

Comment faire capoter les silences de l'épidémie :

Mises en scène francophones du Sida

Alexandre Dauge-Roth

Bowdoin College

Brunswick, Maine, U.S.A.

«Silence=mort» : ce slogan d'Act-Up revêt aujourd'hui une actualité dramatique en Afrique subsaharienne et place ses auteurs et ses metteurs en scène devant une urgence à laquelle ils ne sauraient se soustraire¹. Ce slogan signale, en effet, non seulement la prévalence des mutismes politiques qui entourent la lutte contre le sida mais, également, interpelle le champ artistique africain qui doit tout mettre en œuvre —au double sens du terme— pour discréditer la légitimité du silence et dénoncer les médiations fallacieuses dont profite l'épidémie, que celles-ci soient culturelles, économiques ou politiques. Le sida, parce qu'il met en cause la relation entre les corps, tout comme celle entre les corps et le corps social, suscite des résistances et génère, comme l'a montré Paula Treichler, une épidémie de significations² qui profite en dernier lieu à l'épidémie. Toute prise de parole ou médiation artistique doit donc se penser comme inscrite au cœur d'une lutte locale pour la définition légitime de l'épidémie, tout comme des mesures à prendre pour lui faire écran. Cet espace de négociation polémique entre la pandémie et ses médiations exige des auteurs, cinéastes, peintres, danseurs ou musiciens d'évaluer et de reformuler de manière tactique les représentations du sida en Afrique subsaharienne. Chacun, avec ses moyens d'expression et en fonction de son contexte social, politique et épidémiologique, se doit d'ébruiter la méconnaissance et les présupposés qui reproduisent les tabous, les silences, les exclusions et l'indifférence que l'épidémie exploite. S'il y a urgence à dénoncer certaines médiations dominantes du sida, c'est parce que les angles morts de certaines s'avèrent des plus mortels, pour ne pas dire meurtriers.

Au cœur de la lutte contre l'épidémie, une des difficultés réside dans l'exigence de ne jamais séparer le regard sur soi et sur son corps des représentations sociales, politiques et médicales qui en régissent la (re)connaissance. Chacun doit composer avec ou contre une floraison de discours instituant au sein du corps social des lisibilités hétérogènes de l'épidémie, lisibilités qui entraînent non seulement des exclusions symboliques et sociales, mais, dans plus d'un cas, la mort. Œuvrer à renouveler la perception légitime de l'épidémie tout comme celle des personnes vivant avec le sida, renvoie ainsi non seulement à la façon dont le sujet perçoit culturellement son corps mais aussi comment il perçoit son rapport au corps social, théâtre où se joue le maintien et la redéfinition de son identité. Passer sous silence la méconnaissance et les violences symboliques et physiques dont se nourrit la pandémie revient, dès lors, à faire le jeu des intérêts et des discours qui s'en accommodent au lieu de les déjouer et à renforcer l'exclusion de ceux qui souffrent et meurent en dehors de tout espace d'écoute et d'action. Proposer une médiation artistique du sida qui se nourrit des silences ambiants au lieu de les recracher pour en dénoncer l'indigeste mutisme équivaut, aujourd'hui, dans le contexte de la pandémie en Afrique subsaharienne, à laisser mourir, ou plutôt, à faire mourir.

Quelles démarches artistiques cherchent aujourd'hui en Afrique francophone à destituer des représentations du sida qui contribuent à une méconnaissance de l'épidémie et légitiment de surcroît diverses pratiques d'exclusion ? Le numéro spécial de la *Revue Noire* «Les Artistes africains et le sida»³ manifeste la richesse et la diversité foisonnante des réponses symboliques et culturelles aux gestions politiques de l'épidémie. Nombreux sont les danseurs, chanteurs, photographes, poètes, écrivains, cinéastes et peintres qui ont décidé de mêler leurs voix à celles de ceux qui témoignent du sida à la première personne ou de se faire les porte-parole de ceux et celles dont les voix demeurent suffoquées ou sans écho. La volonté de refuser de mourir et de laisser mourir en silence est présente et, même si elle peine à se structurer pour déboucher comme en Europe ou en Amérique du Nord sur une forme de contre-pouvoir, la multiplication des démarches militantes signale l'existence d'une volonté qui reconnaît l'urgence de ne pas reproduire les exclusions sociales dont les personnes séropositives ou malades du sida sont l'objet. Jamais il n'a été plus impératif en Afrique subsaharienne pour ceux qui sont exclus de la société — tout comme pour ceux qui créent des histoires — de “faire des histoires” pour déranger l'ordre ambiant et dénoncer l'indifférence et l'incurie des pouvoirs économiques et politiques. Cette prise de parole ne va cependant pas sans mal car nombreux sont les pouvoirs dont l'intérêt réside dans la mise sous silence de ce qui déroge à leur ordre et exhibe les carences de leurs politiques. N'en déplaise aux représentations officielles et aux vérités reçues, dans le contexte de l'épidémie du sida — que ce soit en Afrique subsaharienne ou ailleurs — plus que jamais il convient, pour reprendre l'injonction de Sony Labou Tansi, de «pisser» sur toutes les médiations qui exercent une violence symbolique et dont la légitimité officielle repose sur l'ignorance mortelle de ce qu'elles passent à dessein sous silence :

L'art c'est la force de faire dire à la réalité ce qu'elle n'aurait pu dire par ses propres moyens ou, en tout cas, ce qu'elle risquerait de passer volontairement sous silence. Dans ce livre, j'exige un autre centre du monde, d'autres excuses de nommer, d'autres manières de respirer... parce que être poète, de nos jours, c'est vouloir de toutes ses forces, de toute son âme et de toute sa chair, face aux fusils, face à l'argent qui lui aussi devient un fusil, et surtout face à la vérité reçue sur laquelle nous, poètes, avons une autorisation de pisser, qu'aucun visage de la réalité humaine ne soit poussé sous le silence de l'Histoire (1985 : 11).

Pour revenir au slogan d'Act-Up «Silence = mort», la question à laquelle nous nous attacherons ici est de savoir comment des auteurs et des cinéastes francophones refusent les silences socialement institués ou politiquement créés autour du sida en Afrique. À savoir, en d'autres termes, quelles prises de parole sont possibles face aux mises sous silence opérées par différentes politiques du corps — que celles-ci soient le fait d'autorités locales, nationales ou encore d'organisations internationales — quand celles-ci refusent de donner la parole à ceux qui désirent témoigner des ravages d'une épidémie qui détruit leurs corps tout comme la cohésion du corps social. Quels alliages de mots sont ici susceptibles de déjouer les mots d'ordre qui imposent leur vision légitime de l'épidémie pour faire face aux «maux» générés par l'épidémie ? «Maux» doit ici être entendu de deux façons, puisqu'il ne serait y avoir de «maux d'ordre» sans «mots d'ordre» au sens de réponse politique et policée à toute pathologie ou épidémie qui introduit la possibilité, pour ne pas dire la nécessité, d'un changement. Changer les manières de voir le sida, redéfinir la question du rapport à l'Autre que pose l'épidémie ou revoir le rapport à son corps tout comme envers les autres corps ne sont néanmoins pas des tâches aisées, cela demande un sens aigu des volontés de savoir et des relations de pouvoir en vigueur dans une société. Si le sida est une expérience aliénante — la forme ultime de l'aliénation étant ici la mort du sujet — toute réponse à son endroit se doit en ce sens de l'être à son tour, en aliénant les croyances et les représentations en vigueur qui font le jeu de la pandémie. Si nous ne voulons pas nous retrouver foudroyés, en pensant présomptueusement ne pas être concernés, nous nous devons de lutter contre le sida avec nos armes respectives,

à savoir à coups de médiations et de mots pour renvoyer tout un chacun à ses propres présupposés. Faute de quoi, nous risquons tous, incrédules face à l'épilogue et soudain pareils aux personnages du *Commencement des douleurs*, de balbutier à notre tour ces mots, aveu de notre irresponsabilité : "nous restâmes tous sidérés" (Ibid : 155).

Une flèche au cœur du silence

Face à l'ampleur de l'épidémie du sida en Afrique, ce qui peut surprendre, a priori, c'est le faible nombre de livres qui témoignent directement des souffrances et des enjeux sociaux suscités par l'épidémie⁴.

En conclure simplement que la littérature n'est peut-être pas la médiation la plus apte en Afrique à promouvoir une visibilité des enjeux liés au sida et à susciter une prise de conscience effective des pratiques à risque, comporte néanmoins un risque. À savoir celui de reproduire et de légitimer le silence social et culturel qui entoure justement l'épidémie en Afrique — quand je dis en Afrique ce n'est pas pour laisser sous-entendre qu'en Europe et en Amérique du Nord il n'y aurait pas de silences autour de l'épidémie et que sa gestion culturelle, médicale, économique ou politique serait affranchie de toute forme de violence symbolique. Que la littérature ne soit pas la réponse artistique privilégiée en Afrique face aux ravages du sida s'explique en partie par l'absence d'une communauté lettrée spécifique durement touchée et susceptible de concourir à l'avènement social de porte-parole reconnus, capables de faire reconnaître des médiations du sida en porte-à-faux avec les représentations dominantes et leurs exclusions implicites. La littérature du sida en Europe et en Amérique du Nord, par exemple, a été et est encore largement le fait d'écrivains gays appartenant à une bourgeoisie lettrée qui a ses entrées dans le monde littéraire. Parce qu'ils bénéficient d'un capital symbolique et culturel capable de légitimer socialement leurs prises de parole testimoniale, leurs médiations du sida ont une chance de ne pas demeurer lettre morte. La reconnaissance sociale que leur confère leur position au sein du champ littéraire n'atténue néanmoins en rien le caractère traumatique, négocié et souvent provocateur de ces récits où les auteurs se font les chroniqueurs de leur propre mort, agençant de leur vivant une voix d'outre-monde qui vient hanter la bienséance esthétique et distanciée de ceux qui ne veulent voir dans la littérature que de l'art pour l'art⁵. Ces différences sociologiques entre les champs littéraires européens et d'Afrique subsaharienne n'épuisent néanmoins pas la question du relatif silence de la littérature africaine face au sida. Il y a aussi une donne culturelle, comme le signalent plusieurs œuvres qui s'attachent à ébruiter comment l'expérience du sida se voit reléguée au silence, hors du champ de la parole et, par conséquent, hors de toute forme de (re)connaissance⁶. Si j'ai choisi de me concentrer sur la pièce de l'auteur tchadien Koulsy Lamko *Comme des flèches*, c'est parce que le théâtre, en mettant en scène différentes conspirations du silence et injonctions sociales à mourir sans faire de bruit, fait exactement le contraire dans le domaine de la performance en faisant du bruit à partir des silences qui entourent les maux du sida. Plus que jamais il s'agit de faire reculer le silence à coups de mots, de paroles, à la fois inventés et échangés :

Mes principaux outils, dans ce monde, sont les mots, la parole. Mais ne dit-on pas que cette parole est semence ? Ou graine du bas-ventre remontant vers la bouche, se chargeant et se purifiant des humeurs singulières, naissant enfin à la vie, engendrée par qui la donne...mais aussi par qui la reçoit. Car la parole féconde aussi celui qui sait la recevoir et le rend capable, à son tour, d'accoucher de la parole suivante (Lamko : 7).

Comme des flèches met en scène l'étendue exacte de la succession de silences pour le moins radicaux que génère le fait de mourir du sida, l'exclusion du corps de la personne ne cessant pas avec le décès du malade. Son corps même doit être symboliquement donné à voir comme n'ayant plus d'attache avec le corps social auquel il appartenait. En ce sens, la pièce de Lamko dénonce la manière dont le corps social fait correspondre à la mort physique une mort sociale qui vise à maintenir la légitimité présente qui régit les rapports entre les corps et qui interdit de penser que cet ordre social pourrait être en partie

responsable de la mort de ceux et celles qui ont été infectés. La scène où Amina relate l'enterrement de Bouba, son jeune amant mort du sida, est à ce titre éloquent :

Chez nous, la mort est belle. Elle est une fille sublime que l'on pare de mille bijoux d'étincelles flamboyants neufs. Elle est une fiancée que l'on accompagne de cris de fêtes, d'odes et de poèmes [...]. C'est comme cela que tu en parlais, Bouba... (Silence)

Même ton orchestre n'a pas entonné ton refrain fétiche : «Les gouttes de pluie du nuage bleu». Le grand-oncle n'a pas planté le rameau d'acacia sur ta tombe. Ton père a refusé de dire qu'il te confiait à la garde des ancêtres. Personne n'a apprêté, sur la butte, la calabasse d'eau. Pas une goutte d'eau pour te désaltérer sur le long chemin sec et raide vers Kosso, le village des morts.

Pauvre Bouba... Même le président de la coopérative des mécaniciens s'est tenu coi. Et oui, le "Prési", la grande gueule d'habitude si volubile, prompt à vanter les mérites de la COOPEM... il n'a pas osé prononcer l'oraison funèbre... Aucune parole ! Une mort sans oraison... ce rare moment des additions positives, ce précieux temps de mensonges recommandés... tu n'y as même pas eu droit (Ibid : 10).

Comment expliquer cette absence d'oraison, cette exclusion en dehors de tout espace d'appartenance et de reconnaissance ? Voilà que le corps et l'âme de Bouba sont exclus de la sphère familiale tout comme de celle de la Coopérative. Double exclusion hors de l'espace privé et public qui propulse le corps et la mémoire de Bouba dans un non-lieu mémoriel, les soustrait à toute forme de filiation. Mais pourquoi cet acharnement à refuser à celui qui est décédé du sida «ce précieux temps de mensonges recommandés» ? Répondre à cette question revient à se demander quels autres mensonges sont ici en jeu, désirés, pour ne pas dire recommandés ? Comment expliquer cette conspiration du silence où plus que jamais silence équivaut à mort et inversement ? Si la pièce de Lamko n'offre pas de réponse toute faite, désireuse de renvoyer le spectateur à ses propres présupposés et à sa conscience pour en évaluer le bien-fondé et les effets, elle suggère néanmoins quelques pistes.

Premièrement, si personne n'a osé faire un geste de reconnaissance, c'est peut-être parce qu'affronter la nature et les causes du décès de Bouba a pour corollaire la reconnaissance effective de l'épidémie, en d'autres termes, que le «Sida est dans la cité» pour reprendre le titre de la série télévisée diffusée en Côte d'Ivoire entre 1995 et 1996. Deuxièmement, si le consensus pour se cacher collectivement la réalité du sida est tel, c'est sans doute aussi parce que la reconnaissance sociale de l'épidémie n'est pas sans implication pour ceux qui survivent au défunt. Si ceux qui sont les proches de Bouba font tout pour se distancier du défunt quand ils assistent à son enterrement, il est légitime de se demander dans quelle mesure ils ne se sentent pas coupables de cette mort et redoutent d'avoir à se demander s'ils ont tout fait pour l'éviter ? Troisièmement, ne sont-ils pas en train d'assister à leur propre enterrement anticipé au regard des risques épidémiologiques qu'ils ont pris et dont la mort de Bouba est justement l'indice ? L'assistance est-elle prête à ne plus s'illusionner sur le fait que tout va continuer maintenant comme avant puisque Bouba est enterré alors que, dans le contexte d'une épidémie, la mort d'un membre de la communauté est plus le symptôme d'une épidémie active que sur le déclin. Le silence qui s'instaure autour de la tombe de Bouba signale ainsi que son enterrement n'enterre pas la question de l'épidémie mais, au contraire, en ébruite l'actualité dévastatrice et exige d'y faire face ? Finalement, ce refus de toute reconnaissance collective et sociale du sida ne renvoie-t-il pas au refus d'enterrer certaines pratiques ou traditions qui sont au fondement de l'ordre social régissant la collectivité à laquelle appartenait Bouba, pratiques qui sont susceptibles de s'avérer, dans le contexte de l'épidémie, des pratiques dont les effets peuvent être pour le moins meurtriers ?

Les raisons de préférer le silence et l'absence d'oraison ne manquent donc pas. Dans la pièce de Lamko, seule Amina, l'amante de Bouba, elle aussi contaminée par le sida, parvient à dominer progressivement les voix qui lui enjoignent de se taire et révèle son statut sérologique, avec qui revient à annoncer à son mari son infidélité conjugale. Face à la conspiration du silence à l'endroit de celui qu'elle aimait et l'imminence de sa propre mort, Amina décide donc de briser le consensus ambiant en prenant la parole pour que Bouba continue d'être présent et que son expérience vienne hanter ceux qui lui ont survécu et ont essayé de faire comme s'il n'avait pas existé. Par sa prise de parole, Amina arrache Bouba au non-lieu mémoriel auquel il était voué et, anticipant sa propre mort, s'oppose à ce qu'à leur mort physique corresponde leur mort sociale. Comme l'annonce de manière programmatique les dernières paroles de Bouba : «Ce n'est pas parce qu'on n'existe plus dans le regard des autres qu'il faut refuser d'ÊTRE à nos propres yeux» (29). *Comme des flèches* met ainsi en avant la nécessité de ne pas reproduire à l'endroit de ceux et celles qui vivent avec le sida l'exclusion sociale et mémorielle dont ils font le plus souvent l'objet⁷, mais de décocher au cœur des mutismes qui entourent l'épidémie autant de flèches verbales que possible pour faire entendre la violence, l'urgence et la grandeur de leurs corps-à-corps avec toutes les formes d'opportunisme que génère le sida. Les dernières paroles de Bouba tout comme la prise de parole d'Amina indiquent la nécessité d'œuvrer à l'essor de nouvelles ritualités afin de conférer une place et une reconnaissance sociale à ceux et celles qui vivent avec le sida ou en sont morts. Plus que jamais, dans le contexte de l'épidémie du sida et de ses exclusions, il importe de multiplier les filiations afin de s'opposer à la mort sociale de ceux qui sont morts du sida, oblitération qui ne peut que gangrener la cohésion du corps social à long terme. Comme le suggère l'anthropologue David Le Breton, il est capital d'œuvrer à l'essor de nouvelles ritualités dans le contexte de l'épidémie du sida, car ce sont elles qui définissent le cadre et les moyens d'une lutte commune pour faire face au lieu de se voiler la face en refusant à ceux qui meurent du sida la « perdurance » du lien :

Des ritualités [...] mettent une signification et une conduite sur la brèche de silence qui engendrait l'étouffement, elles font sens, c'est-à-dire aussi qu'elles rassemblent, qu'elles restaurent la valeur de celui qui meurt et l'amour, la tendresse de ceux qui restent, elles affirment une nouvelle fois la perdurance du lien. Elles laissent des traces de mémoire, c'est-à-dire une arme contre un silence associé à l'indifférence, à l'oubli, à l'inégale dignité sociale des hommes. Le rituel est une mise collective de sens qui oriente l'attitude face à l'événement, procure [...] une manière commune de conjurer le désordre, l'abîme du non-sens qui menaçait le rapport au monde. (260-61)

Le témoignage d'Amina œuvre en ce sens à l'avènement d'une forme de ritualité énonciative à partir de laquelle ceux et celles qui ne peuvent plus vivre dans l'insouciance de leur propre précarité cherchent à faire face aux discontinuités identitaires et sociales que leur impose l'expérience du sida tout comme ses différentes récupérations idéologiques. Lamko par le truchement d'Amina — qui elle-même confère à Bouba une énonciation d'outre-tombe — renégocie les modalités du lien social au cœur de l'épidémie et opère ainsi un travail de deuil mémoriel et de réécriture qui a valeur de survie sociale pour ceux qui sont morts du sida et ont été exclus hors des rituels qui fondent les liens de sociabilité au sein du corps social. Par cet acte rituel qui met en jeu la représentation symbolique du corps et de l'identité dans le temps et l'espace social, le sujet témoignant de son sida renégocie, dans un contexte marqué par des schismes personnels et des résistances collectives, différentes manières de faire corps avec lui-même tout comme avec le corps social. Comme le souligne Jean Loup Pivin dans son éditorial de la *Revue noire* consacré aux artistes africains face au sida, ce qui est en jeu c'est la nécessité de faire reconnaître la pertinence d'autres manières de voir et d'être dans un contexte où l'inclusion et la solidarité des différences doivent primer sur l'imposition et la reproduction d'une perception unique. Plus que jamais dans le contexte d'une épidémie qui génère des exclusions abusives, il importe de questionner les frontières entre soi et les autres et de mesurer les exclusions qu'elles légitiment. Lire la littérature du sida exige en ce sens un

nouveau pacte de lecture où ce qui me lie à la parole d'autrui n'est pas le désir de me voir réaffirmer en mes croyances, mais le désir de me lier à une parole qui témoigne d'une expérience qui excède et met en cause mes manières de voir. C'est parce qu'elles sonnent au cœur de nos médiations le glas de leur évidence, que les œuvres qui travaillent à la (re)connaissance sociale du sida dérangent, nous exposant de manière salutaire à une «différence contagieuse» :

Seul le citoyen en sortant de son invisibilité peut jeter à la face des autres le trouble d'une différence contagieuse. Une différence contagieuse, moins liée à la maladie qu'à l'obligation de regarder différemment chacun pour qu'il ne soit plus autre à repousser, mais un autre soi-même. Le schéma de la différence ne peut plus être celui, convenu de la culture, de la couleur, du sexe ou de la maladie. Comme si soi-même devenait mieux soi-même en étant aussi de la couleur, du sexe et de la souffrance de l'autre. [...] Les Artistes africains et le Sida ont fabriqué des œuvres chantées, dansées, peintes, filmées, écrites, photographiées pour dire simplement cette autre réalité. Avec toujours en mémoire, l'idée que chacun, après, serait un peu moins sûr de soi et un peu plus sûr des autres. Des autres comme autant de parties de soi. Pour ne pas mourir totalement (1995 : 4).

L'expérience de l'altérité, telle qu'elle est ici envisagée, ne renvoie pas à un état de fait qui induirait, de manière insidieuse, l'existence sociale et normative d'une ritualité ou d'un lien social définis une fois pour toutes. L'altérité dont les auteurs comme Lamko se font ici les porte-parole doit être envisagée non comme un état de fait, mais comme un effet qui est le fait (c'est nous qui soulignons) de différents discours qui cherchent à imposer une vision légitime du Même et de l'Autre. S'il importe de se placer dans une perspective qui conçoit l'altérité comme l'effet de différentes médiations, c'est parce que l'altérité perçue comme état de fait constitue une objectivation qui vise à instaurer un ordre social naturel qui non seulement ôte toute marge de manœuvre possible au sujet témoignant mais condamne son énonciation au ressassement infini d'un état de nature aliénant. Si l'altérité est par contre définie comme étant le fait de différentes médiations sociales, la littérature du sida tout comme d'autres médiations artistiques sont dès lors susceptibles de constituer et d'instituer un espace de négociation au sein duquel ceux et celles qui ne se reconnaissent pas dans les représentations dominantes du sida peuvent négocier d'autres représentations possibles. L'avènement de cet espace de négociation au sein du corps social importe car lui seul permet de soustraire leur expérience à l'altérité de fait à laquelle elle était soumise sans pour autant contraindre ceux et celles qui vivent avec le sida à renier la différence qui est au principe de leur prise de parole.

Un silence qui semble néanmoins traverser de manière troublante toutes les œuvres littéraires francophones sur le sida est celui qui a trait à la responsabilité politique des États africains dans le contexte de l'épidémie. Comme le relèvent Jean-Pierre Dozon et Didier Fassin dans «Raison épidémiologique et raisons d'État. Les enjeux socio-politiques du sida en Afrique», il est important de relever que «le discours épidémiologique et médiatique dominant est habité par un déséquilibre entre ce qu'on pourrait appeler un trop plein de culture et un non-dit politique»(1989 : 22). Les raisons de ce silence politique autour de l'épidémie sont doubles. D'une part, elles sont imputables aux pays européens et d'Amérique du Nord, pays qui possèdent un système médical et social capable d'administrer des traitements coûteux et complexes et qui constituent en ce sens un marché des plus rentables pour l'industrie pharmaceutique alors même que le nombre des personnes y vivant avec le sida ne constitue que 10% des malades dans le monde. Dans cette perspective économique, le trop plein culturel, s'il semble à première vue refléter un désir de respecter les spécificités culturelles et locales des populations africaines face à la pandémie, doit aussi être lu, de manière plus cynique, du moins dans ses effets, comme une façon de légitimer une forme de désengagement économique envers l'Afrique qui ne représente pas un marché rentable alors que 2/3 des personnes vivant avec le sida appartiennent à ce continent⁸.

Les raisons de ce silence politique renvoient néanmoins aussi aux différentes situations

économiques et politiques dans lesquelles se trouvent la plupart des dirigeants des pays africains. Si aucun pays africain n'ignore que le sida est une affaire d'État et que si peu en font cas publiquement, c'est parce que l'épidémie représente également une menace politique à l'endroit de certains régimes souvent précaires voire usurpés. L'épidémie du sida met en effet en évidence dans plus d'un pays les carences des pouvoirs publics, voire l'absence de toute volonté politique à donner aux citoyens les moyens de lutter par eux-mêmes en s'organisant contre l'épidémie, politique qui risquerait d'encourager l'émergence de groupes de pression potentiels. Le rôle clé des ONG est ici révélateur du malaise politique qui entoure le sida en Afrique, comme cela fut d'ailleurs le cas en Europe et aux États-Unis où des Associations militantes comme Act-Up ont dû suppléer aux carences des pouvoirs publics et leurs atermoiements avant que ne soit confirmée la dimension hétérosexuelle de l'épidémie. Selon Fassin et Dozon, l'ignorance face au sida est en ce sens autant institutionnalisée que culturelle :

Par le fait même de révéler la faible capacité des États africains à prendre en charge leur santé publique, et de les montrer pour ce qu'ils sont : ni États providence, ni États démocratiques, le sida est incontestablement une épreuve politique. Mais il prend sa véritable dimension politique et devient pleinement une affaire d'État dès lors que la présentation de sa réalité épidémiologique — opération de visibilité et de vérité — prétend orienter, voire déterminer les stratégies d'information et de prévention. Le travail scientifique qui cherche bien légitimement à rendre plus lisible la progression de l'épidémie, en même temps qu'à permettre la mise au point de traitements, s'inscrit donc dans un processus qui dépasse largement le seul cadre de la recherche médicale et intervient sur la scène politique par la production de données dont il ne maîtrise pas les conséquences sociales [...].(34)

La littérature francophone du sida semble donc reproduire ce silence politique qui cherche à masquer les carences de certains états, mais peut-être que ce silence littéraire est, de manière provisoire, le prix à payer pour pouvoir prendre la parole et qu'une demi-vérité vaut mieux dans certains contextes que le silence ou qu'une prise de parole sans lendemain. Ce qui est donc fondamentalement en jeu dans les médiations du sida c'est la négociation de la visibilité du sida et de ses représentations dans la mesure où celles-ci ont des conséquences directes sur la connaissance médicale du virus tout comme sur la reconnaissance sociale et politique de l'épidémie et des mesures d'urgence qu'il convient de prendre — reconnaissance qui est chaque fois à négocier différemment en fonction des États et des cultures.

«Silence ! on tourne» Comment faire écran au Sida

Qu'en est-il des silences politiques, culturels ou sociaux dans *Le truc de Konaté*, ce court-métrage de la réalisatrice Fanta Régina Nacro⁹ qui a été diffusé sur la chaîne nationale du Burkina Faso. L'action du film a lieu dans une région rurale du Burkina, pays dont la politique en matière d'information et de prévention face à la pandémie est pour le moins en retard comme l'indique cette confession du président Blaise Compaoré, lors d'une interview dans le journal *Sidwaya* en décembre 2000 :

Certainement que nous n'avons pas encore trouvé les voies et les moyens pour permettre que la prévention soit plus efficace. Je crois que c'est le propre de ce genre de pandémie nouvelle ; la lutte nécessite du temps et de l'expérimentation... Il y a une mobilisation forte dans notre pays autour du fléau de la part des ONG et des services publics (29/12/2000).

Dire en l'an 2000 que le sida est «une pandémie nouvelle» trahit bien un ordre d'urgence de la part de l'état qui signale que ses priorités sont, ou du moins ont été, ailleurs durant les 20 dernières années, le Burkina Faso étant devenu politiquement stable depuis le début des années 90. La perception de l'épidémie par le président Compaoré reflète bien son action politique puisque l'engagement politique, matériel et financier de

l'État a débuté réellement en 1996 avec la mise en place du "Projet Population et lutte contre le Sida". C'est donc dans ce contexte politique et épidémiologique où la politique et l'action préventive sont avant tout le fait des ONG qu'il faut discuter des résistances que suscite et rencontre l'introduction du préservatif *Prudence* en milieu rural où 80% de la population résidait en 1998 avec un taux de scolarisation de 30%, un des plus bas du monde¹⁰.

Dans notre analyse du film de Nacro, nous allons surtout nous attacher à commenter les relations de pouvoir qui sont en jeu dans les relations sexuelles et comment celles-ci sont affectées par l'introduction du préservatif par une femme dans une société patriarcale. En jouant sur les mots, Nacro montre que la capote *Prudence* s'avère un couvre-sexe qu'il convient d'introduire avec prudence et néanmoins fermeté parce qu'il suscite des résistances en mettant en cause l'identité sociale et le pouvoir légitime de celui qui n'avait porté jusque-là qu'un seul couvre-chef¹¹. De manière plus spécifique, *Le truc de Konaté* met à l'écran les négociations que doivent engager les femmes au cœur de l'épidémie pour introduire l'usage du préservatif dans une société où elles ne sont pas les locuteurs légitimes¹², tout comme le rôle que sont amenés à jouer les hommes au cœur de ces négociations¹³.

Le film débute avec la fin du séjour de Diénéba à Ouagadougou pendant lequel elle a acquis une nouvelle conscience de l'épidémie – savoir que son mari Konaté n'a pas. Diénéba, alors qu'elle s'apprête à prendre le bus pour retourner dans son village, reçoit de la part de son cousin Salifo une boîte de préservatifs destinée à son mari dont la réputation de coureur n'est plus à faire dans la famille. Ainsi d'entrée de jeu, Nacro souligne l'existence d'un fossé entre la ville et la campagne et la disparité de l'information face à l'épidémie et les façons d'éviter des pratiques à risque. Si Diénéba use de prudence et de tact en choisissant d'offrir ce cadeau à Konaté en privé et non en public — geste qui aurait été perçu par Konaté comme un affront public — cette preuve d'égard va s'avérer insuffisante et illustrer à quel point la séparation entre le privé et le public est problématique, voire inopérante, dans le contexte du sida. Konaté dans son refus d'utiliser le préservatif recourt à une série d'arguments qui montrent clairement que l'introduction de la capote *Prudence* constitue une menace à l'endroit de la hiérarchie patriarcale en vigueur et de l'autorité qu'elle lui confère. Konaté est ainsi amené à affirmer que «Le sida c'est une maladie de la ville», que «c'est la viande morte que l'on met dans du plastique», que «c'est une invention des Blancs», «qu'on n'a jamais vu quelqu'un rentrer avec un chapeau chez lui» et finalement, en patriarche excédé, que Diénéba «n'est pas sa seule femme» ! En un mot, la capote *Prudence* que les femmes africaines cherchent à faire porter à leur partenaire est perçue par plus d'un, non comme une forme de prudence légitime mais comme un «couvre-sexe» qui vient menacer la légitimité de leur «couvre-chef», les femmes dictant les conditions selon lesquelles elles acceptent d'avoir une relation sexuelle ! Ainsi, le préservatif, ce chapeau du *safe-sex*, est-il loin d'être toujours perçu comme étant seulement une façon de se protéger. Bien au contraire, le préservatif, dans la mesure où il met en question l'identité de celui ou celle qui l'impose ou l'utilise, peut constituer une menace ! C'est l'exploration de ce paradoxe qui n'est pas sans conséquences dramatiques et les négociations sociales qu'il engendre qui motivent ici l'intrigue du *Truc de Konaté*.

Que la séquence qui voit Konaté refuser de mettre le préservatif et être contraint à dormir dehors et seul parce que Diénéba refuse de céder soit suivie par celle où Konaté est ramené dans le "droit" chemin par les autres hommes du village, montre sans ambiguïté les implications sociales que revêtent et qu'actualisent les ritualités codifiant les pratiques sexuelles. *Prudence* suscite en effet plus que de la prudence de la part des autres hommes du village, puisqu'ils lui opposent un refus catégorique, voyant dans ce bout de plastique l'annonce d'une transformation de l'ordre en vigueur dans le village. Les hommes critiquent ainsi le fait que les femmes ramènent de la ville des objets ou des idées qui mettent en cause leur position et leurs privilèges. En d'autres termes, ils

refusent a priori que les femmes soient les agents d'une transformation sociale pourtant nécessaire et urgente dans le contexte de l'épidémie. Préoccupés avant tout de préserver leur position sociale, ils mettent en œuvre à travers Konaté un rappel à leur ordre des choses, ordre garant de leur protection contre les maux de la modernité. Nacro met ainsi bien en scène la prolifération des mots d'ordre qui se produit quand l'ordre social établi est mis en cause par une épidémie ou par tout autre sorte de maux susceptibles de redistribuer les positions de pouvoir¹⁴. Les hommes rappellent à Konaté que c'est à lui de définir les modalités des relations sexuelles et non à une de ses co-épouses. De plus, s'il ne rétablit pas la hiérarchie patriarcale chez lui, ils menacent de le renier, de ne plus lui adresser la parole, la sienne s'avérant impuissante à reproduire l'ordre en vigueur. C'est donc sans surprise qu'ils lui annoncent que s'il utilise le chapeau en plastique de Diénéba, il perdra sa virilité, c'est-à-dire le signe par excellence de son pouvoir masculin. La perception du «couvre-sexe» comme menace du «couvre-chef» ne saurait être plus explicite¹⁵. Quelques nuits plus tard, incapable de convaincre Diénéba d'avoir des rapports sexuels sans *Prudence*, la prophétie de son impuissance sexuelle se réalise en dépit du fait que Konaté ait refusé de porter le préservatif. Le simple fait qu'il n'ait pas réussi à rétablir son autorité sur Diénéba constitue ici un aveu d'impuissance suffisant qui se voit symboliquement sanctionné — scénario qui n'est pas sans faire penser au roman de Sembène Ousmane *Xala*. Persuadé d'avoir été marabouté, Konaté erre alors à travers le village, ne sachant plus à quelle parole ou à quel Dieu se vouer. Finalement, il décide de voir le Marabout du village qui, après avoir examiné le truc de Konaté, lui tient ce langage crypté : «Tu dois trouver un arbre avec des gourdes attachées au tronc. La sève de cet arbre coule comme du vin de palme. Si tu arrives à toucher la racine de cet arbre tu retrouveras ta virilité». Voilà donc Konaté embarqué dans un voyage initiatique à la recherche de l'arbre qui lui restituera sa virilité tout comme sa légitimité sociale.

La quête de Konaté suit un ordre qui n'est pas aléatoire comme il se doit dans tout récit initiatique. Le premier moment clé est celui où Konaté après plusieurs jours d'errance, à court d'eau, s'effondre et a une hallucination qui lui redonne du courage pour continuer son voyage, ayant enfin entrevu l'arbre dont le Marabout avait parlé alors qu'il désespérait de ne jamais le trouver. Le deuxième événement clé a pour théâtre un village où Konaté, d'une part, voit pour la première fois des malades du sida et réalise les ravages de l'épidémie et, d'autre part, rencontre une équipe de jeunes qui font une campagne de prévention contre le sida en distribuant des capotes *Prudence* avec démonstration publique à l'appui, refusant ainsi de confiner la question de la prévention à la sphère privée. Pourquoi est-ce que l'ordre de ces deux séquences importe ? Pourquoi Fanta Régina Nacro a-t-elle choisi dans son montage de faire précéder la rencontre avec l'équipe de prévention contre le sida par un rêve qui donne corps et réalité aux paroles du marabout ? Ce qui est en jeu ici c'est le souci de concilier deux imaginaires a priori incompatibles et qu'il importe de respecter pour œuvrer à l'avènement d'une politique de prévention effective contre le sida. Dans cette perspective, il est important que la vision de l'arbre à préservatifs (perception du «couvre-sexe» qui correspond aux paroles du marabout) précède la rencontre de Konaté avec une approche plus «occidentale» ou «moderne» de la prévention. C'est parce que Konaté sait que l'arbre à préservatifs existe et qu'il pourra donc retrouver sa virilité, qu'il est réceptif au message du groupe de prévention car le préservatif n'est plus alors pour lui la cause sans appel de son impuissance, ni le sida un truc inventé par les Blancs puisqu'il a vu des hommes en mourir. Mais, au moment où tout semblait s'arranger, Konaté apprend à travers sa discussion avec la femme du groupe de prévention que les préservatifs *Prudence* ne poussent pas sur les arbres, qu'ils sont fabriqués par des Blancs et sont importés d'Europe. Konaté touche à ce moment l'abîme car cette nouvelle, à ses yeux, le condamne à demeurer à jamais impuissant et à ne jamais pouvoir retrouver sa place au village ! Déprimé, il reprend sa route sans savoir trop où aller ni que faire. C'est à ce moment que la femme du groupe de prévention a cette idée géniale qui permet de réconcilier chez Konaté deux manières de voir un préservatif, pouvant être à la fois un «couvre-sexe» et un «couvre-chef» sans pour autant s'exclure¹⁶. C'est donc grâce à une autre femme, que Konaté va découvrir les hévéas,

arbres dont on récolte le latex pour fabriquer les préservatifs. La vision du marabout était donc correcte et ainsi la tradition ne se voit pas déconsidérée. Réconcilié avec lui-même après avoir retrouvé sa virilité, Konaté peut maintenant rentrer la tête haute au village avec, à son tour, des cadeaux pour ses proches...

La séquence finale qui met en scène le retour de Konaté au village comporte un double enseignement. Premièrement, Konaté, contrairement à Diénéba, est socialement un locuteur légitime par le biais duquel le changement que Diénéba a initié dans la sphère privée peut voir jour dans la sphère publique. Lorsqu'il explique pourquoi il a ramené des préservatifs, on entend la voix de Konaté mais Nacro, par son cadrage, nous donne à voir le visage de Diénéba. Konaté est certes le locuteur légitime, mais en même temps, le film vient rappeler qu'il doit tout à Diénéba. Nacro, par son montage pointe ainsi l'existence d'une sorte de ventriloquie sociale puisque c'est en somme Diénéba qui parle à travers Konaté pour faire capoter le silence qui entoure l'usage des préservatifs. En dernière instance, c'est Diénéba qui est à la source du changement social que Konaté réalise grâce à elle et pour elle, voire pour eux. Le deuxième enseignement est lié à l'hévéas que Konaté, à son retour, découvre derrière sa maison, arbre dont il ignorait à la fois la présence tout comme les potentialités. Ce que le film met ici en évidence c'est la nécessité d'acquérir de nouvelles manières de voir et de pouvoir (re)connaître ce qui est présent au sein du village à l'insu de ses habitants. Le fait qu'il y avait à côté de la maison de Konaté un arbre à latex, mais que ni lui ni les autres ne savaient à quoi pouvait servir cet arbre, montre d'une part que les moyens de lutter contre l'épidémie étaient déjà d'une certaine façon présents au village et que les trucs que Konaté a ramenés de la ville ne sont pas aussi "étrangers" que cela. L'arbre a donc ici la même fonction de légitimation pour les villageois que celle qu'il a eue pour Konaté lors de son hallucination ou quand il a touché les racines de l'hévéas et a retrouvé sa virilité. L'ironie est qu'il a été forcé de s'exiler pour être capable de (re)connaître ce qui se trouvait au sein même de sa communauté. Inversement, on peut dire qu'il en va malheureusement de même du virus qui est le plus souvent présent au sein des communautés qui en ignorent l'existence tout comme les effets. D'où la nécessité de réévaluer, à l'aune des impératifs qu'impose l'épidémie, les vérités et les lisibilités en vigueur. S'il s'avère nécessaire, ce travail de réécriture ou de révision doit déboucher sur de nouvelles manières de voir et de savoir constituant aussi de nouvelles formes de pouvoir pour les acteurs sociaux qui initient et négocient des changements au sein du corps social. Un des signes montrant que le film de Nacro a réussi à modifier la perception sociale du préservatif pour en faciliter l'achat et l'usage au Burkina est que maintenant, dans certaines parties du pays, selon la réalisatrice, «les jeunes demandent simplement "le truc de Konaté" à un quelconque marchand et ils sont servis. Ce succès-là est pour moi plus important que les prix remportés par le film»¹⁷. On ne saurait mieux faire capoter un des silences qui entourent la prévention contre le sida en Afrique.

Le truc de Konaté montre donc que tout préservatif est toujours plus qu'un couvre-sexe puisqu'il met en jeu non seulement la survie ou l'immunité de celui ou celle qui le porte mais met aussi en jeu son identité sociale. En ce sens, toute *Prudence* est toujours prise dans des jeux de pouvoirs, de domination, de luttes sociales qui légitiment des silences et des occultations qu'il est impératif d'ébruiter pour les faire capoter. Ce que Nacro cherche également à montrer c'est aussi que tout objet a une valeur symbolique et culturelle que les différents acteurs sociaux doivent prendre en considération dans la prévention contre le sida. Enfin, *Le truc de Konaté* est autant, si ce n'est avant tout, le truc de Diénéba. En ce sens, Nacro indique clairement que ce sont le plus souvent les femmes qui ont l'initiative et le désir de faire bouger socialement les ritualités à risques dans le milieu rural, mais qu'elles ne peuvent y parvenir sans la participation des hommes.

Références

- Becker, C. & Dozon, J-P. & Obbo, C. & Touré, M., *Vivre et penser le sida en Afrique*. Paris : eds

Karthala, 1999.

- Chambers, R., *Facing it. AIDS Diaries and the Death of the Author*. Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1998.
- Dauge-Roth, A., *Littérature testimoniale et expériences de l'altérité : récits et journaux du sida en France*. Diss. The University of Michigan, 1999. Ann Arbor : UMI, 2000.
- "L'impulsion documentaire comme pulsion de survie sociale : la littérature du sida en France". *French Literature Series*. XXVIII (2001) : 125-143.
- Dozon, J.-P. & Fassin, D., "Raison épidémiologique et raison d'État. Les enjeux socio-politiques du sida en Afrique". *Sciences sociales et santé*. VII, n°1 (1989) : 21-36.
- Dozon, J.-P., "Des appropriations sociales et culturelles du sida à sa nécessaire appropriation politique : quelques éléments de synthèse". Ch. Becker, J.-P. Dozon, Ch. Obbo & M. Touré éd. *Vivre et penser le sida en Afrique*. Paris : Karthala, 1999. 679-90.
- Fassin, D., "Idéologie, pouvoir et maladie. Éléments d'une anthropologie politique du sida en Afrique". Michèle Cros éd. *Les Maux de l'autre. La maladie comme objet anthropologique*. Paris : L'Harmattan, 1996. 65-93.
- Laboutansi, S., *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*. Paris : Le Seuil, 1985.
- Le commencement des douleurs*. Paris : Le Seuil, 1995.
- Le Breton, D., *Du silence*. Paris : Métailié, 1997.
- Meda, N., "Suivi et évaluation des programmes nationaux de lutte contre le sida : examen de l'expérience du Burkina Faso, 1987-1998". Ouagadougou : Ministère de la santé – Centre MURAZ/OCCGE, 1998.
- Mutume, G., "African leaders declare war on Aids". *African Recovery. United Nations Department of Public Information*. XIV, n_4 (Janvier 2001). 1 et 20-23.
- Pivin, J. L., "Des chants de plastique aux chairs à vif". *Revue Noire*. n_19 (Déc 95 - Jan/Fév 96) : 3-4.
- Pollak, M., *Les homosexuels et le sida. Sociologie d'une épidémie*. Paris : Métailié, 1988.
- Sembène, O., *Xala*. Paris : Présence africaine, 1973.
- Shapiro, D & Meekers, D., "The Reach of «Sida dans la cité» Aids Prevention Television Series in Côte d'Ivoire". *Population Services International Research Division*. Working Paper n_20 (1999).
- Taverne, B., "Valeurs morales et message de prévention : la «fidélité» contre le sida au Burkina Faso". Ch. Becker, J.-P. Dozon, Ch. Obbo & M. Touré éd. *Vivre et penser le sida en Afrique*. Paris : Karthala, 1999. 509-25.
- Treichler, P., "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse : An Epidemic of Signification". Douglas Crimp éd. *AIDS : Cultural Analysis, Cultural Activism*. Cambridge : MIT Press, 1993. 31-70.
- Vidal, L., *Le silence et le sens : essai d'anthropologie du sida en Afrique*. Paris : Anthropos, 1996.
- Vidal, L., *Femmes en temps de sida : expériences d'Afrique*. Paris : PUF, 2000.

Bibliographie du sida en Afrique francophone

- Coulibaly, M., "Le plafond" dans *Mots Pluriel* I, n_3 (1997). (Côte d'Ivoire).
- Dia, M., *Kaso, le Migrant perpétuel*. Paris : L'esprit frappeur, 1999. (Mali).
- Djinadou, M., *Mo gbé : le cri de mauvais augure*. Paris : L'Harmattan, 1991. (Bénin).
- Doumbi-Fakoli., *Certificat de contrôle anti-sida*. Paris : Publisud, 1988. (Mali/Sénégal).
- "Interview du Président du Burkina Faso Blaise Compaoré à propos du sida" *Sidwaya* 29.12.2000.
- Koné Doh Fandah, J., *Le défilé des Innocents*. Abidjan : Edilis, 1996. (Côte d'Ivoire).
- Kound a Bepe, P., *Le SIDA au village*. Yaounde : Editions Clé, 1995. (théâtre) (Cameroun).

- Lamko Koulsy., *Comme des flèches*. Paris : Editions Lansman, 1996. (théâtre) (Tchad).
- Traoré, A., *Sidagamie*. Paris/Dakar : Présence africaine, 1998. (Sénégal).

Filmographie du sida en Afrique francophone

- Crips., *Joli cœur*. Côte d'Ivoire & France : Filmedoc / Crips, 1992. (19 min)
- Duparc, H., *Les Aventures de Moussa le Taximan. 7 films courts et humoristiques pour la lutte contre le sida*. Côte d'Ivoire : Partenaire Radio im@ges, 2001.
- Folly, A-L., *Femmes aux yeux ouverts*. San Fransisco : California Newsreel, 1994.
- Gahité, F., *Témèdy*. Guinée & France : La Revue Noire Productions, 1995. (10 min)
- Gahité, F., *Une parole, un visage. Témoignages de personnes séropositives en Afrique*. Guinée & France : La Revue Noire Productions, 1995. (26 min)
- Haroun, M, S., *Bye Bye Africa*. Tchad & France : Les Productions de la Lanterne, 1999. (86 min)
- Kasco, D, H., *Dolorosa*. Côte d'Ivoire & France : La Revue Noire Productions, 1995. (5 min)
- Nacro, F,R., *Le truc de Konaté*. Burkina Faso : La Médiathèque des trois mondes, 1998. (35 min)
- Nacro, F,R., *La bague au doigt*. "Scénarios du Sahel". Burkina Faso, 2001. (4 min)
- Nacro, F,R., *La voix de la raison*. "Scénarios du Sahel". Burkina Faso, 2001. (5 min)
- Nacro, F,R., *Une volonté de fer*. "Scénarios du Sahel". Burkina Faso, 2001. (5 min)
- Ontong Come, A., *La chambre des filles : Exclusion VIH*. Gabon, 2001.
- Ouédraogo, I., *Afrique, mon Afrique*. Burkina Faso & France : Noé production et La Sept Arte. 1994. (52 min)
- Ouédraogo, I., *La Boutique* dans "Scénarios du Sahel / Spots sur le sida". Burkina Faso & Grande-Bretagne : Global Dialogue Trust, 1997.
- Ouédraogo, I., *Le Gros et le maigre* dans "Scénarios du Sahel / Spots sur le sida". Burkina Faso & Grande-Bretagne : Global Dialogue Trust, 1997.
- Ouédraogo, I., *Pour une fois* dans "Scénarios du Sahel / Spots sur le sida". Burkina Faso & Grande-Bretagne : Global Dialogue Trust, 1997.
- Ouédraogo, I., *Conseils d'une tante*. "Scénarios du Sahel". Burkina Faso, 2000. (2 min)
- Sands, C., *Une Conversation*. Columbia, MD: DSR, 1991.
- Sauvalle, P., *L'Assemblée générale des maladies*. "Scénarios du Sahel". Cameroun, 2000. (9 min)
- Seye, B, M., *Saï Saï By, dans les tapats de Dakar*. Sénégal & France : La Revue Noire Productions, 1995. (12 min)
- Sissoko, C, O., *Pour Aïcha*. "Scénarios du Sahel". Mali, 2000. (4 min)
- Sissoko, C, O., *Grand Laye*. "Scénarios du Sahel". Mali, 2000. (6 min)
- Sissoko, C, O., *À la rescousse*. "Scénarios du Sahel". Mali, 2001. (4 min)
- Sissoko, C, O., *Espoir à deux*. "Scénarios du Sahel". Mali, 2001. (6 min)
- Sissoko, C, O., *Mon frère*. "Scénarios du Sahel". Mali, 2001. (8 min)

Notes

1

Actuellement on estime que 40 millions de personnes sont séropositives ou vivent avec le sida dans le monde et que deux tiers d'entre elles vivent en Afrique subsaharienne. En Afrique, actuellement la propagation de la pandémie se situe autour de 10 000 personnes infectées par jour (Mutume 20-23). À titre de comparaison, le taux de prévalence chez les adultes en Afrique subsaharienne est de 8,4% (pouvant atteindre dans certaines populations en zones urbaines, plus de 30%) alors qu'il est de 0,3% en Europe ou 0,6% en Amérique du Nord.

Il y a eu en 2001, plus de 3,4 millions de nouvelles infections en Afrique subsaharienne, alors qu'il y en a eu 5 000 en France et 45 000 en Amérique du Nord. Enfin, le nombre de personnes séropositives ou vivant avec le sida est de plus de 28 millions en Afrique subsaharienne, de 150 000 en France et de 940 000 en Amérique du Nord ("Le point sur l'épidémie de sida 2001". ONUSIDA, OMS, décembre 2001).

2

Je renvoie ici à l'article de Paula Treichler "AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse : An Epidemic of Signification".

3

Revue Noire n_19 (Déc 95-Janv/Fév 96). Parmi les artistes francophones africains qui se sont impliqués dans la lutte contre le sida, on peut citer pour le cinéma : Idrissa Ouédraogo (Burkina Faso), Fanta Régina Nacro (Burkina Faso), Cheick Oumar Sissoko (Mali), Henri Duparc (Côte d'Ivoire), Pierre Sauvalle (Cameroun), Anne-Laure Folly (Togo), Mahamat Saleh Haroun (Tchad), Gahité Fofana (Guinée), Bouna Medoune Seye (Sénégal) ; pour la littérature : Koulsy Lamko (Tchad), Doumbi-Facoly (Mali), Joël Koné Doh Fandanh (Côte d'Ivoire), Moudjib Djinadou (Bénin), Pierre Koung a Bepe (Cameroun), Micheline Coulibaly (Côte d'Ivoire), Abibatou Traoré (Sénégal), Mawaki Frédéric Chango (Togo), Mamadou Dia (Mali), Isabelle Boni-Claverie (Côte d'Ivoire) ; pour la peinture et les arts plastiques : Chéri Samba (Congo-Kinshasa), Pascale Marthine Tayou (Cameroun), Georges Adeagbo (Bénin) Hélène Coré (La Réunion), Ass M'Bengue (Sénégal), Mathilde Moro (Côte d'Ivoire), Grobli Zirignon (Côte d'Ivoire), Tamsir Dia (Côte d'Ivoire), Kan-Si (Sénégal), Chekh Niass (Sénégal) et Abdoulaye Konaté (Mali) ; pour la danse : la compagnie de Adiatou Massidi "N'Soleh" (Côte d'Ivoire) ; pour la musique : Lokua Kanza, Salif Keita, Papa Wemba, Touré Kounda, Omar Pene, Monike Séka, et Kaïssa Doumbé. Cette liste se veut indicative et non exhaustive.

4

Je renvoie ici à la bibliographie sur le sida en Afrique francophone à la fin de cet article tout comme au site web "Influential Literary Texts of HIV/AIDS Literature" créé en 1998 par Jean-Marie Volet, Hélène Jaccomard et Phillip Winn (The University of Western Australia). < <http://www.arts.uwa.edu.au/AIDS/Guide/> >

5

Je renvoie ici aux travaux de Ross Chambers, de David Caron et Martine Delvaux ou encore de Michael Pollack tout comme à ma thèse intitulée Littérature testimoniale et expériences de l'altérité : récits et journaux du sida en France.

6

Voir les travaux d'Hélène Jaccomard et tout particulièrement sa communication "HIV/AIDS In French-speaking Africa — The Literary And The Literal" donnée lors de l'African Studies Conference AFSAAP en 1999.

7

Le portrait que fait Amina d'elle-même avant que Boubou ne l'exhorte à ne pas reproduire à son endroit l'exclusion sociale dont ils sont l'objet est à ce titre symptomatique dans la mesure où cet autoportrait de personne vivant avec le sida opère, à coups de négations successives, un glissement de la mort physique vers la mort sociale : «[La mort] est tassée dans nos membres, infiltrées dans nos veines comme un ténia dans la panse du porc. Elle nous suce, nous vide de notre sève. Que sommes-nous ? ... Une ruine... une odeur de mort... un arbre glabre, dénudé de feuilles, qui héberge dans ses racines toutes les termites rouges de la terre... Le pire c'est de l'avoir aussi dans la tête. Elle nous dévoile cruellement notre vanité... la vanité de l'existence. Elle nous jette violemment à la face la sinistre vérité : nous ne sommes rien ! Un "rien" éclaboussant» (Lamko : 28).

8

Ainsi, en l'an 2000, «95% de l'argent consacré à la prévention a été dépensé dans les pays industrialisés, alors que 95% des personnes séropositives ou vivant avec le sida vivent dans les pays en développement» ("Un plan Marshall antisida". Jeune Afrique/L'intelligent n_2053 (16-22 mai 2000) : 46-47. p. 47).

9

Cinéaste originaire du Burkina Faso vivant depuis de nombreuses années à Paris. Elle a reçu pour Bintou le prix du meilleur court métrage au Fespaco 2001. Nacro est également très engagée dans la lutte contre le sida puisqu'elle a tourné récemment 3 courts métrages dans le cadre du projet d'ONUSIDA Scénarios du Sahel et a participé à la table ronde «Cinéma et VIH/Sida» lors du Fespaco de 2001. Filmographie de Fanta Régina Nacro : 1986 : Visages d'hommes (drame) ; 1992 : Un certain matin (cm) ; 1993 : L'école au cœur de la vie (doc) ; 1995 : Puk Nini (cm) ; 1998 : La Tortue du monde (doc), Le truc de Konaté (cm) ; 1999 : Florence Barrigha, la fantomas des Nana Benz (doc/TV) ; 2000 : Relou (cm série "Le racisme au quotidien") ; Laafi Bala : les jeunes et le chômage au Burkina (doc/TV) et Bintou (cm).

10

Chiffres publiés dans la monographie du médecin épidémiologiste Nicolas Meda "Suivi et évaluation des

programmes nationaux de lutte contre le sida : examen de l'expérience du Burkina Faso, 1987-1998" dans le cadre de l'initiative OMS/ONUSIDA/USAID sur le suivi et l'évaluation des programmes de lutte contre le sida. La prévalence de l'infection par le VIH au sein de la population adulte (15-59 ans) se situe au Burkina autour de 6.5%. Pour les statistiques les plus récentes consulter le site < <http://www.unaids.org> >. Le slogan des affiches de promotion pour les préservatifs Prudence plus est "Plaisir dans la sécurité". Sur l'affiche on peut aussi lire en grandes lettres "produit importé". Au Burkina Faso, dès 1991, un projet de Marketing Social des Condoms (PROMACO) a été mis en place afin d'accroître la disponibilité des préservatifs au sein de la population. On est ainsi passé de moins de 1 million de préservatifs disponibles en 1990 à plus de 10 millions en 1998 (Meda 6). Quant aux soins, seule une centaine de personnes bénéficient de médicaments antirétroviraux alors que l'on compte plus de 370 000 personnes séropositives sur une population de plus de 11 millions de personnes.

11

Pour rester dans le registre des chapeaux, signalons que la capote a été rebaptisée en Bambara "Le chapeau utile" (fukulan nafama).

12

Lire à ce sujet les travaux de Laurent Vidal.

13

Lire également sur la politique de prévention au Burkina Faso l'article de Bernard Taverne "Valeurs morales et message de prévention : la «fidélité» contre le sida au Burkina Faso". Taverne met par exemple en évidence que le slogan officiel de la campagne «fidélité ou capote» est problématique au Burkina car trop polysémique puisque dans la langue moré, parlée par l'ethnie majoritaire Mossi, il n'y a pas de terme qui signifie "fidélité" au sens occidental ou dans le sens où le conçoivent les activistes qui luttent contre la pandémie.

14

Voir également à ce sujet le sketch «Le sida au village» (1995 : 12-19) dans *Le sida au village* de Pierre Koung A Bepe et les Amis de Rose et Douglas. Dans ce sketch, le chef du village répond de la manière suivante aux femmes qui lui rapportent l'avis des docteurs selon qui, face à l'épidémie, il n'y a que deux options, la fidélité à son ou ses partenaires ou la capote : «Jamais, pas de condoms dans mon village ! Mes parents m'ont laissé un sac d'écorces qui peuvent soigner toutes les maladies» (Ibid : 18). L'introduction du préservatif est ici également perçue dans un premier temps comme une menace qui vient destituer le monopole de certains pouvoirs légitimes et légitimant, voire déstabiliser les hiérarchies sociales en vigueur dans la communauté.

15

La mise en scène de Nacro rejoint bien l'analyse de Jean-Pierre Dozon quand celui-ci met en évidence les corrélations entre les interprétations médicales, culturelles et politiques du sida et la surdétermination qui entoure l'épidémie en Afrique : «[...] le sida est effectivement perçu comme une maladie nouvelle, mais sa nouveauté est conçue et interprétée comme étant précisément la résultante des multiples désordres et dérèglements qui affectent les relations sociales, notamment les relations entre les sexes et les générations. [...] Mais en étant ainsi considéré par les acteurs eux-mêmes comme une "maladie du désordre", le sida est doté d'une puissance métaphorique — c'est-à-dire d'une capacité à ramasser sur son nom des problèmes qui se jouent sur une toute autre scène que biologique ou sanitaire — qui en appelle à des mesures et à des protections nettement différentes de celles que préconisent les programmes d'information et de prévention [...]» (1989 : 683). Voir aussi Fassin "Idéologie, pouvoir et maladie. Éléments d'une anthropologie politique du sida en Afrique".

16

Le court métrage d'Henri Duparc *Le Guérisseur supérieur* qui fait partie de la série *Les Aventures de Moussa le Taximan* (2001) opère une conciliation similaire entre médecine traditionnelle et occidentale.

17

"'L'arbre à capote' de Fanta Régina Nacro". Propos recueillis par Jasmina Sopova. *Courrier de l'Unesco*. (10) 1999. <http://www.unesco.org/courrier/1999_10/fr/dossier/txt12.htm>.