eu des relations avec des hommes blancs en vertu de la loi prohibant les rapports sexuels entre Noirs et Blancs, « *the Immorality Act* ». La preuve en fut d'ailleurs leurs enfants : clairs, aux cheveux soyeux, certains aux yeux bleus. Alors que dans le roman les orgies dans la grange ne sont que suggérées, dans « Toutes ces madones », le lecteur est confronté à un passage aux résonances clairement sexuelles. « Pourquoi ainsi humilier ces femmes ? », telle fut la réaction d'une étudiante qui lisait dans « Toutes ces madones » une description des femmes dont abusaient les hommes blancs, femmes que l'on ne « voit » pas dans l'acte sexuel, mais que l'on retrouve incarcérées avec leurs bébés, plus loin dans le roman.

Le même vocabulaire évoquant le corps de la femme nue, ainsi que son morcellement, se retrouve dans un extrait quelque trente pages plus loin. Il s'agit d'un passage où Niki, soupçonnée d'avoir volé de la viande à la

13. Georges Didi-Huberman, *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Paris, Gallimard, 1999, p. 12.

14. *Ibid.*, p. 14.

15. *Ibid.*, p. 11.

boucherie où elle travaille, est obligée par son employeur, M^{me} Cornelia, de se déshabiller. À propos de la Vénus de Botticelli, corps dénudé peint à l'échelle, Didi Huberman emploie les termes « *strip-tease pictural*¹⁶ ». Voici un exemple d'un *strip-tease* forcé, littéraire cette fois-ci :

Madam Cornelia was determined to teach Niki a lesson. And to teach the other workers by example. She ordered her to strip. Right there in front of everyone. When she hesitated, Madam Cornelia threatened to lock her up in the cold room with all the carcasses, as it was obvious that she loved meat so much that she had now become a meat thief. Niki peeled off her pink overall and then her mauve dress. She stood in her white petticoat and protested once more that she was not hiding any meat on her person. Then she peeled off her petticoat and stood in her pink knickers and fawn bra. "Raise your arms", ordered Madam Cornelia.

She did.

No chunks of meat rained from her unshaved armpits.

"Take them off, Niki", insisted Madam Cornelia.

"Everything! You must be hiding it in your knickers".

No meat hiding in her bra. Only stained cotton-wool hiding in her knickers.

She stood there like the day she was born. Except that when she was born, there was no shame in her. No hurt. No embarrassment. She raised her eyes and saw among the oglers Stephanus Cronjé in his khaki safari suit and brown sandals. And little Tjaart. Little Tjaart in his neat school uniform of grey shorts, white shirt, green tie and grey blazer with green stripes. Grey knee-length socks and black shoes. Little Tjaart of the horsey-horsey game. His father had just fetched him from school. And there he was. Here they were. Raping her with their eyes.

[...]

Niki's pubes loomed large in Tjaart Cronjé's imagination. Threatening pleasures of the future [...] he knew already that it was the tradition of Afrikaner boys of the Free State platteland to go through devirgination rites by capturing and consuming the forbidden quarry that lurked beneath their nannies' pink overalls. (TME, p. 42-3)

La traduction française du passage :

Madame Cornelia était bien décidée à donner une leçon à Niki. Et à faire un exemple pour la gouverne des autres employées. Elle lui ordonna de se déshabiller. Là, sur-le-champ, devant tout le monde. Comme Niki hésitait, Madame Cornelia menaça de l'enfermer dans la chambre froide avec les carcasses, puisqu'il était clair qu'elle aimait tellement la viande qu'elle était devenue voleuse de viande. Niki ôta sa blouse de travail rose, puis sa robe mauve. Debout dans sa combinaison blanche, elle protesta de nouveau de son innocence : elle ne cachait pas de viande sur elle. Puis elle s'extirpa de sa combinaison et se retrouva en culotte rose et en soutien-gorge couleur chair.

« Lève les bras », ordonna Madame Cornelia.

Elle s'exécuta.

Pas le moindre morceau de viande ne tomba de ses aisselles pas rasées.

« Enlève-moi ça, Niki, persista Madame Cornelia. Enlève tout ! Tu dois cacher la viande dans ta culotte. »

¹⁶. *Ibid.*, p. 14.

Point de viande dans le soutien-gorge. Et sa culotte ne cachait rien qu'un peu de coton hydrophile souillé.

Elle se retrouvait nue comme l'enfant qui vient de naître. Sauf que l'enfant qui vient de naître ne connaît pas la honte. Ni la souffrance. Ni la gêne. Elle leva les yeux et vit parmi ceux qui la reluquaient Stephanus Cronje en costume de safari et sandales marron. Et le petit Tjaart, en uniforme impeccable, short gris, chemise blanche, cravate verte et blazer gris à rayures vertes. Chaussettes grises bien tirées jusqu'aux genoux et chaussures noires. Le petit Tjaart qui aimait jouer à « À dada ». Son père était allé le chercher à l'école. Et il était là. Ils étaient tous là à la violer du regard.

[...]

Le pubis de Niki prit une place de choix dans l'imagination de Tjaart Cronje. Annonce menaçante de plaisirs à venir. Arbrisseau dressé vers le ciel sans étoiles en quête d'une promesse de pluie. Il savait déjà qu'il était de tradition pour les jeunes Afrikaners des campagnes de l'État libre de passer par les rites de dépucelement en attrapant et en consommant le gibier défendu embusqué sous les tabliers roses de leurs nounous. (LME, p. 50-51)

Deux champs lexicaux sont ici mis en parallèle: celui qui évoque le déshabillage progressif de Niki, et celui qui évoque l'animalité implicite de la chair par association avec la viande cachée sur la personne de Niki, Niki aux « aisselles pas rasées » (p. 50). Le *strip-tease* forcé est progressif: « Niki ôta sa blouse de travail rose, puis sa robe mauve », puis sa « combinaison blanche », puis son soutien-gorge, puis sa culotte. La menace de Mme Cornelia d'enfermer Niki « dans la chambre froide avec les carcasses, puisqu'il était clair qu'elle aimait tellement la viande qu'elle était devenue voleuse de viande » introduit non seulement le jeu de domination entre Madame Cornelia et Niki, mais souligne l'omniprésence de la viande dans ce passage qui se déroule chez le boucher et lui confère des nuances inquiétantes. Niki est soupçonnée de cacher de la viande sur sa personne; un glissement s'opère vers sa propre chair, glissement qui atteint son point culminant dans l'ordre d'ôter sa petite culotte: « Enlève-moi ça [...] Enlève tout! Tu dois cacher la viande dans ta culotte. » L'humiliation de Niki atteint son comble dans le détail évoquant le sang: « sa culotte ne cachait rien qu'un peu de coton hydrophile souillé » où le sang et la viande crue, destinée à la consommation, se retrouvent.

Le texte tait le mot « nu ». Niki debout, comme « un enfant qui vient de naître ». Nue, debout, « comme la Vénus naissante ». La honte et la souffrance la placent aux antipodes de la Vénus de Botticelli, mais la position de la femme africaine nue debout, qualifiée par la honte et la souffrance, rappelle étrangement le moule de la Vénus hottentote.

Après une focalisation sur Niki qui se déshabille, un glissement s'opère et Niki regarde les hommes habillés qui la regardent. Le texte nous fournit les détails concernant leurs habits comme pour souligner le fort contraste avec la nudité de Niki. S'opère un autre glissement de la focalisation vers le regard que portent les hommes sur Niki: « là à la violer du regard ». Si la Vénus de Botticelli est aussi belle qu'elle est nue, mais d'une nudité froide et

ciselée qui interdit la pénétration, Niki est aussi désirable qu'elle est nue, aux yeux de Tjaart et de son père Stephanus. Désirable et pénétrable. Le thème du sang produit l'analogie entre sa chair et la viande. Sa pénétrabilité est soulignée par les références aux regards masculins qui la violent, son assimilation avec du gibier à chasser par l'expression, « *capturing and consuming the forbidden quarry* », « en attrapant et en consommant le gibier défendu ».

Si « Toutes ces madones » plaçait le regard aussi bien sur le pubis que sur les fesses de la madone, celui-ci, dans l'évocation de l'œil mâle et chasseur, fixe le pubis de Niki : « Le pubis de Niki prit une place dans l'imagination de Tjaart Cronjé. Annonce menaçante de plaisirs à venir. » La phrase « Arbrisseau dressé vers le ciel sans étoiles en quête d'une promesse de pluie » rappelle les évocations de la pluie fertilisante dans le passage « Toutes ces madones ». Et ici il ne s'agit pas d'une unité terre-madone, mais bien d'un désir de violer : « Il savait déjà qu'il était de tradition pour les jeunes Afrikaners des campagnes de l'État libre de passer par des rites du dépuclage en attrapant et en consommant le gibier défendu embusqué sous les tabliers roses de leurs nounous. » L'ambiguïté du mot « tablier » est ici frappante. De la viande, les carcasses de la boucherie vers la chair humaine – le glissement est accompli.

C'est pour ses fesses, qui fascinaient, que Sarah Baartman fut nommée la Vénus hottentote, bien qu'avec ironie, comme nous le rappelle la phrase suivante, prononcée lors de la polémique autour de son rapatriement : « si l'on rend la Vénus hottentote, il faudra également rendre la Vénus de Milo¹⁷ ». Baartman fut nommée par « imitation ironique » du nom donné aux statues grecques, dites « callipyges » (aux belles fesses)¹⁸. C'est pour sa stéatopygie qu'elle fut exhibée. Et pour son sexe ; les textes de l'époque nous disent d'ailleurs qu'on la faisait entrer et sortir de sa cage pour mieux voir son « tablier ».

Dans l'extrait de *The Madonna of Excelsior*, une femme africaine se trouve dans une cage figurative, celle des relations de pouvoir mises en place par l'apartheid et qui la rendent prisonnière du regard que l'homme blanc pose sur son sexe : « le triangle mousseux de poils courts au bas-ventre de Niki se mit à nourrir ses fantasmes » (*LME*, p. 51).

Suivons le regard de Stephanus : « De ce jour-là, il ne vit plus en Niki qu'un assemblage plutôt qu'une personne entière. En elle, il voyait des seins, un pubis, des lèvres et des fesses. » (*LME*, p. 51) De haut en bas le regard de l'homme blanc parcourt le corps réifié de la femme africaine, nue, debout. Mais son regard est focalisé sur le pubis – les lèvres – les fesses. On perçoit ici l'empreinte de Sarah Baartman dans « la femme noire comme icône de la concupiscence¹⁹ » et dans le corps nu ainsi morcelé.

17. Cité dans F.-X. Fauvelle-Aymar, art. cit., p. 198.

18. *Ibid.*

19. Ces termes, « *the black woman as icon of concupiscence* », sont employés par Zoë Wicomb dans son article, « Shame and Identity: the Case of the Coloured in South Africa », in *Writing South Africa: Literature, Apartheid and Democracy 1975-1995*, D. Attridge and R. Jolly dir., Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p. 91.