Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 72
Number 1 *Enjeux du populaire*

Article 5

6-1-2009

Genres populaires et « érographiques » en Afrique francophone : le cas des romans de la collection Adoras

Sathya Rao
Université de l'Alberta

Follow this and additional works at: https://crossworks.holycross.edu/pf

Part of the African History Commons, African Languages and Societies Commons, African Studies Commons, Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons, French and Francophone Language and Literature Commons, and the Modern Literature Commons

Recommended Citation

Rao, Sathya (2009) "Genres populaires et « érographiques » en Afrique francophone : le cas des romans de la collection Adoras," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 72: No. 1, Article 5.
Available at: https://crossworks.holycross.edu/pf/vol72/iss1/5

This Dossier is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature by an authorized editor of CrossWorks.

Sathya RAO
Université de l'Alberta

Genres populaires et « érographiques » en Afrique francophone : le cas des romans de la collection Adoras

Résumé : L'objet de cet article est d'examiner les enjeux esthétiques et institutionnels relatifs à l'émergence des littératures populaires en Afrique francophone à travers l'étude du cas des romans Adoras. Véhicule d'un discours « érographique » qui s'efforce de concilier modernité et tradition, cette paralittérature francophone émergente, qui a souvent fait l'objet d'un traitement anecdotique, pose un certain nombre de questions fondamentales sur le statut de la littérature francophone, les contraintes socioéconomiques de l'édition en Afrique et les modalités esthétiques d'un imaginaire érotique africain différent de celui que proposent les auteurs de la littérature francophone « canonique ».

Adoras, Côte d'Ivoire, érotisme, littérature locale, paralittérature, roman sentimental

Genres populaires et francophonie : le phénomène Adoras

La question des genres populaires est loin d'être étrangère au domaine des littératures francophones. Dans la foulée des recherches de Denise Paulme et de Lilyan Kesteloot, la critique littéraire s'est intéressée aux marques de l'oralité, qu'il s'agisse, par exemple, de la présence de proverbes ou bien de celle d'éléments de contes oraux, dans des œuvres comme *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1971) ou *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ (1973). Ayant fait l'objet de recherches depuis les années 1970 et surtout 1980 en France, la paralittérature écrite, quant à elle, n'a suscité que très récemment l'intérêt des critiques dans le contexte francophone. Ainsi, le polar francophone, remarqué pour ses qualités littéraires et la réputation de certains de ses auteurs (parmi lesquels Ken Bugul, Raphaël Confiant, Alain Mabanckou et Yasmina Khadra), fait-il l'objet, depuis quelques années maintenant, de travaux universitaires (Naudillon, 2003 et 2007). Il en est de même pour la BD francophone qui, en 2001, s'est vu consacrer un numéro spécial de la revue *Notre*

Libraire incluant des articles de spécialistes comme Jacques Tramson et Sébastien Langevin. Constituant dorénavant un champ sociolittéraire à part entière, la paralittérature dans le contexte de la francophonie soulève un certain nombre de questions, dont celle de son occultation par une certaine littérature « canonique » (à laquelle l'on pourrait rattacher les noms de Senghor, Césaire ou Kourouma) qui s'est constituée, souvent sous la pression de l'institution littéraire dominante, sur le postulat réel ou fantasmé de sa propre marginalité. À ce propos, il importe de rappeler, à la suite des travaux de Bernard Mouralis, que la littérature francophone, à ses débuts, a pu être elle-même envisagée comme une « contre-littérature » subversive menaçant la norme littéraire (coloniale) à l'image de la paralittérature :

> Le texte négro-africain se définit ainsi par son opposition globale au monde européen et aux idéologies que véhicule celui-ci, et, plus précisément, par un travail spécifique destiné à rendre définitivement inopérants les textes qui jusqu'alors prenaient l'Afrique et le monde noir comme objet de leur discours et jouissaient dans ce domaine d'une sorte de monopole. La protestation contre la situation coloniale, la valorisation de la culture négro-africaine, la neutralisation des différents discours européens caractérisent indéniablement un processus de contre-littérature. (Mouralis, 1975 : 191)

De plus, l'on a souvent tendance à oublier qu'un bon nombre de classiques de la littérature française, comme *Le père Goriot* ou *Les trois mousquetaires*, sont issus de genres mineurs, respectivement le roman populaire et le roman-feuilleton. Il apparaît donc que les catégories de littérature et de paralittérature n'ont rien de fixe ; elles se redistribuent au gré des évolutions historiques et littéraires. Dans le contexte francophone, comme le remarque Lydie Moudileno, la catégorie de la littérature populaire écrite a ceci de singulier qu'elle est l'objet d'une double marginalisation dans la mesure où elle « se situe […] à la croisée de plusieurs espaces hiérarchisés : elle est à la fois l'Autre de la norme africaine et l'Autre de la norme française » (Moudileno, 2003 : 68).

Dans l'ensemble, la critique littéraire et la *doxa* universitaire présentent une version élitiste de la littérature francophone en jetant leur dévolu sur une poignée d'écrivains, certes talentueux, dont les œuvres sont, pour l'essentiel, publiées en France. D'aucuns comme Ambroise Kom (2001) relèvent le paradoxe de cette littérature francophone (africaine) qui persiste à chercher les conditions de sa légitimation symbolique et économique hors de

ses frontières, dans l'intimité des salons parisiens. Cet état de fait s'explique notamment par la faiblesse des soutiens locaux, publics ou privés, à la production, à la diffusion et à la création, le coût élevé des ouvrages ainsi que par le taux élevé d'analphabétisme. Sans compter que les intérêts de grands groupes financiers français, tels Nathan, Bordas et Hachette, pesant sur l'édition africaine, orientent la production vers le juteux marché des manuels scolaires souvent aux dépens de la promotion de la littérature locale. Pour autant, il ne faudrait pas minimiser le rôle d'un certain nombre de maisons d'édition en France (dont Présence Africaine et L'Harmattan, qui possèdent des succursales au Burkina Faso, au Cameroun et en Côte d'Ivoire) comme en Afrique (les Éditions Clé au Cameroun, les Nouvelles Éditions Ivoiriennes (NEI) sur lesquelles nous reviendrons, ainsi que de nombreux petits éditeurs indépendants) qui s'efforcent d'assurer une bonne représentation de la production littéraire africaine dans toute sa diversité. Dans ce contexte difficile, la bonne santé relative de l'édition ivoirienne, qui compte sur de puissantes maisons d'édition à économie mixte (comme les NEI ou les CEDA) à même de prendre des risques financiers[1], peut expliquer en partie l'émergence d'une paralittérature locale et sa diffusion massive en Afrique de l'Ouest et ailleurs. Avant de passer à l'analyse proprement dite des romans sentimentaux de la collection Adoras, il convient de rappeler que la production paralittéraire francophone recouvre une vaste gamme de genres, pour beaucoup méconnus, qui vont du roman-photo à la bande dessinée, en passant par le roman policier et la littérature pour enfants.

Le « phénomène Adoras », comme l'a baptisé la presse, a fait l'objet d'une large couverture, que ce soit dans les médias africains et internationaux comme *Le nouvel observateur*, *Le courrier international*, la *BBC* et même le *New York Times*. La chaîne France 2 lui a même consacré, en juin 2002, une émission dans le cadre des grands documentaires du dimanche soir. Dans la foulée, un certain nombre de travaux universitaires en France et aux États-Unis ont tenté de comprendre, avec plus ou moins de recul, les tenants et les aboutissants de ce phénomène. Héritières directes des Nouvelles Éditions Africaines (NEA) fondées par Léopold Sédar Senghor, les NEI sont nées, en 1992 en Côte d'Ivoire, avec le mandat de promouvoir la littérature africaine. Même si 85 % de l'activité des NEI est consacrée à l'édition et à la distribution de manuels scolaires

[1] Pour un portrait du paysage éditorial ivoirien, nous renvoyons le lecteur à la thèse de doctorat présentée en 2005 par Jean-François Kola intitulée *Identité et institution de la littérature en Côte d'Ivoire* à l'Université de Limoges.

(le fait que Hachette soit le principal actionnaire historique des NEI explique en partie ce choix éditorial), celles-ci sont parvenues à développer un catalogue relativement diversifié dans les domaines de la littérature générale et de la littérature pour enfants (comme le souligne Jean-François Kola (2005 : 226), le paradoxe tient au fait que c'est la vente des livres scolaires qui finance le développement de la littérature locale ; le cas des collections de paralittérature à succès comme Adoras ouvre la perspective d'une production littéraire locale capable non seulement de s'autofinancer, mais de générer des profits). Le succès de cette dernière catégorie vient en grande partie de la collection Le bois sacré qui compte plusieurs albums écrits et illustrés par la talentueuse Véronique Tadjo, dont *Mamy Wata et le monstre* (1993), récipiendaire du prix UNICEF en 1993. Pour sa part, la catégorie « littérature générale » compte 13 collections au nombre desquelles les collections Calliope (qui regroupe des ouvrages remarquables pour ses innovations stylistiques), ENIGMA (consacrée aux polars) et Adoras sur laquelle nous reviendrons plus en détail. Le catalogue des NEI, qui compte également des romans du patrimoine littéraire africain comme ceux de Bernard Dadié ou bien d'écrivains contemporains à succès comme Tanella Boni et Kitia Touré, témoigne, s'il le fallait, de la grande variété des titres disponibles. Contrairement à nombre de critiques, nous pensons qu'il est nécessaire de replacer le phénomène Adoras dans le contexte de l'émergence d'une littérature africaine locale afin de ne pas le reléguer au rang de l'anecdotique.

Lancée par les NEI le 8 mai 1998 avec un catalogue de six titres, la collection Adoras (dont le titre traduit bien la teneur…) a pour mandat, si l'on en croit l'éditeur, de « répondre à un besoin du public africain qui jusqu'à présent ne pouvait assouvir sa soif de lecture "littérature sentimentale" qu'à travers des collections européennes » (tel que cité dans le site Internet de l'éditeur : <http://www.nei-ci.com/litgen/adoras.htm>). Dans un entretien, la directrice littéraire de la collection, Méliane Boguifo, par ailleurs fonctionnaire au ministère ivoirien de l'Éducation, ne manque pas d'insister sur les vertus pédagogiques des romans Adoras :

> Adoras n'est ni un remake africain ni une pâle copie d'Harlequin. Même si on peut nous coller l'étiquette de « romans à l'eau de rose », nous joignons l'utile à l'agréable. Nos romans sont originaux et pudiques. Ils traitent de thèmes sérieux sur fond de romance. Nous nous servons des livres pour des campagnes de sensibilisation sur des sujets de société. De plus, les livres Harlequin parlent de l'amour en Occident, citant des lieux et des contextes que l'on ne connaît pas en Afrique : des chalets dans la neige ou ce genre de

> choses ! Nous aussi nous avons des sites et une culture à valoriser. (Marsaud, 2002 : site Internet)

Pour Méliane Boguifo, il ne fait aucun doute que les romans Adoras peuvent contribuer à la fois à l'éducation sentimentale des Africains à partir de valeurs qui sont les leurs et à la promotion de la lecture envisagée non plus comme une obligation (scolaire), mais comme un plaisir, instructif qui plus est. Produits au rythme de 12 à 15 par année et tirés en moyenne à 10 000 exemplaires chacun, ces romans sentimentaux, « moins chers qu'un bâton de rouge à lèvres », selon la formule de Méliane Boguifo, ont connu un succès immédiat dans toute l'Afrique francophone, mais aussi en France et même aux États-Unis. En outre, la mise en place d'un site Internet (qui ne semble toutefois pas être régulièrement actualisé) hébergeant un catalogue de toutes les collections renforce à la fois la visibilité internationale de l'éditeur, le potentiel de diffusion des ouvrages et l'interactivité avec les lecteurs ou les auteurs potentiels. En fait, le succès est tel que deux romans de la collection, *Cache-cache d'amour* (Koné, 1998) et *Le pari de l'amour* (Pemberton-Nash, 2000), ont donné lieu, grâce au soutien de l'Agence internationale de la Francophonie (AIF), respectivement à un téléfilm en 2000 et à une adaptation cinématographique en 2003. Là encore, le succès commercial était au rendez-vous puisque *Le pari de l'amour* a remporté le grand prix du public à Ouidah et a battu des records d'audience en Afrique comme à l'étranger (voir Ducolombier, 2005). Dans une optique d'exportation, Méliane Boguifo évoque également la perspective, fort intéressante en termes financiers, d'une possible traduction des romans de la collection vers l'anglais (Marsaud, 2002 : site Internet). Dans le sillage du succès de la collection Adoras, il n'est pas surprenant que les Presses universitaires de Côte d'Ivoire (PUCI) et les Éditions Livres Sud (EDILIS) aient décidé de créer leur propre collection de romans sentimentaux, portant des titres aussi évocateurs que Clair de lune et Ardeurs tropicales. Dans tous les cas, l'argument commercial est sensiblement le même : il s'agit d'insister auprès du lecteur sur le fait que les héros et le cadre de l'intrigue sont africains. Cette concurrence dans le créneau de la paralittérature sentimentale ne doit cependant pas masquer l'opportunisme et la polyvalence d'auteurs, comme Régina Yaou ou Micheline Coulibaly, qui circulent d'un éditeur ou même d'un genre à l'autre.

Évaluée à l'aune de la littérature dite « classique », la paralittérature est traditionnellement victime d'un certain nombre d'attaques qu'il est

possible de résumer *grosso modo* de la façon suivante : elle serait écrite dans une langue de qualité médiocre, tout en proposant des histoires sans liens avec la réalité. Concernant le premier point, il est vrai que les romans Adoras se démarquent, du point de vue littéraire, des néo-polars africains dont la qualité leur vaut, pour certains, d'être publiés par des collections françaises prestigieuses (le cas le plus connu est celui du premier roman d'Abasse Ndione qui a été publié aux NEA avant d'intégrer les classiques de la collection Série Noire de Gallimard). Ainsi, du point de vue stylistique, les auteurs des romans Adoras n'hésitent-ils pas à recourir à l'hyperbole, aux expressions toutes faites, voire aux clichés pour dépeindre des situations ou des héros fortement stéréotypés, à l'instar du portrait que Caroline, l'héroïne du *Pari de l'amour*, dresse du bel Armand (Pemberton-Nash, 2000 : 35). Cela étant, l'apparente perfection de ce dernier, dont « la Rolex en or » s'accorde parfaitement « à la superbe veste Prince de Galles » et à la « paire de Church », s'avérera être l'indice d'un tempérament séducteur.

Dépourvue de toute distanciation critique (ironie, second degré, etc.), cette écriture, représentative du genre paralittéraire, appelle une lecture au premier degré favorisant une identification immédiate (voir Couégnas, 1992 : 98). À l'image des romans Harlequin, les romans Adoras mettent en scène une héroïne que le narrateur omniscient décrit en adoptant tantôt une focalisation interne (lorsqu'il s'agit de rendre compte du trouble intérieur), tantôt une focalisation externe (lorsqu'il s'agit de poser le décor). En outre, il est intéressant de noter que si le format de la collection impose aux auteurs de faire usage d'un français africanisé, en pratique, ceux-ci recourent à une langue assez littéraire (utilisation d'un registre de langue soutenu et d'un vocabulaire recherché, emploi fréquent du passé simple) et homogène où n'interviennent jamais – y compris dans les dialogues fort nombreux – les multiples registres du français de la Côte d'Ivoire. S'agissant de l'accusation de contrefaire la réalité souvent adressée à la paralittérature, elle se retrouve sous la plume de la romancière ivoirienne Tanella Boni, brillante représentante de l'Institution littéraire s'il en est :

> La collection doit vendre des textes, des images d'une Afrique qui fait l'Amour non pas la guerre ; où femmes et hommes s'aiment malgré toutes sortes de pièges et de contrariétés. Images d'une Afrique qui porte un masque pour pouvoir vivre pendant que les maladies courent les rues, les inégalités flagrantes et les guerres séparent les familles, détruisant les liens sociaux, augmentant la misère des uns et la richesse des autres. On peut penser qu'Adoras

> a pour rôle exact de voiler cette triste réalité et de permettre à ceux qui en ont envie, à moindres frais, de s'échapper du réel afin de vivre l'amour à travers l'histoire de leur choix. (2003 : 30)

Aussi légitime soit-elle, la position de Tanella Boni tranche avec celle de Marie-Agnès Thirard qui, dans un article original et fort bien documenté (2004), s'attache à pointer les traits communs entre les romans de la collection Adoras et les contes de fées de la fin du XVIIe siècle. Parmi ces traits communs, l'universitaire relève, entre autres, le souci éducatif, la transmission de valeurs morales, la brièveté du format, le style métaphorique ou encore l'utilisation d'illustrations suggestives. À contre-courant de Tanella Boni, Marie-Agnès Thirard appréhende le recours à l'imaginaire dans les romans Adoras non pas comme le gage d'une illusion trompeuse, mais comme la possibilité d'une comparaison intertextuelle (avec les récits de contes de fées). Bien que la parenté avec le genre des contes de fées aide sans aucun doute à appréhender certaines caractéristiques des romans de la collection Adoras, en pratique, cette parenté manifeste ses limites. En effet, elle aurait tendance à la fois à occulter la part de réalité des romans Adoras (en mettant plutôt l'accent sur leur part d'imaginaire), à masquer leur ancrage culturel local (en mobilisant la culture française classique avec laquelle il n'est pas certain que les auteurs des romans Adoras soient familiers[2] ou qu'elle constitue leur principale référence intertextuelle) et à reléguer au second plan un certain nombre de considérations esthétiques et économiques propres aux champs des paralittératures (par exemple, la catégorie des contes de fées ne risque-t-elle pas de brouiller la distinction entre littérature pour enfants et littérature sentimentale ?). Même si Marie-Agnès Thirard parvient à contourner ces écueils, il nous semble qu'une analyse plus contemporaine tirant parti des développements dans le domaine de l'étude des paralittératures aurait été plus judicieuse. Aussi, pour notre part, choisirons-nous de caractériser les romans de la collection Adoras à l'aide des « critères paralittéraires » proposés par Daniel Couégnas dans son *Introduction à la paralittérature* (1992). Notre propos ne sera ni de mettre en question massivement la réalité du contenu des romans ni d'appréhender cette réalité avec des catégories plus ou moins exogènes. Il s'agira plutôt de nous intéresser à certains indicateurs textuels de la paralittéralité, à même de nous renseigner sur le type de réalité construite par les romans de la collection Adoras.

---

[2] Il serait intéressant de connaître les références littéraires que convoquent les auteurs de la collection Adoras, point que n'abordent jamais les entretiens qui préfèrent donner l'illusion d'un mimétisme spontané entre l'auteur et le lecteur, fondé sur une empathie concernant les choses de l'amour.

Les romans de la collection Adoras et l'illusion référentielle

Comme le note Daniel Couégnas à la suite des travaux de Gérard Genette, une des caractéristiques de la paralittérature est de posséder une identité péritextuelle bien marquée. C'est précisément le cas des romans de la collection Adoras dont la couverture présente systématiquement le nom de l'auteur en noir, la marque de la collection en rouge et le titre du roman en bleu sur la moitié haute ainsi qu'une illustration bien reconnaissable de Ronaldo Graça sur la moitié basse. Cette illustration dynamique aux couleurs vives, dont l'aspect bande dessinée tranche avec le réalisme glacé des photos sur les couvertures des romans Harlequin (du moins celles des éditions contemporaines), montre généralement un couple aux traits africains (couleur de peau, cheveux crépus), souvent vêtu à l'occidentale, partageant une situation d'intimité. À quelques exceptions près (citons, par exemple, la couverture de *Amour à vif* (Tall, 2003) qui montre un couple dans une position très suggestive), la mise en scène de cette situation reste relativement pudique, même si elle est susceptible de choquer le lectorat plus conservateur. Il nous semble que celle-ci a davantage la vocation de faire entrer le lecteur dans le récit en mobilisant visuellement des éléments de la narration (décors, costumes, situations, personnages), à l'image de la couverture du *Pari de l'amour* qui présente un champ de course, élément central de l'intrigue du roman. S'agissant des titres des romans, comme le note Marie-Agnès Thirard, un rapide inventaire (*Le pari de l'amour*, *Cache-cache d'amour*, *Cœurs rebelles* (Yaou, 1999), *Les liens sacrés de l'amour* (Pemberton-Nash, 2001), etc.) permet de se rendre compte qu'ils ont tous en commun d'appartenir aux champs lexical et thématique de l'amour.

Ce que Daniel Couégnas nomme l'« illusion référentielle », laquelle englobe les différentes stratégies sémiotiques de « référentialisation » des énoncés au réel, constitue une autre caractéristique du genre paralittéraire. Dans le cas des romans Adoras, l'analyse de cette illusion se révèle particulièrement intéressante dans la mesure où elle se produit dans un contexte, celui d'une Afrique luttant supposément pour sa survie, où le réalisme devrait être de mise. De là, en particulier, le scepticisme d'une Tanella Boni qui se demande si les lecteurs africains des romans Adoras peuvent rêver sans pour autant s'illusionner sur leur sort, au point de servir, sans le savoir, les intérêts commerciaux des maisons d'édition. Dans les romans Adoras, l'engagement réaliste réside, pour l'essentiel, dans le fait

d'« africaniser » le texte afin de renforcer l'identification avec les lecteurs et, ainsi, mieux laisser place au rêve. Cette africanisation, imposée aux auteurs par le format de la collection, repose sur un certain nombre de procédés, dont l'ancrage référentiel du récit dans le contexte socioculturel africain. Ainsi, on retrouve : le patronyme des personnages, variable selon leur confession (Kheytiane, Absa, Armand-Pierre Dagou, Caroline Gadji, Aziz) ; le lieu de l'action (souvent la Côte d'Ivoire, mais qui peut temporairement se déplacer en Europe ou dans d'autres pays d'Afrique comme dans *Le pari de l'amour* et *Amour à vif*) ; la référence aux us et coutumes (excision, description des rapports familiaux entre parents et enfants ou bien frères et sœurs) ; les thématiques abordées (poids de la tradition familiale, mariage forcé, excision, décapage de la peau) ; ou bien encore la mention de lieux (restaurants huppés d'Abidjan comme le Saphir Royal, la Pagode Flottante, Hôtel Ivoire) et de produits locaux, notamment dans les domaines culturel (chansons de Gadji Céli, musique instrumentale du Congo, pièces de théâtre de Sony Labou Tansi, la Compagnie Tché Tché, *Africa Magazine*), vestimentaire (robe Alphadi, costume Alpha Sidibé, Mémel Couture) et culinaire (*quinquéliba* – une décoction – et *biêcosseu* – une sauce), qui contribuent à accentuer le caractère africain des romans Adoras. Si la plupart de ces références s'inscrivent dans le quotidien des personnages, où elles se mêlent à d'autres plus exogènes à l'image de la bibliothèque de la petite fille du beau Charles Yebouah, qui compte « des romans comme *Sinabani*, *La petite dernière* de Fatou Kéita ou encore *Le Bel oiseau et la pluie* de Véronique Tadjo en passant par le *Chaperon rouge*, *Cendrillon*, *Blanche Neige*… » (Koné, 2006 : 33), en revanche, certaines digressions sur la beauté du paysage kenyan ou la pratique de l'excision rappellent les dépliants touristiques ou bien certaines descriptions ethnographiques (Tall, 2003 : 119). Ainsi que le souligne Méliane Boguifo, l'une des vocations des romans Adoras consiste justement à présenter la diversité de la culture africaine, qui, à ce titre, fait figure de personnage à part entière, tant au public local qu'aux éventuels lecteurs européens (Marsaud, 2002 : site Internet). À ce propos, il est intéressant de noter que dans *Amour à vif*, certains termes africains comme *Fouyossogbé* (femme « impure », menstruée) et *Baguélé* (un lieu d'excision), probablement parce qu'ils renvoient à une tradition archaïque peu connue du lecteur ordinaire, sont expliqués à l'aide de notes de bas de page. À contre-courant des idées reçues sur le caractère monolithique de l'Afrique, cette dernière réserve sa part

d'étrangeté ou d'archaïsme susceptible de surprendre le lecteur africain moderne au même titre que le lecteur européen.

Plus fondamentalement, comme le remarque Lydie Moudileno, les romans de la collection Adoras introduisent un changement majeur dans la représentation de la ville africaine et, plus largement, dans la « cartographie amoureuse de l'Afrique » :

> Un des défis du roman sentimental africain consiste à non seulement proposer une utopie, mais une utopie africaine, c'est-à-dire, simultanément inspirée et déconnectée d'un réel posé comme africain. La transfiguration des héros du roman sentimental est indissociable d'une transfiguration de l'espace africain lui-même. En d'autres termes, l'articulation d'un nouveau discours amoureux exige une reconfiguration de l'espace, permettant d'imaginer une Afrique romantique. Prenant Dakar ou Abidjan pour point d'ancrage, les romans Adoras deviennent ainsi le lieu d'une nouvelle topographie de l'univers urbain africain d'où ressort ce qu'on pourrait appeler son potentiel romantique. (Moudileno, 2005 : site Internet)

Les deux adaptations visuelles tirées des romans Adoras offrent une parfaite illustration de cette urbanité africaine triomphante en proposant de magnifiques plans aériens du quartier du Plateau à Abidjan. À mille lieues des images d'enfants faméliques et de conflits armés, c'est donc une Afrique conquérante entrée de plain-pied dans la modernité des centres commerciaux, des restaurants huppés et des quartiers d'affaires que mettent en scène les romans Adoras. De même, l'on pourrait s'interroger sur la nouvelle temporalité amoureuse africaine que construisent les romans de la collection Adoras. Bâtie selon un schéma actanciel relativement classique (rencontre/confrontation/séduction/révélation de l'amour/mariage), cette temporalité parvient à faire dialoguer les impératifs de la morale collective avec la quête du plaisir individuel mise en scène, quant à elle, par une écriture de la subjectivité qui facilite l'identification. Ainsi, les moments de séduction présidant à l'émergence du sentiment amoureux se trouvent-ils capitalisés dans un projet de vie en commun dont le point d'orgue est le mariage venant généralement clore le roman. Dans le monde des romans Adoras, ceux et celles, séducteurs et séductrices, qui agissent pour leur propre compte ou bien pour celui de la tradition prise à la lettre sont condamnés à échouer.

Dans le droit fil de la réflexion de Bernard Mouralis sur les contre-littératures, l'on pourrait se demander dans quelle mesure le souci d'africaniser le récit n'introduit pas un élément relatif de subversion

du genre paralittéraire sentimental, lequel n'est au demeurant pas exempt d'ethnocentrisme (Noizet, 1998 : 145). À ce propos, il est intéressant de souligner que certains romans de la collection, à l'instar d'*Amour à vif*, prennent le risque de débattre de questions d'actualité comme l'excision et le sida, au point de les insérer directement dans la diégèse. Dans cette mesure, ils se distinguent de la paralittérature sentimentale traditionnelle plus frileuse qui, bien souvent, voit l'incursion du réel comme une menace au rêve. À moins que la force de subversion des romans Adoras ne réside dans leur capacité à donner une possibilité de rêver à moindres frais, là où il n'y a, croit-on, de place que pour l'implacable tragédie du réel ? Une autre façon de poser la question serait de s'interroger sur la capacité de la paralittérature sentimentale à tolérer (à moins qu'il ne s'agisse de récupération…) la différence culturelle, comme elle l'a fait, par exemple, avec le féminisme, ainsi que le suggère Pascale Noizet :

> […] à des degrés différents, cette littérature de grande consommation peut se permettre grâce à des études de marchés continues d'innover et d'assimiler certains changements sociaux, même s'il s'agit […] d'une adaptation aux nouvelles réalités sociales qui suit la dialectique d'une invention dans la répétition des ensembles figés. (*ibid.* : 140)

Il est difficile de faire la part entre ce qui tient du droit légitime à la différence culturelle, de la saine revendication au plaisir de lire et de la stratégie marketing bien huilée. À cet égard, il convient de rappeler qu'à l'instar des romans Harlequin, mais selon des recettes sensiblement différentes, les romans Adoras sont tous produits sur le même modèle : le manuscrit ne doit pas dépasser 75 pages afin d'en faciliter la lecture, l'action doit se situer pour l'essentiel en Afrique, la référence à la sexualité ne doit jamais tomber dans le scabreux et le récit doit être écrit en français usuel tout en accordant une large place au dialogue. S'il ne fait aucun doute que la recherche du profit a toujours été un moteur de la paralittérature sentimentale, comme en témoigne le succès international de l'entreprise Harlequin, cette recherche oblige à un effort constant d'invention, ne serait-ce que pour ne pas lasser le lecteur.

Une autre modalité intéressante de l'illusion référentielle réside dans l'identification du lecteur non seulement avec le personnage, mais aussi avec l'auteur. Majoritairement (mais pas exclusivement) de sexe féminin, les auteurs des romans de la collection Adoras possèdent en général un diplôme universitaire et une bonne situation

professionnelle (souvent dans le domaine de l'enseignement ou des services). Si d'aucunes, comme Régina Yaou et Mariama Ndoye, jouissent déjà d'une certaine considération littéraire (moins pour leurs romans dans la collection Adoras que pour ceux publiés dans d'autres collections des NEI), beaucoup sont d'anciennes lectrices qui se sont décidées à passer à l'acte soit en participant au concours Adoras, soit en envoyant directement leur manuscrit à l'éditeur. La revue féminine *Amina* publie régulièrement des entretiens avec ces « nouvelles reines de la collection Adoras » dont le profil de femme active et indépendante est étonnamment proche de celui de leurs lectrices et de leurs héroïnes. L'illusion d'identification est d'autant plus parfaite que c'est précisément le fait d'écrire pour la collection Adoras qui aura apporté à ces auteurs ordinaires la consécration sociale et, en ce sens, fait du rêve de reconnaissance une réalité (comme preuve du souci qu'a la collection de se rapprocher de ses lecteurs, l'on peut évoquer la publication, en 2004, d'un collectif spécial regroupant une sélection de témoignages de lecteurs destinée à aider d'autres lecteurs à régler leurs problèmes amoureux : où l'on comprend que le principe de solidarité amoureuse est miraculeusement à même de briser la distance littéraire et institutionnelle entre lecteur et auteur). Du point de vue stylistique, cette identification entre personnage, narrateur et auteur se trouve renforcée grâce à l'utilisation de la focalisation zéro et au recours fréquent au discours indirect libre, comme l'illustre l'exemple suivant : « Caroline était comblée et ne manquait pas de louer le Seigneur de ses bienfaits. Ce qu'elle ne savait pas, ce qu'elle n'aurait pu deviner, c'est qu'Armand menait une double vie » (Pemberton-Nash, 2000 : 91). Quant au choix du nom de plume, il peut obéir à une stratégie d'anonymat destinée à mettre en scène l'auteur, comme dans *Le pari de l'amour*, signé du pseudonyme Gladys Pemberton-Nash, ou bien répondre à un engagement plus personnel, éventuellement en accord avec la philosophie Adoras, à l'instar de la prolifique Solange Koffi, alias T.S. N'Guetta :

> T.S. N'Guetta n'est pas un pseudonyme, c'est mon nom. « T » est l'initiale de mon petit nom local. Permettez cependant que je garde sa définition secrète. « S » c'est pour Solange, mon prénom. T.S. N'Guetta est donc mon nom de jeune fille. Je l'ai choisi tout simplement pour perpétuer à ma façon le nom de mon père que j'ai été obligée d'abandonner pour porter celui de mon époux. (Bitton, 2005 : 88)

En définitive, les romans de la collection Adoras participent à la création d'un imaginaire romantique transafricain[3] où les héros

[3] Prenant généralement pour cadre la Côte d'Ivoire, les romans de la collection

fréquentent indifféremment Le toit d'Abidjan et les bains-douches, s'habillent aussi bien chez Alpha Sidibé que chez Armani, apprécient autant l'*aloko* (plat ivoirien à base de bananes plantains frites) que le caviar, lisent à la fois les romans de la collection Adoras et les classiques de la littérature française ou africaine. La fonction de ces multiples références est double : premièrement, elles arriment la diégèse à une réalité extralinguistique proprement africaine qui peut certes tenir, dans certains cas, du cliché publicitaire, ethnographique ou touristique (s'opère en quelque sorte ici une réappropriation positive de clichés et de stéréotypes dont le colonisateur avait jadis le monopole) ; deuxièmement, elles construisent les conditions d'un imaginaire romantique hybride où certaines valeurs africaines se trouvent affectées d'une plus-value romantique qui autorise leur échange ou leur convertibilité avec d'autres valeurs occidentales universelles ; ainsi, par exemple, le quartier du Plateau à Abidjan prend-il, par la magie d'un certain cadrage, des allures de Manhattan. Lydie Moudileno saisit bien les termes de cette dialectique qui articule un univers proprement africain, familier au lecteur, avec un monde « parallèle » suscitant le rêve (Moudileno, 2008 : 123-124). C'est précisément le réalisme du premier qui rend tangible le second ; l'ancrage dans la réalité locale est en quelque sorte le garant d'un rêve aux couleurs africaines. Plus exactement, les romans Adoras ancrent le discours amoureux dans la réalité locale africaine en même temps qu'ils relient, plutôt que de l'isoler comme cela aurait pu être le cas, cette réalité à un imaginaire romantique global où BMW, Weston ou Guerlain constituent les marques de référence. Les grands hôtels, les halls d'aéroports, les galeries marchandes et autres paysages de carte postale que l'on trouve à foison dans les romans Adoras sont en quelque sorte autant de points de passage (ou les points de suture ?) entre la réalité et le rêve romantique, l'Afrique et l'Occident, le nouveau discours romantique africain et le discours romantique « universel », pour ne pas dire classique, produit par la société de consommation. Ainsi, l'Afrique (et la Côte d'Ivoire en particulier) peut-elle être le point de départ d'un voyage imaginaire grisant, métaphore du transport amoureux, qui ne se brise pas systématiquement sur le principe tragique de réalité et accède même à une certaine universalité. Il ne fait aucun doute que l'argent et les valeurs qui lui sont associées favorisent cette transfiguration romantique de l'Afrique. Cela dit, demeurent malgré tout certaines

---

Adoras déplacent leurs héros, eux-mêmes de nationalités (Cameroun, Sénégal, Mali, Kenya) et de religions (chrétiens, musulmans) différentes, sur l'ensemble du continent africain. À cet égard, il serait légitime de s'interroger sur la manière dont cette paralittérature, qui connaît un engouement considérable en dehors des frontières de la Côte d'Ivoire, fabrique une identité transafricaine.

limites morales : respect de la famille, importance de l'institution du mariage, élévation par le travail et l'éducation, sanction des excès (beaucoup d'héroïnes de romans Adoras appartiennent à la classe moyenne et s'élèvent socialement par leur travail personnel et la qualité de l'amour engagé). Limites que le Destin se chargera, s'il le faut, de rappeler comme dans *Le pari de l'amour*. Au final, les romans Adoras proposent un discours « érographique » alternatif à la pornographie de masse qui ronge aujourd'hui l'Afrique et aux nouvelles voix/es féminines, radicales et néanmoins tourmentées, de la littérature francophone comme celles de Ken Bugul, de Calixthe Beyala et de Tanella Boni. Paradoxaux, à l'image de la dialectique qui les anime, les romans Adoras font coexister la réalité économique d'un commerce de masse florissant avec l'utopie d'une littérature populaire, gage d'instruction pour tous les Africains.

Sathya Rao enseigne au Département de Langues Modernes et d'Études Culturelles à l'Université de l'Alberta. Il est l'auteur de nombreux articles et chapitres d'ouvrages collectifs sur la théorie de la traduction, la philosophie contemporaine et les littératures et cinémas francophones, dont « L'esthétique de l'ambiguïté dans *L'Afrance* », dans *L'Afrique fait son cinéma*, sous la direction de S. Rao, F. Naudillon et J. Przychodzen, et « Translating Sexuality : Translation Industry and Adult Websites », dans *The Translation Journal* (vol. 12, nº 3, 2008).

Références

BÂ, Amadou Hampaté (1973). *L'étrange destin de Wangrin*, Paris, Éditions 10/18.

BITTON COULIBALY, Isaïe (2006). « Les nouvelles reines d'Adoras », *Amina*, nº 440 : 88-89.

-- (2005). « Solange Koffi. L'amour en question », *Amina*, nº 422 : 88.

-- (1999). « Fibla Koné. La nouvelle reine de la littérature sentimentale », *Amina*, nº 354 : 69.

BONI, Tanella (2003). « L'Éducation sentimentale selon Adoras », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, Paris, nº 151 : 26-31.

COUÉGNAS, Daniel (1992). *Introduction à la paralittérature*, Paris, Seuil.

DUCOLOMBIER, Martine (2005). « La comédie romantique – un genre mal-aimé », *Africultures*, dossier cinéma, Les Pilles, nº 63 : <http://www.africultures.com/index.asp?menu=affiche_article&no=3817>.

GILMAN, Sander (1996). *L'Autre et le Moi : Stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, Paris, Presses universitaires de France.

JOUBERT, Jean-Louis (2001). *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, numéro spécial « La bande dessinée », Paris, nº 145.

KOLA, Jean-François (2005). *Identité et institution de la littérature en Côte d'Ivoire*, thèse de doctorat en études francophones soutenue à l'Université de Limoges, sous la direction de Michel Beniamino et Gérard Lezou Dago : <http://www.unilim.fr/theses/2005/lettres/2005limo0017/kola_jf.pdf>.

KOM, Ambroise (2001). « La littérature africaine et les paramètres du canon », *Études littéraires*, Québec, vol. 37, nº 2 : 33-44.

KONÉ, Fibla (2006). *Tourbillon des cœurs*, Abidjan, NEI, coll. Adoras.

-- (1998). *Cache-cache d'amour*, Abidjan, NEI, coll. Adoras.

MARSAUD, Olivia (2002). « La vie en rose d'Adoras », entretien avec Méliane Boguifo, *Afrik.com*, 27 juin : <http://www.afrik.com/article4629.html>.

MOUDILENO, Lydie (2008). « The Troubling Popularity of West African Romance Novels », *Research in African Literatures*, Columbus, vol. 39, nº 4 : 120-132.

-- (2005). « L'invention du romantique. La littérature rose révolutionne l'édition africaine », *Africultures*, Les Pilles, nº 63 : <http://revues-plurielles.org/php/index.php?nav=zoom&no=10&no_article=2790>.

-- (2003). *Littératures africaines francophones des années 1980 à 1990*, document de travail du CODESRIA, Dakar, Conseil pour le développement de la recherche en sciences sociales en Afrique, nº 2 : <http://www.codesria.org/Links/Publications/monographs/Moudileno.pdf>.

MOURALIS, Bernard (1975). *Les contre-littératures*, Paris, Presses universitaires de France.

NAUDILLON, Françoise (2007). « Soleil, Sex & Rhum. Le polar créoliste », *Francofonia*, « Le polar francophone », Bologne, nº 16 : 95-125.

-- (2003). « Black polar = Black thriller », *Présence Francophone*, Worcester, nº 60 : 98-112.

NOIZET, Pascale (1998). *L'idée moderne d'amour entre sexe et genre, vers une théorie du sexologème*, Paris, Kime.

PEMBERTON-NASH, Gladys (2001). *Les liens sacrés de l'amour*, Abidjan, NEI, coll. Adoras.

-- (2000). *Le pari de l'amour*, Abidjan, NEI, coll. Adoras.

SHIFANO, Elsa (2003). *L'édition africaine en France : portrait*, Paris, L'Harmattan.

TADJO, Véronique (1993). *Mamy Wata et le monstre*, Abidjan, NEI, coll. Le bois sacré.

TALL, Faty (2003). *Amour à vif*, Abidjan, NEI, coll. Adoras.

TAMSIR NIANE, Djibril (1971). *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine.

THIRARD, Marie-Agnès (2004). « Les romans "Adoras" ou les nouveaux contes de fées à l'africaine », dans Jean PERROT (dir.), *Les métamorphoses du conte*, Bruxelles, Peter Lang, coll. Recherches comparatives sur les livres et le multimédia d'enfance : 255-270.

WHITING SHARPLEY, Denean (1999). *Black Venus : Sexualized Savages, Primal Fears and Primitive Narratives in French*, Durham, Duke University Press.

YAOU, Régina (1999). *Cœurs rebelles*, Abidjan, NEI, coll. Adoras.