

LE GROTESQUE
DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINES

Ce volume a été constitué à partir des actes du colloque international « Le grotesque dans les littératures africaines » organisé conjointement par le Centre d'études littéraires Jean Mourot, le centre de recherche IDEA et le centre de recherche interdisciplinaire « Écritures », à Nancy, les 2-4 décembre 2010.

Composition et typographie :
Christianne Clough (christianne.clough@numericable.fr)

Conception de la couverture :
Sophie Eberhardt, ingénieur d'études, Université de Lorraine
Illustration : Frédéric Paulien

LE GROTESQUE DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINES

Textes réunis par Rémi Astruc et Pierre Halen

UNIVERSITÉ DE LORRAINE
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

Collection « Littératures des mondes contemporains »
Série Afriques, n°7

Rémi ASTRUC

CRTF – Université Cergy-Pontoise

**DU GROTESQUE DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINES
(OÙ L'ON APPREND QUELS LIENS PEUVENT SE NOUER ENTRE LES DEUX, LE
SENS DES COÏNCIDENCES EXISTANTES ET L'UTILITÉ POSSIBLE DU
GROTESQUE POUR CES LITTÉRATURES)**

S'intéresser au grotesque dans les littératures africaines, y étudier sa présence, ses formes, son sens, comme nous nous proposons de le faire ici ensemble, trouve sans doute sa principale justification dans l'importance que celui-ci a manifestement prise depuis plusieurs décennies dans les textes. Ceux-ci seront donc – on peut l'espérer – éclairés par l'analyse de cette composante marquante de leur économie interne. Mais c'est aussi parce que les littératures africaines offrent des exemples particulièrement remarquables et originaux de grotesque que l'étude de ces littératures devrait éclairer, à rebours, la compréhension du grotesque lui-même et permettre peut-être de mieux définir ce dont il s'agit. Dominique Iehl, grand spécialiste français de la question, à bientôt 87 ans et après une cinquantaine d'années d'exploration de ce vaste domaine, ponctuées par des études décisives en la matière ¹, confie en effet ne pas très bien savoir encore ce que c'est... et continuer à chercher. Cela ne doit pas vraiment surprendre, car si on ne sait pas bien ce qu'est le grotesque, en revanche on *sent* généralement assez bien celui-ci. Et s'il est une chose que nous sentons particulièrement clairement, c'est que le grotesque peut se révéler un excellent indicateur de l'état des

¹ Voir, outre ses nombreux articles, sa synthèse lumineuse : IEHL (D.), *Le Grotesque*. Paris : PUF, coll. Que sais-je ?, n°3228, 1997, 127 p.

sociétés (et pourquoi pas de leur « état de santé ») et que son étude procure par conséquent des renseignements précieux et nombreux sur tous les « terrains » où il se déploie.

Ainsi, quelques-unes des questions les plus importantes que nous devons nous poser sont les suivantes :

– dans le cadre d'une réflexion plus large sur le comique et l'Afrique : quelles sont les formes de comique dominantes dans les littératures africaines et pourquoi ? Y a-t-il des formes comiques spécifiques à l'Afrique (non bien entendu d'un point de vue essentialiste, voire racialisant, mais du point de vue des conditions socio-historiques et culturelles particulières aux sociétés de ce continent) ? S'agit-il d'un héritage du passé et de la tradition ? d'une invention récente ?

– dans le cadre d'une réflexion centrée plus précisément sur le grotesque : quelles sont les principales formes que prend le grotesque africain ? Est-il différent du grotesque présent dans les autres littératures ? Le grotesque existe-t-il dans les cultures traditionnelles africaines ? ou est-il importé de la tradition littéraire occidentale ? Enfin, la post-colonie change-t-elle la donne ?

Voilà beaucoup de questions auxquelles il faudrait en toute rigueur apporter des réponses. Mais dans ce propos d'ouverture où il faut nécessairement se limiter, je choisirai d'ouvrir seulement quelques pistes de recherche, en espérant qu'elles mèneront peut-être sur la voie de ces réponses. Pour ce faire, je me concentrerai sur le champ francophone sub-saharien que je connais un peu mieux, pour y chercher des exemples à partir desquels lancer la réflexion.

Quelle place occupe le grotesque dans les littératures africaines ?

Si l'on suit Patrice Nganang dans son bel essai *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*², paru en

2 NGANANG (P.), *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive*. Paris : Homnisphères, coll. Latitudes noires, 2007, 311 p.

2007, c'est bien plutôt *l'ironie et non le grotesque* qui serait la forme dominante et la condition même de l'écriture africaine contemporaine (j'y reviendrai en détail plus bas). Néanmoins, il fait peu de doute qu'il y a une véritable actualité récente du grotesque dans les littératures africaines, actualité visible dans une surenchère de grossièreté et d'outrance dans les textes, une présence envahissante de la sexualité et de la violence dans les œuvres, et ce, au moins depuis les années 80. Le phénomène se prolonge jusqu'aujourd'hui, dans les romans remarquables de Sami Tchak par exemple, ou même d'Alain Mabanckou : se fait jour ainsi toute une écriture que l'on peut qualifier (sans jugement) d'ordurière, comprenant beaucoup de romans que Nganang considère comme des romans « de la décomposition ».

Cependant, on aurait tort de penser que cette présence particulière, dans les littératures africaines, d'éléments qui identifient sans coup férir le grotesque serait propre à l'époque qui nous est la plus proche et l'on se souvient par exemple qu'un célèbre roman « classique » comme *Le Vieux Nègre et la médaille* du Camerounais Ferdinand Oyono (1956) s'ouvre et se ferme sur des scènes éminemment grotesques : si la conclusion est bien connue, – un immense éclat de rire qui secoue une petite communauté villageoise à la pensée d'un « grand chef » des Blancs se baissant pour épingleur une médaille sur le cache-sexe d'un Méka méritant –, l'introduction l'est tout autant, puisqu'elle montre ce même Méka importuné par le soleil qui le réveille en fouillant sa narine gauche, puis se levant pour se soulager derrière sa case et devant une truie qui attend goulument son petit déjeuner. Plus globalement, c'est toute l'économie interne de ce roman qui opposait un corps comique africain, toujours prêt à déborder, à la rigidité et à la retenue coloniale³.

De même, dans *L'Étrange Destin de Wangrin* (1973), Amadou Hampaté Bâ inscrit l'ensemble des aventures de son héros sous le haut patronage du dieu Gongoloma-Sooké, double caché du personnage, qui est un véritable *trickster*, c'est-à-dire un dieu fripon des

3 OYONO (F.), *Le Vieux Nègre et la médaille*. Roman. Paris : Julliard, 1956, 211 p.

contraires, une « incarnation » divine du principe grotesque qui est en même temps ici le principe d'individualité du personnage :

Dans la mythologie bambara, Gongoloma-Sooké était un dieu fabuleux que l'eau ne pouvait mouiller ni le soleil dessécher. Le sel ne pouvait le saler, le savon ne pouvait le rendre propre. Mou comme un mollusque, pourtant aucun métal tranchant ne pouvait le couper.

Les éléments n'avaient aucune prise sur lui. Il n'avait jamais ni chaud ni froid. Il ne dormait que d'un œil. Pour cette raison, la nuit avait peur de lui et le jour s'en méfiait.

Il épousa simultanément l'aurore et le crépuscule. Il fit bénir son union par Ngoson, le scorpion, l'un des plus vieux patriarches de notre terre.

Pour le soleil, Gongoloma-Sooké était lunaire et, pour la lune, il était solaire. Il profita de cette confusion pour instaurer entre les deux astres une dissension symbolisée par « Kalomina », l'éclipse, méfait dont il accusa le chat d'être le coupable. [...]

A la fois bon et mauvais, sage et libertin, Gongoloma-Sooké, dieu bizarre, se servait de ses narines pour absorber ses boissons et de son anus pour avaler ses aliments solides. Son membre viril était planté au beau milieu de son front. [...]

Chaque fois qu'on lui annonçait une naissance ou un mariage, Gongoloma-Sooké pleurait à en tarir ses larmes ; mais il riait à faire éclater son foie lorsqu'il apprenait un décès, un divorce ou une calamité quelconque.

Il marchait toujours le dos vers sa destination. Il se reposait la tête posée à terre et les pieds dressés en l'air, à l'équerre.

Il insultait grossièrement ceux qui lui faisaient du bien mais il chantait les louanges, après les avoir remerciés chaleureusement, de ceux qui lui en voulaient à mort et lui causaient les pires ennuis ⁴.

Mais la liste des romans africains manifestement traversés par le grotesque serait bien plus longue et il faudrait mentionner les œuvres séminales, parues entretemps, que sont en 1968 les deux romans d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances* et peut-être surtout de Yambo Ouologuem, *Le Devoir de violence*, qui se présente, selon Boniface Mongo-Mboussa, comme un véritable « cauchemar africain » et comme un roman, précisément, de la « rupture qui introduit dans la littérature négro-africaine une esthétique du grotes-

4 BÂ (A.H.), *L'Étrange Destin de Wangrin ou les Roueries d'un interprète africain*. Paris : UGE, coll. 10/18, n°785, 1973, 440 p. ; p. 20-21.

que »⁵. Par la suite et plus largement, il n'est que de jeter un rapide coup d'œil sur la production romanesque africaine pour s'apercevoir que celle-ci est travaillée en profondeur par une pensée du grotesque (quand bien même les romans ne le sont pas toujours). Les titres des œuvres, fréquemment animaliers, volontiers contradictoires, faisant une grande place à l'hybridité, signalent d'une manière ou d'une autre l'emprise de l'ambiguïté grotesque dans la pensée africaine du roman. On peut mentionner parmi bien d'autres les titres des romans de Williams Sassine : *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, *Mémoire d'une peau*, *L'Alphabète* ; de Tierno Monénembo : *Les Crapauds-brousse*, *Les Écailles du ciel* ; d'Henri Lopès : *Le Pleurer-rire*, ou de Sony Labou Tansi : *La Vie et demie*, *Les Yeux du volcan* ; ceux des romans de Tchicaya U'Tamsi : *Les Cancrelats*, *Les Méduses*, *Les Phalènes*, celui, particulièrement explicite, de sa pièce de théâtre : *Le Destin glorieux du maréchal Nikkon Nikku, véritable prince qu'on sort*, ou celui de son recueil de poésies : *Le Ventre* ; de même pour *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou ou pour les très carnavalesques titres des romans de Sami Tchak : *Place des fêtes* et *La Fête des masques*.

Après ce rapide survol, il n'est pas aussi sûr que l'ironie soit, plus que le grotesque, le mode dominant de la fiction africaine. Le grotesque est-il alors un phénomène nouveau, dont le surgissement est relativement récent, ou doit-il être rattaché au contraire à des traditions plus anciennes dont hériteraient les littératures africaines ?

Quels liens unissent le grotesque à l'Afrique et aux littératures africaines ?

Une première hypothèse à examiner serait qu'une source du grotesque est à trouver dans les dispositions concrètes et psychologiques de l'Afrique. Il serait ainsi relié à des traits présents depuis

5 MONGO-MBOUSSA (B.), « Yambo Ouologuem et la littérature mondiale : plagiat, réécriture, collage, dérision et manifeste littéraire », *Africultures* : <http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=2844> ; consulté le 7 mars 2011.

longtemps dans les « mentalités » africaines. De ce point de vue, il peut être utile de remarquer la présence du grotesque au cœur de nombreuses mythologies africaines, par exemple celles des Bambaras que rapporte Ahmadou Hampaté Bâ et qui lui servent, comme on l'a vu, à caractériser littérairement son personnage de Wangrin. Certaines cérémonies rituelles étudiées par les ethnologues (par exemple les initiations) attestent de la présence de grotesque dans les cultures traditionnelles qui ont recours à des personnages de doubles et d'hybrides hommes-plantes ou hommes-animaux, et mettent régulièrement en scène des métamorphoses qui ressortissent en pratique à une « utilisation » rituelle des principes grotesques. Les contes traditionnels africains regorgent de ce genre de phénomènes dont une manifestation parmi d'autres serait, dans le champ anglophone, la fiction d'Amos Tutuola et notamment son *Palm-wine Drinkard*. Enfin, mais c'est là une évidence, le grotesque est présent dans les arts traditionnels, et notamment dans la statuaire africaine, qui se montre particulièrement riche en figures étranges de toutes sortes, à partir de distorsions des corps humains, masculins et féminins, que l'on peut interpréter objectivement – en dehors de leur éventuelle fonction rituelle propre – comme mettant en œuvre des principes bien attestés de figuration ou défiguration grotesque (tirant vers le comique ou vers l'inquiétant, exagérant les parties sexuelles, déformant étrangement les corps pour les rendre impressionnants).

Au-delà de ces observations générales, il est sans doute plus intéressant de se demander, en lien avec les avancées contemporaines de l'anthropologie, dans quelle mesure le grotesque ne serait pas constitutif de l'animisme, mode organisateur de beaucoup de cultures traditionnelles africaines. En vertu de cette « ontologie » particulière, il est admis qu'il n'est pas de séparation des intériorités entre les êtres humains et les autres êtres vivants. Autrement dit, sur cette base se développe un principe de pensée qui intègre comme possible l'hybridité et organise des passages, des mises en rapport, entre les êtres et entre les règnes, qui relèvent, du point de vue occidental, d'impossibilités ressenties par là même comme grotesques. Si l'on suit en particulier les analyses de Philippe Descola, une

telle ontologie rend possible et même nécessaire la réalité de la métamorphose comme résolution des contradictions de la culture, ce que le « naturalisme » occidental ne serait plus en mesure de retrouver que par la seule métaphore (autrement dit, essentiellement dans les arts)⁶. Cependant, l'on peut se demander en retour si le fait de croire en la réalité de l'hybridité des êtres et en la réalité des métamorphoses ne préserverait pas du même coup du sentiment de l'absurde, qui se trouve pourtant à la base de beaucoup d'expressions modernes du grotesque dans le monde occidental.

Si les liens de la tradition africaine avec le grotesque peuvent susciter ce type d'interrogations, il est clair en revanche, d'un autre point de vue, que les nouvelles provenant du continent africain ont proposé de nombreux exemples « réalisés » de ce dernier. L'histoire récente est riche, en effet, de toute une actualité de violence et d'outrance, où se sont révélées les facettes inquiétantes et grotesques du tribalisme, de la colonisation puis de la décolonisation, suivies par des guerres civiles et par ce sommet d'aberration que représentent sans doute en la matière les génocides.

De ce point de vue, on peut distinguer un versant tragique du grotesque africain, par lequel l'Histoire peut donner l'impression d'avoir pris les allures d'une mauvaise farce. Parmi les nombreux exemples que l'on pourrait évoquer à ce propos, mentionnons seulement l'incroyable et sinistre histoire du Libéria, ce pays créé (comme son nom l'indique) au XIX^e siècle pour accueillir le retour d'esclaves libres des Etats-Unis en terre africaine, retour qui s'est soldé par la mise sous le joug et l'exploitation forcée, par les anciens esclaves américains, des populations autochtones. Avec le recul, comment ne pas mettre en parallèle ce qui s'est passé au Libéria avec les édifiantes expérimentations sociales que raconte Aldous Huxley (comme ce qui se passe dans les îles du *Meilleur des mondes*) et comment ne pas penser que ce passé a conduit quasi directement à la terrible guerre civile qu'a connue le pays dans les années 80 ? comment ne

6 DESCOLA (Ph.), *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2005, 623 p.

pas croire que l'étonnante histoire de ce pays contenait en germe les atrocités spectaculaires par lesquelles celui-ci allait, à la fin du xx^e siècle, devenir tristement célèbre, comme lorsque le président Samuel Doe fut découpé vivant par Prince Johnson sous l'objectif d'une caméra ?

A côté de ce grotesque tragique au raffinement *gore*, il est également un versant du grotesque africain qui peut apparaître plus « comique ». On le trouve par exemple dans la démesure d'un empereur africain comme Bokassa dont le sacre pompeux, imité de celui de Napoléon, confine au risible. Ce versant traduit une tendance assez répandue des pouvoirs dictatoriaux dans les sociétés africaines contemporaines, ce qu'Achille Mbembe a pu qualifier de manière générale d'« esthétique de la vulgarité » : elle se déploierait dans l'exercice du pouvoir et, précise-t-il, dans l'« acclimatation » des populations à celui-ci, formant une étrange entente entre peuple et tyran. Cette collusion inattendue pousse Mbembe à en conclure que « le grotesque et l'obscène font partie de l'identité propre des régimes de domination en post-colonie »⁷.

Il n'est pas étonnant que de telles réalités concrètes aient suscité divers échos dans les romans, à la fois comme représentation artistique de ces phénomènes et comme réaction des artistes à ce donné. Si cette inscription du grotesque dans les textes prend naturellement la forme de certains motifs dominants (la sexualité carnavalesque), de types de personnages privilégiés (les *ubus tropicaux*) ou de mouvements particuliers de l'écriture (une forme d'« écriture du désastre »), elle se manifeste peut-être surtout par la recherche d'un puissant *effet de déstabilisation* par le récit, recherche qui est le propre, selon nous, de l'écriture grotesque⁸. Celle-ci se reconnaît

7 MBEMBE (A.), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala, coll. Les Afriques, 2000, 293 p. Voir spécialement le chapitre 3 : « Esthétique de la vulgarité ».

8 Pour plus de détails, voir notre approche théorique du grotesque : ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque dans le roman du xx^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes, 2010, 282 p.

avant tout par la mise en œuvre d'effets esthétiques forts qui passent à l'écrit par la disposition d'« impossibilités » réalisées, par le mélange d'éléments contradictoires et habituellement exclusifs les uns des autres comme le mélange entre réalisme et fantastique, entre tragique et comique, ou encore entre ludisme pur et satire féroce. De telle manière que les œuvres grotesques conjuguent de façon tout à fait remarquable et caractéristique le dynamisme de la fête et de l'horreur, l'étrangeté et la familiarité du monde et de soi-même, tout comme celles de la vie et de la mort. Toutes choses qui contribuent à faire du grotesque le langage du corps contre la raison, du désordre contre l'ordre, du mouvement et de la transformation contre l'immobilité et la pétrification. Et cela dans un but bien précis, que l'on pourrait métaphoriquement désigner comme le fait de décrire le monde comme un « château » kafkaïen, c'est-à-dire en fonction d'un ordre des choses totalement étrange et improbable, proche de l'hallucination, mais qui se trouve en fait être le nôtre. Ce mouvement de dévoilement de la « vérité » des choses, caractéristique du grotesque, est aussi ce qui fait de celui-ci un itinéraire profondément initiatique, dont la dimension axiologique est l'une des composantes essentielles. C'est ce qu'écrivait Cornélius Castoriadis à propos justement de l'énigmatique et pourtant saisissant roman de Kafka :

Le Château est création absolue, démiurgique d'un monde autre – une œuvre qui prend en apparence tous ses matériaux dans ce monde-ci et, imposant à leur agencement et à leur « logique » une imperceptible et saisissante altération, en fait un univers qui ne ressemble à aucun autre et dont nous découvrons grâce à elle, dans l'émerveillement et l'effroi, que nous l'avons, peut-être, depuis toujours habité en secret ⁹.

Or ce mouvement que Kafka a exemplairement mis en œuvre dans ce roman particulier peut, selon nous, être tenu comme le mouvement profond de tout texte grotesque. C'est en effet le propre de ce dernier d'opérer un renversement radical de perspective, c'est-à-dire de forcer le lecteur à changer sa vision du monde en déplaçant son

9 CASTORIADIS (C.), *Fenêtre sur le chaos*. Édition préparée par E. Escobar, M. Gondicas et P. Vernay. Paris : Seuil, coll. La couleur des idées, 2007, 176 p. ; p. 27.

cadre de pensée habituel, selon un principe dont bon nombre d'œuvres de romanciers africains se sont aujourd'hui emparés.

Quel sens particulier prend le grotesque dans les littératures africaines ?

En quoi, alors, appliqué au monde africain et mis en œuvre en particulier dans ses littératures, le grotesque peut-il se révéler une expression intéressante ? nécessaire ? inévitable ?

Si Patrice Nganang envisageait l'ironie comme le mode majeur des littératures africaines, c'était en vertu de certaines conditions tout à fait particulières à ces littératures. En quoi consiste en effet le champ littéraire africain, dès lors qu'il n'est pas de lecteurs africains ou si peu ? s'interrogeait le romancier. L'ironie s'impose ainsi comme la condition native d'œuvres qui s'écrivent à partir de multiples situations d'exil : exil dans une langue autre que maternelle, exil souvent dans un pays autre que le pays d'origine, exil enfin comme condition pratiquement ontologique si l'on pense, comme le dramaturge Kossi Efoui, que la littérature africaine n'existe tout simplement pas.

Or, dans la typologie du roman africain contemporain que dresse Patrice Nganang à partir de ce constat d'exil exponentiel, à savoir une tripartition distinguant *roman de la dictature*, *roman de l'émigration* et *roman des détrit*, deux parmi ses trois catégories, les première et dernière, se prêtent, nous semble-t-il, particulièrement bien à accueillir et nourrir le grotesque en leur sein... et même, en y réfléchissant bien, peut-être les trois. Ne serions-nous pas ainsi face aux trois formes principales qu'emprunte le grotesque africain aujourd'hui ?

– Le roman *de la dictature* déploie en effet presque naturellement un grotesque de forme relativement classique, pourrait-on dire, qui passe par la représentation exubérante de la cruauté, de la vulgarité, et finalement de la démesure du pouvoir, et qui se fait par là même un instrument de critique et surtout de résistance à la tyrannie (c'est un grotesque qui a recours aux énormités rabelaisiennes à des fins humanistes et qui opère ce mouvement de renversement carna-

lesque que décrit Bakhtine) : on songe tout à la fois à ces œuvres paradigmatiques que sont *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès, *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi ou encore, d'une certaine manière, *En attendant le vote des bêtes sauvages* de Kourouma.

– Le roman *de l'exil* s'écrit naturellement à partir d'une situation d'arrachement au monde familier et d'entrée dans un monde nouveau, souvent déroutant et peu amène, avec pour conséquence automatique la perte de familiarité avec le monde d'origine, devenu lui-même étranger (c'est la base d'un grotesque que l'on pourrait qualifier de romantique et kayserien¹⁰ – par la situation psychologique d'*estrangement* du héros –, parfois kafkaïen ou sadien dans la dimension cauchemardesque qui ne manque pas de naître de telles prémisses) : on peut penser à la fois à des romans comme *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, *L'Impasse* de Daniel Biyaoula, *53 cm* de Bessora ou, dans un autre genre, *Place des fêtes* de Sami Tchak.

– Enfin, le roman *des détrit*us introduit, nous semble-t-il, à un grotesque plus nouveau, proprement post-moderne, à savoir un grotesque né du sentiment existentiel d'une certaine vanité du monde et de la conscience d'un absurde particulier, propre à l'époque postcoloniale, qui se traduit peut-être exemplairement dans la fiction par une certaine clochardisation de la figure du penseur (souvent le narrateur), condamné à se réfugier dans un cynisme parfois bien imbibé (on pourrait penser qu'il s'agit là d'une forme « célinienne » de grotesque) : de *Temps de chien* de Patrice Nganang à *Verre Cassé* de Mabanckou.

Reste à préciser, bien entendu, qu'une telle typologie n'a de valeur qu'heuristique, car les œuvres sont le plus souvent des hybrides de ces différentes formes, lesquelles ne se retrouvent que rarement incarnées à l'état pur dans des récits particuliers.

Si la conception que propose Patrice Nganang de l'ensemble de cette littérature comme production enracinée dès les origines dans

10 Voir la théorie du grotesque développée par Wolfgang Kayser dans *Das Groteske, Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Hamburg : Gerhard Stalling Vg., 1957, 228 p.

une Ironie fondamentale pouvait néanmoins se justifier, c'était, nous semble-t-il, par le fait d'une lecture profondément négative et pessimiste de ce que cette littérature reflète et de ce à quoi elle réagit. L'ironie est alors à comprendre comme la marque d'une absence totale d'illusions (au sens notamment où, en littérature, Giorgy Lukacs emploie ce terme ¹¹) et est en lien direct avec le tragique de l'Histoire : Nganang déploie explicitement son analyse à partir et autour de ce point aveugle qu'est le génocide au Rwanda. Mais contre cette lecture qui est très clairement une réaction à la fois intellectuelle et émotionnelle au trauma provoqué chez les écrivains africains par cette catastrophe, lecture qui se présente donc de fait comme très sombre et désenchantée ¹², il reste... les œuvres, qui, précisément, *font œuvre* : ce sont les ressources propres de la tradition africaine et, peut-on dire, de l'intelligence des artistes africains, qui opèrent par là même le dépassement de cette ironie amère. Du moins peut-on essayer de le voir ainsi : c'est la force supérieure du grotesque, par le geste même d'une œuvre qui est *positive* (ou positivité), de ne plus seulement procéder à une représentation et une dénonciation douloureuse, cynique, révoltée ou amusée d'un réel décevant, mais d'opérer un dépassement des contradictions du temps et de permettre par là même l'ouverture à un présent (et un futur) tumultueux... C'est que, contre l'entêtement de la bêtise, l'entêtement du rictus grotesque se fait avant tout déplacement hors de l'impossible et insupportable présent. De ce point de vue, les œuvres signifient qu'il existe encore une place pour l'intelligence, la joie, l'espoir, la vie malgré les tragédies et les forces de mort qui se déchaînent. Nous sommes loin alors de l'ironie, qui garde toujours une dimension très raisonnable et rationnelle... L'ironie, en effet, est encore un mode *intellectuel* qui tente de répondre à la déraison par la Raison, un mode dont il faut bien avouer aujourd'hui qu'il a ample-

11 Voir LUKACS (G.), *La Théorie du roman* [1920, trad. 1925]. Paris : Gallimard, coll. Tel, n°144, 1997, 196 p.

12 L'auteur veut faire du Rwanda le point zéro de la littérature africaine dans un geste radical de *tabula rasa* pour envisager la possibilité de ce qu'il appelle une écriture « préemptive ».

ment montré toutes ses limites et même son échec patent. Alors qu'avec le grotesque, c'est en quelque sorte une *déraison intelligente*, qui s'oppose et répond au déchaînement d'une déraison absurde et mortifère.

Les avantages d'une telle réaction sont les suivants : au niveau immédiat, les œuvres produisent un effet de vertige qui est ménagé par l'irruption du merveilleux ou de l'étrange au cœur des récits. Ceux-ci sont ainsi en mesure de déclencher l'intérêt des lecteurs, de les captiver par le saisissement qu'ils induisent et, éventuellement, de provoquer le rire. Ensuite, le grotesque permet à ces textes et à leurs auteurs de dire l'horreur et la démesure, et de pouvoir rire du et au présent. Dans un troisième temps, enfin, ils permettent de se libérer de ce présent, de le surmonter par une parole libre, voire ivre, dégagée des pesanteurs mortifères d'un réel dont on envisage déjà le dépassement, voire dont le dépassement est déjà par là même amorcé. En contexte africain, cela signifie précisément pouvoir sortir de la position ironique qui n'est qu'une forme d'acquiescement à ce qui est reconnu comme une impasse, cette impasse étant imposée de l'extérieur, héritée du réel et de l'Histoire déjà faite ; cela signifie donc pouvoir dépasser en fin de compte le dessaisissement et la confiscation historique des forces de création et d'invention : sans passé, sans barrières, tout est possible. Plus qu'une possibilité, le recommencement devient une évidence qui n'a plus besoin d'être théorisée.

Trois conséquences intéressantes sont à tirer de ce qui précède : d'une part, le grotesque permet aux littératures africaines de renouer avec un certain merveilleux traditionnel, notamment celui qui était déjà largement présent dans les littératures orales, et de sortir ainsi de cet aspect de la condition ironique de littératures qui, selon Patrice Nganang, seraient confrontées à l'utilisation de formes littéraires non africaines (le fait, en particulier, que le roman est une forme d'expression étrangère à la tradition africaine). D'autre part, le grotesque, de par ses modalités génériques de mise en place, permet d'atteindre une forme d'universalité de la fable. Sur ces deux points, on peut ainsi songer à la façon remarquable dont Sony Labou Tansi se sert

de la riche tradition *kongo*¹³ pour produire des fables qui ne s'enracinent plus clairement dans une Afrique identifiable mais créent plutôt, comme Gabriel Garcia Marquez l'a fait également, un univers relativement déterritorialisé, ou du moins un univers dont la délocalisation hors d'une Afrique connue fait des lieux évoqués (comme Valancia dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*) un nouveau centre du monde. Enfin, le grotesque permet l'inscription dans le présent d'un monde hybride où vivent les individus clivés du monde post-colonial ; c'est dire qu'il permet d'actualiser dans la pensée une réalité vécue qui peine pourtant encore à se faire admettre tant elle contrevient aux conceptions classiques occidentales qui prétendaient imposer jusque-là leur lecture au monde entier. C'est pourquoi il s'agit là du mode adéquat par lequel exprimer en particulier la scission violente de la totalité pleine du monde pour les individus d'aujourd'hui, autrement dit une forme d'exil, définitive et sans appel, hors d'un monde unifié. Le grotesque se montre en effet particulièrement apte à dire le malaise né du déracinement, de la perte des traditions et des identités dans une époque mondialisée.

En cela, le grotesque représente une échappée incomparable aussi bien hors des sentiers battus de l'afro-pessimisme que des voies convenues du roman occidental. Il est une forme dont l'extraordinaire plasticité récuse toutes les inféodations et où peuvent, par conséquent, se fondre toutes les inspirations et toutes les traditions. Véritable mode natif de la liberté créatrice, il est en même temps le mode du passage à « autre chose » : un outil qui permet de débloquent les impasses du réel, de faire sauter les verrous de la littérature, de l'identité et de la pensée, et d'accéder de la sorte à une pensée (et à une poétique) de la Relation, du mouvement et de l'hybridité. En

13 Voir « Les Sources Kongo de mon imagination », communication présentée aux IV^{es} journées d'études du Département des Langues et Civilisations Africaines (L.C.A.), de la Faculté des Lettres de Brazzaville, 22, 23 et 24 avril 1993 ; reprise dans DEVESA (J.-M.), éd., *Sony Labou Tansi, écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1996, 379 p. ; p. 359-362.

cela, c'est une forme incroyablement bien adaptée aux défis du présent.

Georges Minois, dans son *Histoire du rire et de la dérision*¹⁴, suggérait que l'apparition du grotesque dans l'histoire des littératures était liée à un certain épuisement des formes sociales et signalait l'entrée en décadence qui anticipait la fin de celles-ci. Cela semble absolument improbable dans le cas des littératures africaines. Peut-être cela était-il vrai dans le cas de sociétés homogènes du passé, vaincues par une hétérogénéité naissante qui devait détruire leurs formes institutionnalisées pour imposer des formes nouvelles. Mais l'Afrique d'aujourd'hui n'est pas homogène ; elle a été, au contraire, et est toujours traversée à sa façon par une grande hétérogénéité. Le grotesque signifierait-il dans son cas le besoin de sortir de ce trop-plein d'hétérogénéité ? Il n'est pas impossible que l'apparition remarquée du grotesque dans ses littératures témoigne d'une aspiration à la stabilisation du mouvement de déstabilisation dont elle a été l'objet. Cela pourrait signaler alors la recherche d'une sorte de moyen terme entre le repli identitaire essentialiste et la dissolution pure et simple dans un flux mondialisé, troisième voie qui pourrait passer par la recherche de termes nouveaux pour penser cette instabilité, pour l'accommoder et l'accompagner au lieu de la rejeter ou de l'accélérer imprudemment.

Ce sont là quelques-unes des pistes à explorer dans un champ d'investigation que l'on perçoit désormais très vaste, au croisement en particulier des dimensions esthétiques, politiques, anthropologiques et philosophiques. Les contributions qui vont suivre, fruit des travaux qui se sont tenus à Nancy début décembre 2010 et qui ont réuni d'excellents chercheurs spécialistes des littératures africaines, devraient apporter bien des éclairages intéressants sur ces propositions liminaires.

14 MINOIS (G.), *Histoire du rire et de la dérision*. Paris : Fayard, 2000, 637 p.

Daniel-Henri PAGEAUX

Université Paris 3

**ENTRE HYBRIDITÉ POSTCOLONIALE ET NÉO-BAROQUE :
UNE VOIE POUR LE « GROTESQUE » AFRICAIN**

« C'est une étude curieuse que de suivre l'avènement et la marche du grotesque dans l'ère moderne. » Cette invitation à la recherche, cette hypothèse de travail, est de Victor Hugo. Elle est tirée de ce texte souvent cité et jamais lu qui est un plaidoyer pour le grotesque dans les lettres et les arts : la *Préface de Cromwell* (1827).

Dès le début, Victor Hugo envisage le grotesque dans sa dualité essentielle : Polyphème, le grotesque terrible, et Silène, le grotesque bouffon, et, à l'époque moderne, le difforme et l'horrible, d'un côté, et, de l'autre, le comique et le bouffon. Il propose un survol des siècles où le grotesque, tel le baroque d'Eugenio d'Ors, un siècle plus tard, apparaît comme une constante de l'esprit humain. Hugo le voit dans *L'Ane d'or*, le *Romancero*, le « front des cathédrales », le *gracioso*, les fous de cour, les trois Homère bouffons, Arioste, Cervantès et Rabelais ; quant à Shakespeare, il préfigure le drame romantique en unissant le grotesque et le sublime. Le drame, en effet, est né de la dualité de l'homme. Le drame, c'est le réel, et le réel résulte de la combinaison de deux « types » : le sublime et le grotesque. Aussi le drame est-il fondé sur cette opposition complémentaire, le rire et l'horreur, la comédie et la tragédie.

Il ne s'agit pas pour nous de continuer à dévaler les siècles pour découvrir un grotesque africain ou plutôt divers grotesques africains, mais plutôt de prouver d'abord son existence, et, à partir de cette dualité inhérente à ce que l'on tiendra pour une catégorie esthétique,

de voir dans quelle mesure et jusqu'à quel point la notion de grotesque éclaire une partie de la production littéraire africaine.

*

Je ne peux m'empêcher de revenir en pensée à un bilan que j'avais esquissé en 1985, à la demande de *Notre Librairie*, et qui portait sur les deux premières décennies après les Indépendances¹. Si je tenais à opposer, en pensant quelque peu à l'évolution du roman hispano-américain telle qu'avait pu la proposer Carlos Fuentes dans un essai illuminant (*La nueva novela hispanoamericana*²), un « nouveau roman » africain à un « roman nouveau », c'était pour constater, d'emblée, la remise en cause d'un certain néo-réalisme africain qui faisait passer de la critique du colonialisme à la dénonciation des abus d'un « néo-colonialisme » dans laquelle d'ailleurs le roman anglophone, avec Chinua Achebe, auteur de *The Novelist as Teacher* (1973), se montrait encore plus radical. Globalement, le roman africain s'était fait le comptable de toutes les turpitudes nouvelles : affairisme, corruption, *moneypower* ou pouvoir de l'argent, obsession du paraître et de la puissance matérielle, vie facile, vices publics et privés, tribalisme, népotisme... Il s'était fait aussi le témoin de l'histoire immédiate, misant sur une certaine thématique, au détriment d'une réflexion sur les pouvoirs de l'écriture ou, plus profondément, de l'imaginaire.

Face à ce néo-réalisme, deux tendances, deux solutions esthétiques, ont tenté de réagir et je privilégiais, d'une part, le « nouveau roman » dans le sillage du nouveau roman français, avec Vumbi Yoka Mudimbe, en particulier le roman au titre significatif, *L'Ecart* (1979), dernier volet d'une trilogie, et, d'autre part, le recours au « grotesque » que je souhaitais mettre en relation avec une crise des valeurs et des représentations. Le grotesque pouvait se définir comme l'expression d'une tension non résolue, dans le texte comme dans l'espace social, entre le comique et le dramatique, et aussi d'un

1 PAGEAUX (D.-H.), « Entre le renouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ? », *Notre Librairie*, n°78, [1979] 1984, p. 31-35.

2 Mexico : J. Mortiz, Cuadernos de Joaquin Mortiz, n°4, 1969, 100 p.

divorce traduit de façon « expressionniste » ou hyperbolique (on reviendra sur cette alternative) entre le réel référentiel et l'idéologie. Le grotesque africain allait servir à écrire et à décrire l'inadmissible, l'intolérable. Du réel inacceptable, on passait au délire verbal et à la démesure, et je citais Henri Lopès pour son *Pleurer-rire*, Massa Massan Diabate pour sa fresque de Kouta, Tierno Monémbo et ses *Crapauds brousse*, et Jean-Marie Adiaffi avec *La Carte d'identité*. De son côté, William Sassine justifiait la notion de *modèle*, employée en exploitant le nouveau roman avec *Le Jeune Homme de sable*, et le grotesque avec *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*.

Cette notion de *modèle* m'autorisait à mettre à part Sony Labou Tansi, qui avait recours à ce que j'avais mis en évidence quelques années auparavant³ : le modèle marquésien dans *La Vie et demie* (1979). Si j'insistais sur la triple thématique de l'alimentaire, du génital et de l'excrémentiel (jusque dans le néologisme de dérision, excellentiel), la coexistence du grotesque et d'un certain « réalisme merveilleux », du merveilleux et de l'horreur, et plus encore le dépassement du modèle hispano-américain, illustration d'un phénomène de « transculturation », étaient autant d'éléments qui permettaient de cerner l'originalité de la « fable » sonyenne, à savoir l'alliance de ce qui était jusqu'alors dissocié dans les lettres africaines : la dénonciation politique et la volonté de style, un certaine forme d'engagement mais une priorité accordée à l'imaginaire, ce que Sony Labou Tansi appelait l'invention d'un « poste de peur », justifiant le jeu de mot entre écrire et crier (« j'écris ou je crie ») pour « forcer le monde à venir à monde »⁴.

Plus nettement encore, j'insistais sur la dimension « fondatrice » de l'écriture sonyenne, sur la force de l'invention poétique qui lui permet de « dépasser » toute influence, toute imitation.

*

3 PAGEAUX (D.H.), « Garcia Marquez en français : de la traduction au modèle », *Lendemains*, (Berlin), n°27, 1982, p. 45-52.

4 SONY L.T., *La Vie et demie*. Paris : Seuil, 1979, 191 p. ; p. 9.

Le rappel qui vient d'être fait ne relève en rien d'un narcissisme universitaire. Il met l'accent sur l'écriture inclassable de Sony Labou Tansi, sur son rayonnement évident, mais aussi sur l'impossibilité d'une quelconque imitation. Mais s'il n'y a aucune postérité possible pour le roman sonyen, sa fortune critique, en revanche, est considérable et mérite d'être retracée. Je mentionnerai plus particulièrement quatre lectures qui sont à mes yeux des tendances marquantes de la réception critique de Sony Labou Tansi.

1) Je passe rapidement sur la reprise du modèle marquésien. Tout au plus, j'aimerais citer l'article d'un des mes anciens doctorants, universitaire en Allemagne et romancier, Théo Ananissoh (« À propos de Sony Labou Tansi lecteur de Garcia Marquez »⁵), pour le tableau qu'il offre des « imitations » (avec guillemets) sous forme de bilan et pour avoir choisi, comme fondement de l'écriture sonyenne, les termes de mon petit article paru dans *Lendemain*, « l'abolition de la frontière entre le réel et le merveilleux », même si ce dernier a pour nom « cauchemar ».

2) Dans une perspective de critique « postcoloniale », Jean-Marc Moura insiste sur le caractère « hybride » des œuvres de Sony Labou Tansi, notion qui rivalise avec une sorte d'effet esthétique qui justifie la répétition du mot « étourdissant », appliqué en particulier à « l'étalage des traditions culturelles » et à l'intertextualité⁶. L'hybridité ou « l'hybridation » renvoie à la fois à des phénomènes abordés par les analyses inspirées de Bakhtine, mais aussi de Homi Bhabha qui fait de l'hybridation une forme de « dialogisme dominant/dominé », proche de la notion de résistance culturelle et politique. Ce n'est pas tant l'enrôlement de Sony Labou Tansi dans un corpus dont la « théorie » postcoloniale a un besoin constant qu'une certaine instrumentalisation de la prose sonyenne, qui la limite à un témoignage polémique et critique. Reste cependant, en filigrane, l'idée que j'ap-

5 Dans *Palabres*, n°3-4, 1997, p. 55-61.

6 MOURA (J.-M.), *Littératures francophones et théorie post-coloniale*. Paris : PUF, coll. Écritures francophones, 1999, 184 p. ; p. 145.

pellerai une esthétique de l'excès qui trouvera d'autres possibilités d'analyse et de définition.

3) Je m'arrêterai plus longuement sur un travail récent de Rémi Astruc, une communication donnée à la Humboldt Universität de Berlin en mars 2010⁷. Il revient sur la notion de grotesque qui lui permet d'abord de cerner un certain comique, un comique « absolu » et « supérieur » comme le définit Baudelaire, qui atteint un degré où cette bouffonnerie se fait transcendante selon le mot de Schlegel, c'est-à-dire quand elle en vient à « traduire le pouvoir donné à l'imagination libérée, qu'elle manifeste un pouvoir de création absolu, c'est-à-dire un pouvoir d'invention de mondes ». Ce comique dépasse toute visée simplement satirique. Il se confond avec l'imagination créatrice pour lui donner force et originalité.

Rémi Astruc précise ensuite ce qu'a pu être l'entrée remarquable en littérature de Sony Labou Tansi, qui s'accompagne de « l'apparition d'un grotesque plus personnel, plus imaginaire, qui va d'ailleurs chercher ses modèles à l'extérieur de l'Afrique ». Et sont retenus, outre Garcia Marquez, Rabelais et Kafka pour le parallèle possible avec « un grotesque de la dérégulation ». Il peut ainsi discerner trois « phénomènes » qui vont dans le sens d'un « dégagement du grotesque satirique » : la « montée en puissance » du vide, du silence qui gagne progressivement sur le tumulte » ; la libération d'une voix, « le développement d'une subjectivité littéraire » ; enfin, « l'invention d'une forme de jubilation inconnue jusque là dans l'écriture ». Il définira plus loin cette invention d'une formule heureuse : une écriture qui « mixe parole poétique et parole prophétique ».

On comprendra ce qui retient particulièrement mon attention : l'absence de toute catégorisation réductrice, la reconnaissance d'une force poétique originale, le dynamisme poétique qui fait du dépassement le principe essentiel de l'écriture sonyenne.

4) Dans la même optique qui privilégie les lectures latino-américaines de Sony Labou Tansi, ce que Théo Ananissoh appelle une « matrice esthétique », je retiens l'article de Josias Semujanga : « Des formes

7 Version dactylographiée communiquée par l'auteur.

transculturelles dans le roman de Sony Labou Tansi », dans l'ouvrage collectif *Sony Labou Tansi à l'œuvre*⁸). Ici, c'est le roman *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* qui est lu à partir du texte marquésien *Chronique d'une mort annoncée*. S'il est question du « fantastique » du roman, avec « le recours au merveilleux et à l'horreur, le mélange de vraisemblable et d'irréel », je note l'idée d'une esthétique qui est définie comme « baroque littéraire »⁹. Et plus nettement : « Ce recours systématique à la multiplicité des genres, aux excroissances narratives et à la subversion de la chronologie fait de ce roman une œuvre baroque »¹⁰.

La référence faite au baroque qui coexiste avec Rabelais mérite d'être reprise et approfondie. Permettrait-elle de mieux intégrer les lettres africaines à un contexte international ou intercontinental ?

*

Je songe aux réflexions répétées d'Édouard Glissant, qui ne concernent pas seulement l'aire caraïbe, et à diverses révisions de la notion de baroque, qui se sont succédé en France. Glissant interroge le baroque, la « parole baroque », depuis *La Poétique de la Relation* (1990). Sa réflexion aboutit à une notion doublement métamorphosée. D'une part, loin d'être une esthétique du « dérèglement », le baroque s'est « naturalisé », comme s'il assumait le principe fondateur du réel merveilleux, transcription des merveilles de la Nature américaine. En devenant une expression « naturelle », ce baroque nouveau a perdu tout caractère d'artificialité : il est le style nécessaire pour dire un espace et la relation à cet espace. Autant le dire tout de suite : cette dimension ne me paraît pas être de nature à éclairer les lettres africaines, l'imaginaire africain. D'autre part, en traduisant « le

8 SEMUJANGA (J.), « Des formes transculturelles dans le roman de Sony Labou Tansi », *Sony Labou Tansi à l'œuvre*. Actes du colloque international organisé par les Universités Paris 12 et Paris 13, les 15 et 16 mars 2007. Sous la dir. de Papa Samba Diop et Xavier Garnier. Paris : L'Harmattan, coll. Itinéraires et Contacts de cultures, n°40, 2007, 283 p.

9 SEMUJANGA (J.), « Des formes transculturelles... », *art. cit.*, p. 46.

10 SEMUJANGA (J.), « Des formes transculturelles... », *art. cit.*, p. 49.

contact proliférant des “natures” diversifiées », le baroque devient l’expression d’un « être-dans-le-monde » : il s’est « mondialisé ». Le baroque appelé « historique », sous l’effet même de la Relation, mot-clé dans la pensée de Glissant, s’est ouvert au monde ; il a acquis une dynamique nouvelle : il n’est plus un « style » mais « une manière de vivre l’unité-diversité du monde ». Dans *Faulkner Mississippi* (1996), où Faulkner côtoie Saint-John Perse, Carpentier et García Márquez qui appartiennent à des cultures nommées « composites », il détaille les éléments d’une poétique qui, sans être appelée baroque, correspond à un nouveau langage caractérisé par l’accumulation, la répétition, la circularité. Dans *Introduction à une poétique du divers* (1996), il insiste sur les procédés de « listage » chez Saint-John Perse et sur d’autres : redoublement, ressassement, mise en haleine, circularité. Il avait déjà déclaré dans *Poétique de la Relation* : « L’excès est une répétition qui signifie », comme pour dépasser toute réduction à un catalogue rhétorique.

Je me suis hasardé à nommer ce baroque nouveau (« naturalisé », « mondialisé ») un néo-baroque, par analogie avec le néo-baroque proposé par le Cubain exilé à Paris, Severo Sarduy, dans un texte largement programmatique, « El barroco y el neobarroco »¹¹. C’est une tentative originale pour donner à une nouvelle esthétique de la rupture et de l’hétérogène une base conceptuelle qu’il développera dans *Barroco* (1975). Sarduy se livre à une présentation de procédures d’écriture, à l’élaboration d’une poétique nouvelle, fondée sur l’artificialisation et trois « mécanismes » (substitution, prolifération, condensation), sur la « parodie », la « carnavalisation » et « l’intertextualité » longuement détaillée.

Le néo-baroque est montré comme un « espace de dialogisme », de « polyphonie ». Sarduy s’est en effet appuyé sur les théories de Bakhtine : l’étude sur Dostoïevski est citée, mais dans la version

11 Dans *América latina en su literatura*. Coord. e introd. de César Fernandez Moreno. Mexico / Madrid / Buenos Aires : Siglo XXI Editores ; UNESCO, 1972, 494 p.

italienne¹², et il mentionne également la première présentation de Bakhtine faite en français par Julia Kristeva, dans un article de la revue *Critique* (avril 1967). Dans *Barroco*, le baroque moderne ou néo-baroque « reflète structurellement l'inharmonie, la rupture d'homogénéité du logos en tant qu'absolu »¹³. La présentation du néo-baroque s'est cependant radicalisée : « dilapider le langage » signifie « menacer, juger et parodier l'économie bourgeoise », une « idéologie de la consommation et de l'accumulation ». À l'accumulation capitaliste doit répondre l'accumulation verbale.

Cette position est non seulement engagée, politique ; elle est, au plan esthétique, intéressante en ce qu'elle confère au néo-baroque une capacité de subversion critique du réel, empirique et social, et de sa transcription réaliste. En cela, ce néo-baroque recoupe les propositions africaines pour dépasser le néo-réalisme porteur d'un engagement généreux, mais par trop univoque. Il recoupe aussi d'autres révisions du baroque proposées par Benito Pelegrin avec ses travaux sur Gracián, par Christine Buci-Glucksmann, par Guy Scarpetta et par Gilles Deleuze dont les études s'inscrivent dans une crise de la modernité et qui tendent à recontextualiser le baroque dans la post-modernité. Sans doute, on mesurera, au passage, l'évolution opérée depuis Walter Benjamin qui voyait dans le baroque le début possible d'une modernité.

Il n'en est pas moins vrai que ce néo-baroque, issu d'un contexte largement latino-américain, est transposable aux lettres africaines. Ce transfert notionnel est possible, moyennant les précautions méthodologiques, parce que le néo-baroque est tout à la fois une catégorie esthétique et une notion opératoire qui a un degré d'abstraction et une dimension sinon théorique, du moins générale, généralisable ; elle offre un apport méthodologique évident : le passage d'un contexte à un autre est, au sens premier du mot, éclairant ; il produit un sens nouveau. Elle ouvre la voie à des réemplois

12 BACHTIN (M.M.), *Dostoevskij : poetica e stilistica*. Trad. di Giuseppe Garritano. Torino : Einaudi, 1968, 355 p.

13 SARDUY (S.), *Barroco*. Trad. de l'espagnol par J. Henric. Paris : Seuil, 1975, 143 p.

possibles. Elle peut aussi rendre compte, du moins à mes yeux, de certaines tendances de l'écriture et de l'imaginaire africain depuis quelques décennies.

Le néo-baroque a pour fondement méthodologique les théories de Bakhtine, lesquelles sont largement utilisées dans les analyses critiques post-coloniales et constituent aussi une base critique pour un certain grotesque, entendu comme une thématique critique, satirique, qui exploite le corps, le « bas » au sens aristotélicien du terme. Mais il procède aussi d'une profonde remise en cause du réalisme, d'un néo-réalisme, révision déjà mentionnée. À ce titre, il peut servir de caution à certains critiques qui préfèrent parler de « burlesque ». Je citerai, entre autres, « La tradition burlesque dans *La Vie et demie* » de Elo Dacy¹⁴ et « *La Vie et demie* et *L'État honteux* : œuvres polémiques et d'engagement politique » de Marie-Rose Abomo-Maurin¹⁵. En effet, les composantes de la « tonalité burlesque » qu'elle met en évidence dans *L'État honteux* (écriture hyperbolique, procédés d'amplification, d'exagération, effet d'exubérance, recours au surnaturel) peuvent être considérées comme des éléments d'une esthétique dite baroque ou néo-baroque.

De même que le « réalisme magique » américain est une des expressions possibles d'un néo-baroque, de même le « réalisme magique » mis au jour par Brenda Cooper¹⁶ ou ce que Tchichelle Tchivela a nommé « réalisme prodigieux »¹⁷ pour définir l'écriture et la thématique de Sylvain Bemba, Henri Lopès, Sony Labou Tansi, entre autres, peuvent aussi être considérés comme des manifestations d'une esthétique néo-baroque africaine. Au reste, Tierno

14 Dans *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*. Actes du colloque tenu à Brazzaville, les 13, 14 et 15 juin 1996. Sous la dir. de Mukala Kadima-Nzujî, Abel Kouvouama et Paul Kibangou. Paris / Montréal : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1997, 487 p. ; p. 75-86.

15 Dans *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, op. cit., p. 53-64.

16 COOPER (B.), *Magical realism in West African fiction. Seeing with a third eye*. London / New York : Routledge, 1998, VIII-250 p.

17 *Notre librairie*, 1988, n°92-93 ; voir aussi : Moudileno (L.), « Magic realism : "arme miraculeuse" for the african novel », *Research in African Literature*, 37, n°1, spring 2006, p. 28-41.

Monémembo avait esquissé dès 1980, à partir de la notion de « merveilleux », un parallèle possible entre les deux continents :

Les situations de ces pays sont assez proches, c'est-à-dire qu'il y a toute une angoisse sociale et une sensibilité populaire qui se retrouvent et peuvent donner quelque chose de merveilleux. La littérature latino-américaine a beaucoup avancé dans l'exploration de ce merveilleux-là. La littérature africaine y parviendra, j'en suis sûr, très bientôt, et c'est à ce niveau-là qu'il y a un point de rencontre ¹⁸.

Il faut donc admettre que la notion de néo-baroque permet, à partir de ce qui a été identifié comme une contestation du code esthétique réaliste, de regrouper des tendances non pas seulement diverses, mais en apparence opposées : le merveilleux et le grotesque, la critique satirique et une certaine prose poétique ainsi que deux orientations du grotesque qu'il importe de bien distinguer et que nous nommons : l'expressionnisme ou la voie de la caricature, de l'effet comique ou cocasse, et l'hyperbolique ou l'esthétique de l'excès. Si cette seconde tendance a été superbement illustrée par Sony Labou Tansi, il n'est pas sûr qu'elle soit actuellement présente dans les lettres africaines. En revanche, la première possibilité est assez largement représentée. Je pense à des satires politiques (utiles, salubres, précisons-le) comme *Pétroleum* de Bessora, à de nouvelles formes de constats réquisitoires comme *Le Paradis des chiots* de Sami Tchak, aux « dandys grotesques » de *L'Impasse* de Daniel Biyaoula, pour reprendre l'heureuse expression d'Ange-Sévérin Malanda qui reprend Octavio Paz ¹⁹. Ou encore à l'expressionnisme verbal d'un Alain Mabanckou qui, s'il reconnaît l'influence du grand aîné, Sony, n'hésite pas à poser le rire ou plutôt la « rigolade » comme un principe d'écriture : « J'ai toujours aimé écrire dans une espèce de rigolade » ²⁰.

*

18 *Recherche, pédagogie et culture*, n°49, 1980.

19 MALANDA (A.-S.), *Daniel Biyaoula et le récit de l'exil*. Paris : CIREF, 2000, 110 p.

20 Entretien recueilli dans : BRÉZAULT (Éloïse), *Afrique. Paroles d'écrivains*. Québec : Mémoires d'encrier, 2010, p. 214.

L'année 2010 a donné lieu à quelques bilans d'un demi-siècle de littérature africaine francophone et à quelques utiles états présents. De telles initiatives seraient, notons-le, impensables ou inutiles pour des espaces continentaux comparables (Amérique du Sud, Europe), *a fortiori* pour des littératures occidentales. On dira que c'est le privilège obligé des jeunes littératures. Quoi qu'il en soit, on a pu discerner en moins de deux décennies l'affirmation d'une littérature au féminin, d'une littérature de témoignage qui s'est imposée à la suite d'événements dramatiques (guerres civiles, guerres ethniques) ainsi que celle de nouveaux genres parmi lesquels le « polar noir ». Je ne sache pas qu'une inspiration ou une thématique relevant du grotesque ait été signalée.

Pour certains critiques, comme Georges Ngal, ce sont en effet les années 1980 qui ont été marquées par « le grotesque et l'ubuesque »²¹. Il serait plus juste de préciser à quel grotesque on se réfère, celui de l'effet expressionniste ou celui de l'esthétique de l'excès. Les deux relèvent, à nos yeux, d'une même esthétique que l'on peut qualifier de « néo-baroque ». Mais ils s'opposent dans leurs visées poétiques, comme s'opposent une littérature qui représente et une littérature qui signifie.

21 NGAL (G.), *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : L'Harmattan, 1999, p. 99.

Nicolas MARTIN-GRANEL

Études littéraires africaines

LA HERNIE COMME PARADIGME DU GROTESQUE POSTCOLONIAL ?

Vingt ans après...

Puisqu'il s'agit ici de réfléchir au grotesque, il faut, quoi que j'en aie, en revenir à mes *Rires noirs*¹, au moins pour le sous-titre de cette anthologie dite « de l'humour et du grotesque ». Dans l'introduction, je tentais de cerner plus précisément, à partir des matériaux bruts collectés pour l'anthologie, la notion de rire et d'humour (noir) qui pourrait justifier *a posteriori* une telle entreprise dans le domaine littéraire africain. Mais avant de procéder à cette relecture critique de l'approche que je proposais alors du grotesque, il convient de préciser deux ou trois points concernant la genèse des paratextes en question, à savoir le sous-titre et l'introduction. Celle-ci, en effet, n'était pas prévue au départ, pas plus que les commentaires interstitiels entre les chapitres et les textes, dont l'assemblage devait tenir sans béquilles métatextuelles, sans commentaires ; mais l'éditeur, commanditaire du livre, estima que je ne pouvais me dérober à la tâche d'éclairer et de guider tant soit peu le lecteur. Quant au sous-titre, destiné à lever l'ambiguïté du titre, il ne portait initialement que sur « l'humour noir ». L'adjectif, sans doute trop redondant avec le titre, a été supprimé, remplacé *in extremis* par la notion de grotes-

1 MARTIN-GRANEL (N.), *Rires noirs. Anthologie romancée de l'humour et du grotesque dans le roman africain*. Paris : Éditions Sépia / Libreville : Centre Culturel Français Saint-Exupéry, 1991, 200 p.

que, à parité générique avec l'humour. Ce changement pose à présent la question de savoir si le grotesque fonctionne ici comme un complément ou un supplément de l'humour (et du rire), s'il en est une composante spécifique ou une variante autonome. C'est précisément l'intérêt de cette petite digression génétique que de permettre de nous interroger à nouveaux frais sur le terme même de grotesque : et si cet invité de dernière minute, en remplaçant « l'humour noir », avait réussi en fin de compte à détrôner l'humour tout court ?

Relisant donc l'introduction dans cette perspective plus nominaliste que réaliste, il est facile d'apercevoir, *a posteriori*, des signes avant-coureurs de cette montée en puissance du grotesque. D'abord, dans la section intitulée « De l'héroïsme du grotesque », nous retrouvons des citations d'écrivains africains qui font mention explicite du genre dans le texte même de leur roman ; je les rappelle ici dans l'ordre où ils apparaissent dans l'anthologie : T. Monénembo : « théâtre *grotesque* d'un cycle d'événements morbides qui n'avaient plus le sens du jeu » ; A. Kourouma : « Que voulez-vous, un prince presque mendiant, c'est *grotesque* sous tous les soleils » ; Tchicaya U Tam'si : « Ils riaient en se montrant du doigt, soit que la manière de rire de l'un ou de l'autre est d'un *grotesque* désopilant, soit que le masque que le rire donne au visage de l'un ou de l'autre révèle une transparence [...] » ; Simon Njami : « spectacle *grotesque*, obscène »².

On le voit, la catégorie du grotesque, telle qu'elle est pratiquée par les écrivains, que ce soit de façon consciente ou inconsciente, est à chaque fois de l'ordre du visuel. Une évidence sans doute si aveuglante que je ne l'avais pas clairement aperçue, tandis que, négligeant celle qui avait été frayée par l'anthropologie du masque de Vernant, je suivais plutôt la piste du burlesque, classique et si « littéraire », remise au goût du jour structuraliste avec brio par Gérard Genette dans ses séduisants *Palimpsestes*³. Et même si, dans les

2 MARTIN-GRANEL (N.), *Rires noirs*, *op. cit.*, p. 26, 28, 30-31, 39.

3 GENETTE (G.), *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 1982, 467 p.

sections « Au-delà du burlesque » et « Ni comique ni ironique », je tentais de découpler rire et grotesque, de sortir du tourniquet dualiste (hypotexte / hypertexte, sujet / style, noble / vulgaire), la vulgate bakhtinienne du carnivalesque m'amenait ainsi à retomber dans l'ornière binaire. Or, le simple renversement du « haut » par le « bas » ne fait pas une révolution, qui conserve le présupposé de l'opposition radicale entre le bas et le haut, entre le pouvoir (politique) et la puissance (sexuelle), entre le masculin et le féminin, entre l'homme et l'animal, entre la bestialité et la bêtise, entre la vie et la mort... Toutes frontières supposées naturelles, que la machinerie grotesque de la hernie vise justement à transgresser.

Il est vrai que j'étais alors loin du terrain congolais, et notamment bien loin de soupçonner l'existence des avant-textes de Sony Labou Tansi, aux titres « salauds »⁴ comme *Machin la hernie* ou *Le Mort te dit adieu toi qui restes vivant* ; je n'avais pas encore découvert telle note manuscrite où se révèle le projet d'une ambivalence délibérée, source du malentendu : « Mon désir d'écrire un livre qu'on pourrait relire cinquante fois dans l'espace d'une vie. Parce qu'il y a chez nous des imbéciles qui lisent les yeux fermés. Déjà le titre est piège : L'État (condition) honteux »⁵.

C'est donc les yeux fermés que j'inscrivais dans le moule rhétorique l'œuvre emblématique de Sony Labou Tansi, lorsque j'écrivais : « C'est précisément *L'État honteux* qui pourrait représenter le paradigme ou le comble du travestissement burlesque tel qu'il s'épanouit dans le roman africain »⁶ – à tort, me semble-t-il à présent. En effet, la palilalie (répétition rapide de syllabes, parfois de mots) ne relève pas du palimpseste (au sens de G. Genette), pas plus que la hernie ne saurait se plier au double jeu comique ou parodique. Palilalie et hernie, ces deux ingrédients majeurs du roman majeur de Sony, inaugurent une poétique inédite, bien loin des sentiers tout tracés du

4 MARTIN-GRANEL (N.), *Rires noirs*, *op. cit.*, note 23, p. 221.

5 SONY L.T., *L'Autre Monde. Écrits inédits*. Textes choisis et réunis par Nicolas Martin-Granel et Bruno Tilliette. Paris : Revue Noire, coll. Soleil, 1997, p. 93.

6 MARTIN-GRANEL (N.), *Rires noirs*, *op. cit.*

genre burlesque. Ce nouveau paradigme, je le qualifierais aujourd'hui de grotesque, dans la continuité de la modernité critique et lucide du « grotesque qui ne fait pas rire » (Flaubert) ou encore du « comique absolu » (Baudelaire) ⁷.

Burlesque, grotesque, ubuesque, carnavalesque... : une rime facile ?

Trente ans exactement après *Palimpsestes*, dans son essai « Morts de rire » ⁸, Genette revient sur la question de l'humour et de ses formes littéraires modernes. Cependant, il est remarquable qu'il ne mentionne pas le grotesque comme une forme vivante. Certes, au cours de son « nettoyage de la situation verbale », il en revient inévitablement au *distinguo* de Baudelaire, qui conforte son hypothèse dualiste, et surtout classique et littéraire. Mais l'opération se solde par l'exclusion du grotesque au profit du burlesque, quand Genette note que l'acception du grotesque baudelairien est rendue obsolète par l'usage courant du mot qui le ramène au sens du comique le plus trivial :

À ce comique ordinaire, ou « significatif », s'oppose donc le comique « absolu », qui exprime non plus l'idée de supériorité « de l'homme sur l'homme », mais « de l'homme sur la nature ». Ce comique-là, Baudelaire l'appelle encore le « grotesque » – mais ce qualificatif classique et romantique (Gautier) n'est plus guère utilisable en ce sens, aujourd'hui qu'il a pris une acception plus péjorative, et donc tout à fait « significative » : « Vous êtes grotesque ! » signifie simplement « Vous êtes ridicule ! » –, ou, après Hoffmann, le comique « innocent », dont le signe, pour lui, n'est pas tant le rire que le vertige. *Burlesque* conviendrait peut-être ici un peu mieux que *grotesque* ⁹.

Cette substitution est-elle vraiment plus convenable pour rendre compte du « vertige » qui découple avec raison le grotesque du rire ? On peut en douter, à s'en tenir à l'usage contemporain des termes. Il

7 Sur la lucidité de Flaubert et de Baudelaire liée à l'invention du grotesque moderne, voir MURAY (Ph.), *Le XIX^e à travers les âges*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1999, 688 p.

8 GENETTE (G.), « Morts de rire », dans *Figures V*. Paris : Seuil, coll. Poétique, 2002, 352 p.

9 GENETTE (G.), « Morts de rire », *art. cit.*, p. 208.

semble au contraire que, dans cette concurrence entre burlesque et grotesque, ce dernier l'emporte nettement. Le burlesque, certes, peut être recyclé dans le spectacle léger ; c'est le cas du « Cabaret New Burlesque », que le récent film de Mathieu Amalric, *Tournée*, vient d'illustrer en renouvelant, de façon *soft*, le genre du travestissement de la comédie classique. Mais en face, le terme « grotesque » se taille la part du lion, élargissant le champ de ses applications bien au-delà des genres littéraires, mordant sur les arts visuels, traquant le scandale mis en scène dans les médias et la presse.

Ainsi, il apparaît volontiers dans la critique journalistique pour qualifier l'effet produit par des images à sensations, à forte connotation sexuelle, qui hésitent entre le risible et l'horrible, là aussi dans des genres mineurs ; par exemple, à propos de *Piranha*, un film classé comme « comédie d'horreur », le terme est descriptif : « Soudain, elle gesticule, se met à hurler et, au moment de prendre son envol, ce n'est plus qu'un tronc sanguinolent grotesque suspendu entre le ciel et l'eau »¹⁰. Mais, le plus souvent, il est employé dans sa valeur « péjorative », autrement dit, dans les termes du linguiste Jean-Claude Milner, « non classifiante »¹¹, comme le montrent ces occurrences tirées du même journal :

– Si tel joueur de foot est suspendu pour avoir proféré un blasphème (« Porco Dio ! »), son entraîneur réplique d'un mot : « grotesque »¹²

– Patrice Chéreau, dramaturge invité à donner son point de vue dans toutes les rubriques de la livraison du jour, commente, à la rubrique des sports, une photo d'une mêlée de rugby : « Une image sans doute pour nous distraire de tant d'horreurs. Mais qui a choisi ces maillots grotesques ? »¹³.

10 *Libération*, 1^{er} septembre 2010.

11 Milner (Jean-Claude), *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*. Paris : Seuil, coll. Travaux linguistiques, 1992, 402 p. ; p. 307-310.

12 « Nicolas Pozzi suspendu pour blasphème cochon », *Libération*, 5 novembre 2010.

13 *Libération*, 25 octobre 2010.

Ces deux exemples confirment sans doute l'évolution axiologique notée par Genette, mais ils constituent aussi le symptôme d'un grotesque contemporain qui se détache du rire léger ou moqueur, à la cible bien identifiée. Rattachée à l'image choquante d'une disproportion ou d'une démesure scandaleuse, l'exclamation « c'est grotesque ! » dépasse le « vous êtes grotesque ! » ; elle qualifie une situation instable et globale, qui n'est pas limitée au ridicule de l'individu pris pour cible, et qui peut donc se retourner, par une sorte d'effet de boomerang, pour stigmatiser l'énonciateur même de la qualification. À l'instar de la bêtise, elle aussi d'emploi non classifiant, avec laquelle il entretient des relations très étroites, le grotesque est contagieux.

Cette petite revue de presse destinée à dresser un état des lieux pragmatiques du grotesque ordinaire, on ne saurait la clore sans revenir à ses effets dans le champ littéraire institutionnel. Il n'est pas sans intérêt pour notre propos de constater que le terme intervient à propos de prix littéraires décernés à des auteurs féminins de renom, des femmes « puissantes » auxquelles la domination masculine paraît dénier le pouvoir littéraire, Virginie Despentes et Marie Ndiaye. La première affaire, un simple fait divers littéraire passé inaperçu, pourrait relever du travestissement burlesque, ou de l'inversion carnavalesque, si ce n'était justement le grotesque qui était invoqué à propos d'une écrivaine connue comme l'auteur du scandaleux *Baise-moi*¹⁴ :

Prix anti-Femina, « Trop-virilo » a distingué hier *Apocalypse Bébé*, de Virginie Despentes. Depuis trois ans, les jurés moustachus trop Virilo et Virilo veulent démasquer « le grotesque » des jurys « sexués ou communautaires »¹⁵.

Notons au passage la nominalisation de ce grotesque considéré comme un genre défini, voire stéréotypé, ainsi que sa sexualisation, son côté « généré », voire « hernien ».

L'affaire Marie Ndiaye vient ajouter au paradigme une dimension politique. Elle éclate en novembre 2009 à la suite de l'attribution du

14 DESPENTES (V.), *Baise-moi*. Paris : F. Massot, coll. Poche revolver, n°1, 1994, 223 p.

15 « Despentes "trop-virilo" », *Libération*, 3 novembre 2010.

prix Goncourt à *Trois femmes puissantes* (un titre « hernien » ?), lorsque l'auteur, dans un entretien aux *Inrockuptibles*, pour expliquer son exil loin de la France de Sarkozy, lance cette déclaration indignée : « [...] tous ces gens-là, je les trouve monstrueux ». La polémique enfle avec la réplique tout aussi indignée d'un des « monstres » en question, qui réclame un devoir de réserve, exigence ainsi résumée dans une caricature qui en montre tout le grotesque : « Un prix Goncourt, ça ferme sa gueule ou ça démissionne ! »¹⁶. Dans le même quotidien qui publie cette caricature, l'affaire fait la une du journal, qui oppose l'écrivain et le ministre ; tous deux « s'en expliquent » dans leurs interviews respectives, qui sont mises en regard. Mais dans cette mise en scène médiatique, le plus remarquable pour notre propos, c'est que tous deux usent du même terme « grotesque » pour stigmatiser la partie adverse :

Les propos de ce Raoult sont *grotesques*, mais l'affaire n'est pas inintéressante. (Marie NDiaye)

En tant que ministre de la culture, je ne veux pas entrer dans cette petite polémique que j'estime anecdotique, et pour tout dire, ridicule. [...] Imaginer que je puisse douter de cette liberté est *grotesque*. (Frédéric Mitterand)

Comme quoi, le grotesque, c'est l'autre. Ce qui confirme le caractère formellement non classifiant du terme, à la différence du burlesque et du carnavalesque qui ne sont pas soumis, eux, à la même tension dialogique (au sens bakhtinien). Cette non classifiante explique aussi son aptitude à se retrouver dans des emplois extrêmement élastiques. Y compris au sens iconique du terme.

Cette affaire politico-littéraire « n'est pas inintéressante » non plus pour notre objet, mais en un autre sens. Elle met en effet à jour la dimension visuelle et quasi « pornographique » du grotesque, à laquelle nous avons déjà fait allusion. Pour s'en rendre compte, il suffit d'ouvrir et de lire le roman qui est à l'origine de la polémique : on retrouve, exemplifié dans le texte même, du « grotesque » dans l'histoire de la deuxième « femme puissante », vue par son mari

16 « L'œil de Willem », *Libération*, 13 novembre 2010. Éric Raoult est représenté par des traits qui soulignent ses propos grotesques : buste corpulent, cravate dénouée et poing levé.

Rudy Descas, un homme « en grand effondrement ». Sa virilité se voit menacée par une sculpture dont l'hypertrophie hernienne le renvoie à sa propre impuissance grotesque :

[...] son trouble s'était accru à la vue du monstrueux appareil génital que l'artiste, un certain R. Gauquelan habitant le coin, avait sculpté dans l'entre-jambe de son héros, forçant Rudy à se sentir l'objet d'une cruelle dérision tant était pitoyable l'opposition de l'attitude veule, désarmée, et des bourses énormes. [...] C'était comme si, se disait-il, Gauquelan avait profité de son sommeil ou de son innocence pour le faire figurer sur une ridicule photo pornographique qui aurait rendu Gauquelan plus riche et Descas plus pauvre, grotesque – comme si Gauquelan ne l'avait tiré d'un rêve pénible que pour l'enfoncer dans un rêve avilissant ¹⁷.

Le grotesque se trouve ici au plus loin du rire, dans une écriture de la cruauté qui le représente sous le masque obscène du phallus, le « signifiant maître » à présent impuissant ; il est à la fois cause et conséquence de l'angoisse de castration. Et il est partout, obsédant, à la fois dans la statue érigée ou la photo pornographique, et dans le sujet spectateur qui la voit et, la voyant, se voit en abyme.

Avec Marie Ndiaye, on a ainsi presque tous les ingrédients du registre grotesque de la hernie : abjection et obscénité du mâle, rapports de domination, disproportion incongrue, plasticité neutralisant l'opposition tragique vs comique qui structure les belles-lettres.

Le grotesque rend visible le trouble entre pouvoir (politique) et puissance (sexuelle) ; son lieu de manifestation favori est le masque, celui de la gargouille comme celui de la méduse ¹⁸. Par son truchement outrancier qui défie l'institution des normes et des genres, peut s'exhiber le réel, ce qu'on ne saurait voir en face, le sexe et la mort. Et notamment ladite « petite mort », dont Jacques Lacan a donné une définition qui la situe hors langage : « C'est une production locale, accidentelle, organique, et très exactement centrée sur ce qu'il en est de l'organe mâle, ce qui est particulièrement grotes-

17 NDIAYE (M.), *Trois femmes puissantes*. Paris : Gallimard, 2009, p. 99-100.

18 Voir VERNANT (J.-P.), *La Mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*. Paris : Hachette, 1985, 93 p.

que »¹⁹. D'où l'on comprend que la hernie ne peut parler qu'en état de « palilalie », ce trouble du langage par lequel Sony nomme la tragédie postcoloniale qui se répète en farce, et qui en est l'emblème fascinant.

Revenons à son dernier roman, *Le Commencement des douleurs*, et à sa clausule qui a tant intrigué la critique : « Nous étions sidérés ». Le spectacle grotesque, à l'instar du masque de Gorgone, se reconnaît à ce qu'il fascine et même pétrifie ceux qui le regardent, les privant de tout langage articulé, humain. Cet effet hypnotisant s'applique parfaitement à la hernie comme « machin » organique, pulsion de vie et de mort. Mais non à la hernie qui ne cesse de parler, elle, en tant que symbole de l'État politique²⁰.

La psychanalyse apporte, en effet, un autre éclairage intéressant à propos du rire du grotesque mis en œuvre chez Sony : il est apocalyptique, en ce qu'il révèle des vérités cachées par le bavardage ordinaire de la communauté politique. Selon Daniel Sibony²¹, le rire peut en effet surgir dans des jeux de langage qui « pointent des couplages [...] où se révèlent des choses cachées (rire signifiant) et des scènes grotesques » ; et de prendre un exemple dans le théâtre de Sacha Guitry : « Il y a des gens qui parlent, qui parlent, jusqu'à ce qu'ils aient enfin trouvé quelque chose à dire ». Or, on trouve le même jeu de mots (parler vs dire) chez Sony, dans sa correspondance : « À mon arrivée en France j'étais paniqué de voir que les gens parlaient beaucoup. Maintenant je suis sûr d'une chose : ils parlent beaucoup, c'est vrai, ils parlent de beaucoup de choses, c'est aussi vrai ; ma

19 LACAN (J.), *Le Séminaire livre XIX... ou pire*. Texte établi par Jacques-Alain Miller. Paris : Seuil, 255 p. ; p. 151.

20 Dans un entretien inédit, Sony souligne le double sens, sinon la duplicité, de la hernie, organe politique et phallique : « écrire, là c'est presque un jeu de mots : "L'État honteux", c'est l'État nation, c'est l'état condition. Donc même là le jeu se retrouve » (entretien radiophonique avec Apollinaire Singhou-Basseha, 1988, inédit).

21 SIBONY (D.), *Le Sens du rire et de l'humour*. Paris : Odile Jacob, 238 p. ; p. 15.

consolation, c'est qu'ils ne *disent* pas beaucoup »²². Ainsi, dans *L'État honteux*, la hernie *parle-t-elle* beaucoup (palilalie), mais sans jamais rien *dire*. Sa vérité grotesque tient à cette dé-mesure qui brise l'équilibre classique. La hernie est le masque de l'*hybris* du discours politique.

En conclusion de son analyse, D. Sibony remarque justement ce tournant du grotesque moderne, qui l'éloigne du comique :

Notre approche va donc aussi plus loin que les « théories du rire » fondées sur la *supériorité*, l'*incongruité* ou la *soupage*. L'incongruité n'étant d'ailleurs qu'une variante du grotesque (lequel prend aujourd'hui un sens large, dans un monde obsédé par la congruence, l'ajustement, la rationalité ; or nombre d'incongruités ne font pas rire et beaucoup de blagues idiotes ne contiennent rien d'incongru)²³.

Ce qui nous ramène à la fascination de Flaubert pour le comique « qui ne fait pas rire » – ce qu'il appelle aussi l'« *Hénaurme* ». L'incongruité ne suffit pas à définir le grotesque, même au « sens large » ; il faut encore qu'elle soit d'une dimension telle qu'elle ne puisse échapper au regard critique. Pas de hernie sans *hybris*. Pas de grotesque qui ne soit « *hénaurme* ».

Sony Labou Tansi : du grotesque qui ne dit pas son nom

Sony Labou Tansi, qui déclarait pourtant « je n'aurai jamais votre honte d'appeler les choses par leur nom », n'use pratiquement jamais du terme « grotesque », pas plus dans ses romans²⁴ que dans sa correspondance ou dans ses dits et écrits critiques²⁵. On

22 *L'Atelier de Sony Labou Tansi*. Vol. 1 : *Correspondance*. Éd. établie par Nicolas Martin-Granel et Greta Rodriguez-Antoniotti. Paris : Revue noire, coll. Soleil, 2005, 264 p. ; p. 9.

23 SIBONY (D.), *Le Sens du rire et de l'humour*, op. cit., p. 214.

24 Le néologisme « picassoeseque », inventé dans *L'État honteux* comme dans *Machin la Hernie*, pourrait bien en être l'équivalent proprement sonyen, une référence qui a l'avantage d'avouer la nature foncièrement picturale du grotesque moderne.

25 Réunis dans un fichier numérique intitulé *SLT2* par Greta Rodriguez-Antoniotti, que je remercie ici d'avoir mis à ma disposition pour cette étude. Sauf indi-

connaît la méfiance de Sony vis-à-vis des magistères universitaires, des appellations délivrées par des sujets supposés savoir mais ignorants du grotesque de leur pouvoir « intellocrate », de leur manie classificatoire : « Quand on remplit une bouteille d'eau, il ne sert à rien de mettre l'étiquette "eau". L'important, ce n'est pas l'étiquette »²⁶. Dans les entretiens, si d'aventure survient le mot grotesque (ou burlesque, le terme semble interchangeable pour celui qui pose la question), il est toujours proféré par le journaliste, jamais par Sony qui évite de reprendre le mot qu'on lui tend, comme si c'était un de ces « mots-tabou » qu'il s'agissait de contourner : « comment dire les choses sans les avoir dites »²⁷.

Dans les quatre exemples suivants, il est frappant de constater que Sony répond à côté, renvoyant à chaque fois la question académique du genre grotesque et du statut de la fiction au sérieux de l'expérience vécue, de l'histoire vue par un sujet :

1) *La Vie et demie* fait « ces taches que seulement la vie fait ». Et pourtant, on trouve le burlesque, l'absurde, les grossissements. Qu'en pensez-vous ?

Je ne pense pas qu'il y ait des choses absurdes dans *La Vie*. Du temps de la colonisation belge, on fouettait les cadavres de ceux qui n'avaient pas payé l'impôt. (SLT2, 1987, p. 227)

2) *Parlons de votre œuvre* : vos écrits se caractérisent toujours par leur satire sociale. Mais aussi par leur humour et ce côté burlesque...

Vous avez dit le mot. J'essaie de porter un rire social qui permet de vivre. [...] La simplification sociale, ce sont tous ces « guides », « pères de la nation » qu'on voit germer en Afrique et qui prennent les peuples pour des cons. Or, il n'existe pas de peuple con. (SLT2, 1989, p. 306)

3) Si dans *L'Anté-Peuple* vous mettez surtout l'accent sur le caractère des personnages, dans *La Vie et demie*, votre premier roman, vous brossez le tableau lugubre et burlesque du pouvoir africain.

cation contraire, les citations sont désormais tirées de ce recueil inédit de 461 pages.

26 « Entretien avec Sony Labou Tansi, 2 juin 1987 », dans *Sony Labou Tansi. Le sens du désordre*. Textes réunis par Jean-Claude Blachère. Montpellier : Université Paul Valéry, 2001, 187 p. ; p. 175.

27 « [...] il faut éviter les mots-tabou, mon amie, comment dire les choses sans les avoir dites ? » (Lettre, 8 février 1978, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, op. cit., p. 217).

Dans *La Vie et demie*, j'insiste sur le thème de la dictature, camouflé derrière une fable. Je pars de l'amour et tends vers la mort. Je suis un être toujours partagé entre l'amour et la mort. (SLT2, 1999, p. 389)

4) *Dans vos romans, vous avez mis en scène des dictateurs sanglants et grotesques. Aujourd'hui, on assiste à des conflits qui opposent des fractions de population entre elles. Votre œuvre à venir reflétera-t-elle cette situation ?*

On verra. J'ai une idée, je ne dirais pas déterminée, mais presque. Je poursuis un cheminement. C'est lui qui guide mon action et non les événements qui se produisent autour de moi. (SLT2, 1995, p. 452)

La seule occurrence du mot « grotesque », qui confirme la règle d'exclusion dans le commentaire critique, se trouve dans l'entretien qu'il m'a accordé en 1991 : « On a l'impression que le rire, que le grotesque, tout ce qui arrive avec, va permettre aux choses d'avancer, de continuer, de dépasser la panne »²⁸. Un hapax qui s'explique sans doute par le fait qu'il avait le livre, *Rires noirs*, sous les yeux... Et si la hernie, emblème du grotesque, n'est pas nommée, ni définie, c'est parce qu'elle seule, étant l'innommable, l'impensable et agissant en quelque sorte *ès qualités*, a la valeur performative de qualifier, le pouvoir de donner à voir. Sony ne parle pas du grotesque ni de la hernie, il les *dit*, au sens originare de montrer. Et si le grotesque, comme dans la fable de « la lettre volée », était d'une évidence si aveuglante qu'on ne le voyait pas où on le cherche ?

Il faut donc aller à la recherche du lexique ordinaire de Sony, par quoi se dit son grotesque, non pas tant par les vocables comme « tropical » « fable » ou « magique » souvent relevés et commentés que dans les mots premiers, ces particules élémentaires par quoi il renomme, repense, redessine du grotesque. Ceci revient à se demander non pas ce qu'est pour Sony le grotesque, mais où celui-ci paraît aux détours de sa parole, là où il prend corps et matière, où il « corpsit »²⁹.

28 SONY L.T., *L'Autre Monde*, op. cit., p. 146.

29 Néologisme de Sony trouvé dans un cahier manuscrit inédit qui constitue un avant-texte de *L'État honteux* : « [...] non, on ne souffre pas, on se met en corps, on "corpsit" si j'ose dire [...] » (« *Le Mort te dit adieu toi qui restes vivant* », *Riveneuve Continents*, n°13 (*Haïti, le désastre et les rêves*), printemps 2011, p. 183).

À cette fin, il suffit de reprendre le mot à l'envers en l'abordant par son initiale *gr...* C'est ainsi que la prégnance du grotesque se déduit de quelques adjectifs récurrents qui ont la même attaque consonantique que lui : *grand*, mais surtout *gros*, *gras*, *grossier*, sans oublier le nom *grossesse*³⁰, le pendant féminin de la hernie, ni le verbe *gratter* qui précède la hernie, son objet obligé.

S'il est vrai que « le tourbillon des sens mène droit au grotesque »³¹, tous ces mots tourment, fusionnent et fissionnent pour redessiner en creux le paradigme du grotesque à la manière de Sony, qui inaugure un nouveau « partage du sensible » (Rancière) entre le réel, le visuel et le langage. Ce serait donc dans un creuset de mots étrangement familiers que s'élabore la Chose inclassable et naît ce « monstre »³² que Sony finira par baptiser « Machin la Hernie » et, plus tard, « Les yeux du volcan »³³. On se contentera ici d'en décliner les attributs subjectifs qui sont autant de manières de voir et de dire. Ainsi pourrait-on brosser le portrait de la hernie, telle que Sony l'a « peinturlur[ée] »³⁴ au fil de commentaires critiques qui nous semblent suffisamment explicites pour nous dissuader d'en ajouter (trop) de notre cru. Tout au plus avons-nous souligné les termes récurrents, symptomatiques de la palilalie, qui concourent à évoquer l'excessive plasticité de ce grotesque sonyen dont la hernie

30 « il parle, il parle, il met toute la matière en état de douleur, il n'y aura pas mille naissances, une et une seule : l'espoir, la porte, le chemin, Cataeno meurs si tu dois mourir, mais sache que c'est pour engrosser la mort, qui tu sais attend, mon Cataeno, les grossesses ne pardonnent pas, nous palabrons au fond de ton cœur, grossesses de peur, grossesses de choses, choses de demain [...] » (« *Le Mort te dit adieu toi qui restes vivant* », *art. cit.*, p. 182-183).

31 SIBONY (D.), *Le Sens du rire et de l'humour*, *op. cit.*, p. 46.

32 « – dure expérience que d'assister à la naissance d'un monstre » (lettre à Françoise Ligier, 8 février 1978, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, *op. cit.*, p. 217).

33 SONY L.T., *Les Yeux du volcan*. Paris : Seuil, 1988, 193 p.

34 « Ici, je me contente, je m'arrête à nommer. À peinturlurer comme tu dis. [...] Et quand je nomme (je connais le secret de ce métier), j'élargis la matière où je me sens à l'étroit » (Lettre à José Pivin, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, *op. cit.*, p. 86).

serait le nom. En voici, en surimpression continue, cinq vues ou plutôt visions, cinq « versions de ma hernie »³⁵ :

Herniesque 1 : tropicalité du gros

Je suis le nègre qui va *loin* sur la route des hommes. L'homme qui, malgré tout, dit tous les hommes. Définissez-moi, si vous tenez à me définir, comme, et là aussi malgré tout, la *petite* somme de tous les hommes. Mon écriture vient simplement de cette somme et de la *grosse* honte que j'ai de mâcher les mots. (SLT2, 1979, p. 24)

Les *Sept Solitudes de Lorsa Lopez* se présente comme une *fable*. Il répond à la préoccupation de quelqu'un qui cherche dans « la forêt des mots ». Il y a des moments où je suis pleinement dans la réalité sans chercher à la soumettre à la censure de ma sensibilité, et d'autres où je me dis qu'il existe plusieurs manières de parler, *agrandir*, *grossir* les choses constitue aussi une démarche. (SLT2, 1985, p. 159)

Herniesque 2 : puissance de la grosse

Dans un contexte comme le nôtre, c'est le *gros français* qui fait l'affaire, parce qu'il impressionne nos populations, dans une manière de vrombissement pseudo-spécialisé du propos. [...] De même que les chanteurs congolais d'avant l'hégémonie du lingala affectionnaient chanter en espagnol pour faire connaisseurs, les orateurs usent abondamment du *gros français* sans y joindre les mérites du sens. (SLT2, 1996, p. 395)

Mon écriture est une manière de se tenir le *ventre* avant la tête. Comprenez, merde, comprenez. Même si nous avons pris la honteuse manie de mettre la tête au-dessus du *ventre*, simplement parce que la tête est placée sur le ventre. Vous voyez la *connerie*. Quand même l'on sait que dans la pratique de l'existence, c'est les *couilles* et le ventre qui bougent avant tout le reste du corps³⁶.

35 *L'Atelier de Sony Labou Tansi*. Vol. 3 : *Machin la Hernie*, *op. cit.*, 303 p. ; *passim*.

36 SONY L.T., *L'Autre Monde*, *op. cit.*, p. 77.

Herniesque 3 : obscénité du gros

Notre logique actuelle est basée sur le cannibalisme : cannibalisme économique, culturel, moral, philosophique et même esthétique. Il va sans dire que pareille logique ne peut aboutir que sur un ensauvagement toujours plus grand de l'Espèce humaine. Le comble est que, pour les âmes faibles de notre siècle, la logique du *gros bâton* est un mal nécessaire. (SLT2, 1986, p. 179)

Faisons un *gros plan* sur la situation du dérapage. La politique (française, notamment) est encombrée de *petites phrases*, parfois jetées à la figure de gens qui sont *grands* de cœur, d'âme, d'actes ou de volonté. [...] Mais voici les *vraies fesses* de l'affaire et rions-en puisque le rire est libérateur. Les moyens psychologiques, historiques et socioculturels du refus de l'injustice, donc de la révolte sont devenus dangereusement *énormes* en Afrique. Témoins de cette triste réalité, les effectifs et les énormes dépenses qui entourent les fabricants des *nomenklaturas* africaines : les *securitate*. (SLT2, 1990, p. 309)

Herniesque 4 : jouissance du gras

Fleuve creusant dans la boue, dans les pierres, dans le sable et les papyrus avec les toujours mêmes gestuelles *infiniment grasses*, liées au rêve musclé des *hippopotames*, surveillé de près par l'autre rêve, celui des baigneuses larguées qui ont souligné toutes les soifs classiques de leur sexe, ici même où tout, depuis la nuit des temps, s'arme de patience. (SLT2, 1991, p. 346)

Herniesque 5 : monstruosité du grossier

Dans l'état actuel de la catastrophe, le vocable de non-ingérence apparaît devant la conscience et la raison comme une *grossière* coquetterie intellectuelle. [...] Hélas nous devons payer le prix – « Toutes les décolonisations ont été bâclées et pas du tout bouclées... » un Blanc prend le courage de nommer la plus *grossière* effronterie de l'histoire contemporaine. [...] C'est tout cela que Walante voudrait dire avec sa bouche blanche et son cœur blanc. Je pensais faire de lui un magnifique *monstre* – il s'est foutu mon frère – une espèce de *gros frère*, crasseux, vêtu de cette sérénité qui ne sied qu'aux *monstres* – hélas ! nous sommes au théâtre. (SLT2, 1989, p. 265)

Je crois que l'une des *grossièretés les plus cinglantes* de l'Europe c'est de promouvoir et de privilégier la globalisation malade des idées au lieu de les produire tout simplement. [...] Peut-on parler des droits de l'homme quand par le biais des empires coloniaux on a promis *la plus grossière hécatombe* idéologique de l'histoire des hommes ? [...] Qu'ils [les Européens] se remettent à

créer des idées au lieu de se limiter à les massifier *grossièrement*. (SLT2, 1992, p. 372)

De la hernie comme ironie pour l'œil

De ces diverses versions, on peut retenir que Sony peinturlure le portrait d'une hernie étonnamment complexe et composite, à postulations multiples et indécidables. La figure de la hernie ne saurait se réduire à un simple trope rhétorique, comme l'antiphrase, l'ironie ou l'oxymore. Elle échappe au genre ou discours littéraire classique ou romantique, en ce qu'elle donne à voir le grotesque, sous couleur de se représenter grasse, grosse, grossière ou en grossesse..., à la fois comme machine et machin, comme ventre féminin ou phallus masculin, comme du réel et du langage. Le moindre de ses paradoxes, c'est que Sony, supposé iconoclaste, a ainsi réussi à inventer l'icône du grotesque. À peine l'a-t-il inventée sur le papier, en train de « monter » *L'État honteux*, ne déclare-t-il pas : « Je veux en faire un film »³⁷ ?

Le grotesque moderne, c'est du « comique absolu » (Baudelaire), ou encore de « l'hénaurme », ce « style [qui] est une manière absolue de voir les choses » (Flaubert)³⁸. Comment comprendre cet absolu dans le cas du grotesque de Sony Labou Tansi, post-romantique, post-rhétorique et, bien sûr, post-colonial ? Par la distance infinie qui sépare le parlé, entendu comme de la parole commune et toujours relative, du dire singulier, radical et performatif. Ce dire est un geste total et multidimensionnel, qui allie sans solution de continuité la bouche et la main, le langage et le style, l'ethos et l'esthétique. C'est de l'ironie contrariée, ou voilée, qui a muté en ironie visuelle, iconique. Le grotesque, étant ambigu, incongru et innom-

37 28 août 1979, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, *op. cit.*, p. 244.

38 « Mais, leur monstruosité fait précisément qu'ils sont souvent surprenants par leur extravagance, proches des configurations délirantes, inhumains, grotesques au point d'en devenir admirables et dignes, par conséquent, comme la Bêtise, de l'attention la plus approfondie » (DE BIASI (Pierre-Marc), *Gustave Flaubert. Une manière spéciale de vivre*. Paris : Grasset, 2009, 493 p. ; p. 479).

mable, ne peut être que montré. D'où l'obscénité congénitale de la hernie, sa *pornographie*.

Il n'est que d'observer chez Sony la plasticité de « porno », un mot *a priori* très « classifiant », mais qui prend sous sa plume des valeurs dialogiques quasiment contraires. On le trouve d'abord en légende d'un dessin figurant deux personnages de taille opposée : « c'est porno mes idées ! »³⁹. Or, ce mot *mana*, configuré au temps de sa « délinquance idéologique »⁴⁰, on le retrouve deux ans plus tard dans d'autres lettres, mais dans une acception très différente :

La vie ah la vie. Mais je suis convaincu que toi t'es vivante, t'es pas porno comme les autres cons. Tu comprends notre langue-là. Tu respirez nos coups-là. [...] On fait des théorèmes de la vie et de la mort et ça donne Chirac et Giscard dans les jambes de Mobutu : c'est porno oui ou non ?⁴¹

L'image ne donne pas de réponse, elle ne fait que donner à voir la question, et aussi l'aporie de toute réponse. En multipliant les conflits d'interprétation et les malentendus productifs, le grotesque de la hernie évite le piège de l'alternance vrai / faux et propose un régime de vérité infalsifiable qui hésite entre l'obscène et le secret, qui « erre entre ce qu'on veut taire et ce qu'on veut dire »⁴². Après l'échec de *L'État honteux*, incompris par la critique et méconnu par le public, Sony se retournera, dans ses trois derniers romans, vers un grotesque moins « porno », plus secret, où la hernie est cryptographiée, mise en filigrane dans des personnages plus positifs comme la bien nommée Estina Bronzario dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopes* ou comme le « Colosse » anonyme dans *Les Yeux du volcan*. Mais,

39 Lettre à José Pivin, 27 octobre 1976, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, *op. cit.*, p. 86. C'est précisément dans cette lettre, où Sony parle de « peinturlurer », de « trace[r] des chemins dans la matière folle et sauvage », où « tout bouge et sent le sel », que s'élabore sa poétique de la hernie.

40 6 septembre, 2 octobre, 6 décembre 1974, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, *op. cit.*, p. 151, 157 et 170 : « Ce dernier temps j'écris un essai qui s'appelle *La Délinquance idéologique* ».

41 Lettres à Françoise Ligier, dans *L'Atelier de Sony Labou Tansi*, *op. cit.*, p. 223 et 225.

42 Épigraphe d'une version manuscrite (inédite) du *Commencement des douleurs* (Fonds Sony Labou Tansi, Brazzaville).

qu'elle se conçoive par excès ou par défaut, la hernie est un concept plastique, en tension permanente avec la vérité dont elle accouche. Il arrive en effet que celle-ci, une fois mise à jour et exhibée, en devienne elle-même grotesque, selon la « théorie » paradoxale imaginée par le romancier américain Sherwood Anderson :

C'étaient les vérités qui rendaient les gens grotesques. Le vieillard avait édifié toute une théorie sur ce sujet. Sa conception était qu'au moment où l'un des individus accaparait une des vérités, la nommait sienne et essayait d'y conformer sa vie, il devenait un grotesque et transformait en mensonge la vérité qu'il étreignait ⁴³.

Et si l'art (grotesque) était le travail de la vie et de la vérité même ? ce qui permet à l'homme de retrouver la « station debout », de « dépasser la panne » ⁴⁴ ? Ce moyen de continuer, c'est la création, laquelle passe toujours, selon Thomas Bernhard, par l'« art d'exagérer ».

Ceux qui ont le mieux surmonté l'existence ont toujours été de grands artistes de l'exagération [...] Le peintre qui n'exagère pas est un mauvais peintre, le musicien qui n'exagère pas est un mauvais musicien [...] tout comme l'écrivain qui n'exagère pas est un mauvais écrivain, en même temps il peut arriver aussi que le véritable art de l'exagération consiste à tout minimiser, alors nous devons dire il exagère la minimisation et fait ainsi de la minimisation exagérée son art de l'exagération ⁴⁵.

Vérité et demie ou vérité à demi, la vérité grotesque est toujours affaire de (dis)proportion, de (dé)mesure. Elle advient par hypertrophie du peu ou du trop. Son langage hernié – « de la prose qui boxe » ⁴⁶ – oscille entre le défaut de savoir et l'excès d'émotion : « J'écris pour faire peur et pour faire honte. À part cela, je ne sais rien de moi : voilà la Vérité » (SLT2, 1979, p. 28). Une vérité cynique,

43 ANDERSON (Sh.), « Livres des grotesques », *Winesburg-en-Ohio*. Traduit de l'américain par Marguerite Gay. Paris : Gallimard, coll. L'imaginaire, 2010, 308 p. ; p. 12.

44 SONY L.T., *L'Autre Monde*, *op. cit.*, p. 145-146.

45 Cité par AUDI (P.), *Créer. Introduction à l'esth/éthique*. Paris : Verdier Poche, 2010, 856 p. ; p. 394.

46 10 mai 1978, *Correspondance*, *op. cit.*, p. 221.

à la manière de Diogène qui n'avait pas honte de sa hernie ni peur des autres – le premier des grotesques ?

Envoi : gratter la bêtise de la hernie

En guise de conclusion, on donnera ici un dernier aperçu de cet « art d'exagérer » chez l'écrivain congolais. Il s'agit d'un texte inédit trouvé dans un carnet de notes manuscrites, texte crucial en ce qu'il nous paraît à la fois condenser tous les ingrédients du grotesque sonyen, contenir la genèse de la Hernie encore innommée, et en révéler enfin le paradigme apocalyptique, conçu comme une sorte d'*alien* logé au cœur du sujet écrivant :

Quand Bokassa bouffe ses nègres là-bas – en Oubangui-Chari, les européens se les frottent en mobilisant les médias. Les cons esquissent un sourire malin : on était sûr que les Noirs n'arrêteraient pas d'être Noirs. Mais ceux qui se les frottent savent-ils bon sang des bons sangs que là-bas – c'est ici – Bokassa, pauvre bête, est un cannibale traditionnel, un cannibale taillé, et pendant que les cannibales polis d'ici transforment leur viande humaine en fric, lui la bouffe nature. Le dénominateur commun, c'est, vous le devinez bien, la bêtise. [...]

Vous me direz : vous faites sauter la montagne pour en faire une plaine de quoi ? Demandez à ceux qui ont les chiffres, ils vous le diront : Il n'y a jamais eu autant d'énergie sur cette terre qu'il n'y en a jamais eue (énergie mécanique, mais aussi énergie intellectuelle et morale) parce que, si l'homme ne vit pas que de pain, et c'est vrai, en vérité et en vérité je vous le dis, l'homme *ne vit que* d'énergie. Le grand problème est qu'une trop grosse part de l'énergie de notre temps est transformée en masse de fric destiné à acheter la mort ou la bêtise. Je vais vous donner une définition du con qui pourrait éclairer votre lanterne = le con est celui qui a toujours les yeux quelque part sur sa peau. Bref, si nous n'arrêtons pas de nous gratter la cervelle, la peau, le sexe et la bêtise, nous mourrons tous comme un jeu d'enfants. La beauté de la vie réside dans le fait que chacun de nous est choisi pour agrandir le rêve, parce que le rêve est le chemin où marchera la réalité. Nous avons plus d'argent sur cette terre qu'il n'y en a jamais eu. Mais sachons que cet argent c'est de l'énergie changée en statue de sel, quel malheur ! (SLT2, 1978, p. 19-20)

Katrien LIEVOIS

Artesis University College

LITTÉRATURE FRANCOPHONE AFRICAINE ET GROTESQUE SATIRIQUE

Le grotesque a traversé les époques et les continents. L'aisance avec laquelle il a parcouru l'histoire témoigne du succès rencontré à la fois par une pratique et par une notion. Le grotesque a notamment franchi les frontières des arts plastiques, où il trouve ses origines, pour se développer en littérature¹. Certaines analyses soulignent l'aspect comique du grotesque, ses relations avec le rire populaire et avec le carnavalesque² ; d'autres insistent davantage sur la noirceur du phénomène, sur ses liens avec le tellurique, le démoniaque ou l'aliénation³.

Différentes formes de grotesque ont ainsi été distinguées, mais la présente contribution concerne avant tout le « grotesque satirique ». Certes, le grotesque n'est pas nécessairement satirique, mais il se développe volontiers dans le cadre de satires. Les relations entre le grotesque et la satire méritent donc d'être examinées de plus près. Concrètement, il s'agira d'abord d'analyser deux aspects théoriques

1 BARASCH (F.K.), *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague : Mouton, 1971, 183 p. ; HARPHAM (G.G.), *On the Grotesque : Strategies of Contradiction in Art and Literature*. Princeton, N.J. : Princeton UP, 1982, xxiii-230 p. ; MCELROY (B.), *Fiction of the Modern Grotesque*. New York : St. Martin's Press, 1989, xii-207 p. ; KAYSER (W.), *The Grotesque in Art and Literature*. Trans. by Ulrich Weisstein. New York : Columbia UP, 1957, 224 p.

2 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Trad. du russe par A. Robel. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, n°68, 1970, 471 p.

3 KAYSER (W.), *The Grotesque in Art and Literature*, *op. cit.*

concernant les liens qui unissent la satire et le grotesque avant de passer à l'observation de quelques éléments thématiques et narratifs grotesques qui sont récurrents dans les satires francophones africaines.

La satire et le grotesque

Dans son étude sur le grotesque, Thomson insiste sur les différences qui séparent la satire du grotesque. Il est vrai que l'auteur commence par souligner que, vu son apparition régulière dans des satires, le grotesque sera souvent interprété comme satirique :

*The satirist may make his victim grotesque in order to produce in his audience or readers a maximum reaction of derisive laughter and disgust ; and a grotesque text, on the other hand, will frequently have a satirical side-effect or score satirical points, naturally enough when one considers that the grotesque by its very nature is aggressive and aimed discomfiting in some way*⁴.

Il mentionne aussi explicitement la notion qui les relie tous deux, le *grotesque satirique*, et insiste sur le fait que la distinction qu'il établit est peut-être trop tranchée : « *The above distinction between the grotesque and satire has been made somewhat baldly for the purpose of clarity* » (*id.*). Néanmoins, son analyse tend surtout à marquer une opposition assez nette entre les deux notions.

*[T]he crucial factor separating the grotesque from satire is the confusion of incompatibles in work and effect. Unlike the satirist, the grotesque writer does not analyse and instruct in terms of right and wrong, or true or false, nor does he attempt to distinguish between these. On the contrary, he is concerned to demonstrate their inseparability. [...] The grotesque writer would present ludicrous smallness and gross evil as being one, indistinguishable, and strive for a reaction in which laughter and anger figure simultaneously and with equal force. [...] [I]t should be clear that the satirist who uses the grotesque as a tool, a shockweapon, must be careful. There is a danger that the didactic point he wishes to make may be obscured for the reader by the nonplussing, disorienting and generally overwhelming effect of the grotesque. The grotesque is in this sense anti-rational and not conducive to the grasping of satiric points. Should it be used indiscriminately it is apt to dominate the attention of the reader and possibly confuse him (*id.*).*

4 THOMPSON (Ph.), *The Grotesque*. London : Methuen, 1972, viii-76 p. ; p. 41-42.

Les deux notions sont séparées par une double opposition. Tout d'abord, contrairement au grotesque, la satire afficherait franchement les valeurs morales qui la sous-tendent : le bien et le mal, de même que le vrai et le faux y sont clairement opposés. Le grotesque, par contre, brouillerait davantage ces oppositions morales fondamentales. En deuxième lieu, la satire serait surtout liée à l'intellect, à la raison, tandis que le grotesque relèverait de l'antirationnel, de l'anarchique, du désordonné. Thomson considère la satire comme un genre didactique, ayant des buts éthiques clairs.

Sans considérer le grotesque et la satire comme des synonymes, John Clark, quant à lui, rapproche les deux notions et consacre son ouvrage entier au grotesque satirique moderne et à ses traditions. Le terme s'est nourri des apports de trois époques : du classicisme rationnel du XVIII^e siècle (et ses satires) à la monstruosité du XX^e siècle (et son histoire particulièrement violente) en passant par le romantisme gothique du XIX^e siècle (et son grotesque). C'est la combinaison de ces trois éléments qui a fait naître, selon Clark, une attitude typique de notre époque, essentiellement ironique, parodique et désabusée, une attitude qui se laisse, artistiquement et littérairement, bien synthétiser sous la dénomination de *grotesque satirique*.

*In the present century, we continue to share with the romantics the custom of debunking traditional literary decorum. It is also a commonplace that we have retained the romantic author's penchant for mocking the earlier Enlightenment's ideal of rationalism; [...] together with our experience of the brutal history of the twentieth century, have increased the degree and quantity of the nightmarish injected into our literature. After several generations, our response to science's principles of indeterminacy and randomness and to the existentialists' agonies over the absurd have become thoroughly domesticated. We virtually laugh now, even nervously, at ideas of fate and chance, disruptiveness and chaos. [...] As a result of these factors, we tend to renounce ideas of tragedy; our major mode becomes mocking, parodic*⁵.

Il souligne un paradoxe qui lui semble significatif : le grotesque satirique est lui-même un hybride artistique qui relie la satire classique et rationnelle au gothique démesuré et terrifiant :

5 CLARK (J.R.), *The Moderne Satiric Grotesque and its Traditions*. Lexington : University Press of Kentucky, viii-212 p. ; p. 86.

*Generating a paradox, we can assert that classical satirical artists find for themselves a happy medium for their message in the gothic and truncated extravagances of anticlassical artistry*⁶.

Il est révélateur d'observer la différence d'attitude entre Thomson, qui tend à différencier la satire et le grotesque, et Clark, qui les rapproche. Elle s'explique sans doute par les vingt années qui séparent les deux études, des années fructueuses pour ce qui est de la réflexion sur la satire.

Jusque dans les années 1970, la satire est vue comme un texte qui se veut une représentation critique et comique d'un défaut, d'un vice, d'un mensonge observé dans la réalité, sur le plan moral, politique ou social. Il était communément admis que la cible de la satire devait se situer le plus souvent dans la « réalité » où la satire avait vu le jour : des agissements, une idée, un personnage important, une institution... La satire était donc considérée avant tout comme un texte engagé ayant pour but de dénigrer, d'attaquer et même de corriger, voire de faire disparaître le travers incriminé. Ces études traditionnelles de la satire soulignaient que les valeurs morales qui la sous-tendent sont claires et que son but est de bien marquer les frontières qui séparent le bien du mal, le vrai du faux.

Des analyses plus récentes insistent cependant davantage sur le caractère double de la satire, sur le fait que, si elle marque bien des frontières entre certaines valeurs morales et intellectuelles, c'est d'abord une manière de les mettre en question, de les analyser, de les problématiser⁷. Ainsi, Dustin Griffin parle de « *Satire as Inquiry* »⁸ et Fredric Bogel analyse longuement « *Satire's double structure* »⁹. Nous constatons donc que les préoccupations des spécialistes de la

6 CLARK (J.R.), *The Moderne Satiric Grotesque and its Traditions*, *op. cit.*, p. 25.

7 Pour un survol des évolutions dans les études sur la satire, on consultera en premier lieu : BOGEL (F.V.), *The Difference Satire Makes. Rhetoric and Reading from Johnson to Byron*. New York : Cornell UP, 2001, p. 5-14 ; GRIFFIN (D.H.), *Satire. A Critical Reintroduction*. Lexington : University Press of Kentucky, 1994, p. 2-34.

8 GRIFFIN (D.H.), *Satire*, *op. cit.*, p. 39-52.

9 BOGEL (F.V.), *The Difference Satire Makes*, *op. cit.*, p. 60-74.

satire se rapprochent de celles des spécialistes du grotesque en ce qu'elles tournent – entre autres – autour de la notion de frontières, de limites, de bornes. Dans les deux cas, il s'agit surtout d'analyser le statut de ces bornes, leur importance, leur vivacité, et éventuellement leur caractère désuet dans la culture où elles sont nées.

Il n'est donc pas étonnant que la façon dont est perçu le *grotesque satirique* ait changé sous l'influence de cette approche différente de la satire.

Les liens traditionnels entre la satire et le satyre

Il convient de noter que les études plus récentes sur la satire insistent toutes sur les liens traditionnels qui unissent la satire au satyre. Le point de départ de cette mise en relation ancienne est en fait une fausse étymologie. Françoise Lavocat rappelle que la Renaissance humaniste a en effet repris une explication étymologique qui remonte au moins au grammairien Diomède, dans la liste qu'il dresse des origines de la satire : « La satyre tire son nom soit des satyres, parce qu'on parle dans ce genre de poème de choses ridicules ou honteuses, comme ce que disent et font les satyres... »¹⁰. Michael Seidel considère l'erreur étymologique comme intéressante et explique que

[t]he satyr figure is emblematic of the larger structures of satire¹¹ : to be what it is or to do what it does it to subvert nature. A satyr is half-god, half-beast, and it has access to profound information and knowledge – terrible knowledge that Nietzsche will later reveal in the figure of Selenus. The satyr appears at the beginning of things as a god-monster and penetrates to the depths of things in echoing life's deep, long cultural moan¹².

10 LAVOCAT (Fr.), *La Syrinx au bûcher. Pan et les satyres à la Renaissance et à l'âge baroque*. Genève : Librairie Droz, 2005, p. 240.

11 Pour des réflexions plus suivies à ce sujet, on consultera : NASH (R.), « Satyrs and Satire in Augustan England », dans Connery (B.A.) et Combe (K.), dir., *Theorizing Satire : Essays in Literary Criticism*. New York : St. Martin's Press, 1995 ; et LAVOCAT (Fr.), *La Syrinx au bûcher*, *op. cit.*, p. 234-273.

12 SEIDEL (M.), *Satiric Inheritance : Rabelais to Sterne*. New York : Princeton UP, 1979, p. 5.

De nombreux spécialistes de la satire rappellent cette fausse étymologie, tout en insistant sur son importance explicative. Ils estiment qu'il est bon de se souvenir de cette idée, parce qu'elle insiste sur une caractéristique de la satire trop souvent occultée dans la critique : son pouvoir de subversion et son caractère antisocial.

*The connection of satire with satyrs is a literary mistake, popular in the Renaissance, when it was used to justify the rude, spirited and defamatory character of satire. [...] To see satire in satyric terms drains it of conventional moral significance. In the world of satyrs, the preeminence of personal pleasure renders social morality irrelevant. Hence the treatment of satire as satiric explains or justifies its anti-social or even dangerous character*¹³.

Cette affirmation nuance la vision traditionnelle de la satire, qui la range parmi les pratiques de la littérature dite « engagée ». Dans la mesure où elle aurait pour but de dénoncer une idée ou une situation considérée comme inacceptable, elle serait donc au service d'un jugement moral et social. Si nombre de satires peuvent se lire ainsi, il en existe également dans lesquelles les valeurs morales sous-jacentes ne peuvent pas être circonscrites avec netteté. Ce qui caractérise cependant la satire, c'est ce que Griffin nomme « *the pleasures of satire* »¹⁴. Malgré son sujet souvent déplaisant, la satire plaît. Elle procure un plaisir indéniable, aussi bien à son auteur qu'à son lecteur. Pour expliquer ce fait, les spécialistes en réfèrent le plus souvent à Freud et à son analyse du mot d'esprit¹⁵, mais cette explication ne rend sans doute pas compte des différences entre le mot d'esprit et la satire, d'une part, et des différentes formes de plaisir que provoque celle-ci, de l'autre. Un des éléments essentiels est certainement son aspect indiscipliné et grossier. Le grotesque peut donc jouer un rôle important dans le plaisir de la satire.

Traditionnellement, la satire a également été analysée en termes d'oppositions : elle tendrait un miroir à la société, lequel en rendrait

13 KNIGHT (C.A.), *The Literature of Satire*. Cambridge : Cambridge UP, 2004, p. 19.

14 GRIFFIN (D.H.), *Satire*, *op. cit.*, p. 161-184.

15 Cf. FREUD (S.), *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*. Traduit de l'allemand par M. Bonaparte et M. Nathan. Paris : Gallimard, coll. Idées, n°198, 1974, 408 p.

une image tantôt déformée, tantôt inversée. C'est oublier que la satire est essentiellement basée sur le principe du mélange, celui des genres littéraires, des formes, des thématiques, etc.

More generally, satiric theory may be seen as a series of attempts to deny one or both of two elements that have long clung to satire and challenged its claims to morality and artistic unity – satyr (the half man-half beast, suggesting that satire is lawless, wild, and threatening) and lanx satura (the “mixed” or “full platter”, suggesting that satire is a formless miscellany, and food for thought) ¹⁶.

Les recherches plus récentes sur la satire tendent donc à expliciter son caractère double. Si les satires nous intéressent toujours, c'est parce qu'elles problématisent quelques-unes parmi les oppositions les plus fondamentales. Certaines jetteraient même les fondements constitutifs de notre société : ainsi, celles qui opposent l'humain, l'animal et le végétal, l'animé et l'inanimé, l'intellectuel et l'émotionnel, la vie et la mort, mais surtout sans doute celles qui opposent l'humain et l'inhumain. C'est la réflexion sur les frontières séparant ces catégories essentielles qui nous permet de penser sans cesse notre structure sociale et de l'adapter si nécessaire. La manière dont se pensent la satire et le grotesque participe de cette réflexion.

Les satires francophones africaines

Même s'il est malaisé de définir sans équivoque ce que l'on a pu appeler le grotesque – style, registre ou genre –, l'importance du grotesque en général dans la littérature francophone africaine ne peut passer inaperçue. La plupart des thématiques et des stratagèmes qui sont essentiels au grotesque satirique se retrouvent en effet dans de très nombreux romans francophones africains. Le rire parfois très amer est devenu l'arme ultime à l'époque des « illusions perdues » ¹⁷ et du « début du désenchantement » ¹⁸. Avec les romans

16 GRIFFIN (D.H.), *Satire, op. cit.*, p. 6.

17 CHEVRIER (J.), *Littératures d'Afrique noire de langue française*. Paris : Nathan, coll. 128, 1999, p. 45.

18 KESTELOOT (L.), *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris-Montréal : Karthala, 2001, p. 251.

du « goulag tropical »¹⁹ se développent les satires du pouvoir et de « la représentation des grandes dictatures paranoïaques »²⁰.

D'après l'étude de Clark (1991), le texte grotesque se caractérise par des stratégies et des thématiques récurrentes. Les stratégies narratives tendent à défier les conventions littéraires – le héros-protagoniste est rabaissé, l'auteur-narrateur raillé et l'intrigue romanesque mise à mal par des répétitions absurdes et des dénouements aberrants – et les thèmes allient diversement le rire et l'horreur : le monstrueux, le scatologique, l'anthropophagie, la dystopie, l'apocalypse...

Il nous semble toutefois que les stratégies narratives proposées par Clark relèvent autant du satirique que du grotesque et qu'elles ne suffisent donc pas pour définir ce dernier. Il est vrai cependant qu'elles sont récurrentes et, dans les cas où elles peuvent être articulées à une des thématiques évoquées, elles participent du grotesque. À partir de l'analyse de deux romans francophones africains contemporains : *Temps de chien* de Patrice Nganang²¹ et *Verre cassé* d'Alain Mabanckou²², nous étudierons l'articulation possible entre satirique et grotesque. Nous nous intéresserons plus particulièrement aux deux premières stratégies narratives distinguées par Clark – le rabaissement du héros-protagoniste et la dévalorisation de l'auteur-narrateur – et à la thématique scatologique.

Rappelons tout d'abord l'habitude satirique qui concerne le héros-protagoniste « naïf », duquel émane, suivant une longue tradition, la charge ironique du texte :

[L]'étranger et le naïf [...] peuvent aussi être le moyen et la source d'un discours ironique porté sur le monde des autochtones, quand ils deviennent le support

19 CHEVRIER (J.), *Littératures d'Afrique noire de langue française, op. cit.*, p. 53.

20 BONN (Ch.), GARNIER (X.), dir., *Littérature francophone. Le roman*. Paris : Hatier, 1997, p. 269.

21 NGANANG (P.), *Temps de chien. Chronique animale*. Roman. Paris : Le Serpent à plumes, coll. Fiction française, 2001, 296 p. En abrégé : TC.

22 MABANCKOU (A.), *Verre Cassé*. Paris : Seuil, 2005, 201 p. En abrégé : VC.

d'un regard et d'un discours critiques portés sur les us et coutumes de ces derniers²³.

Ce rôle est régulièrement pris en charge par un adulte naïf (pensons au *Candide*) ou un étranger (*Les Lettres persanes*). Dans la littérature africaine francophone, il s'agit souvent d'un enfant (*Allah n'est pas obligé*²⁴), d'un employé de maison (*Le Pleurer-rire*²⁵) ou des deux à la fois (*Une vie de boy*²⁶, *Le Pauvre Christ de Bomba*²⁷). Dans ces cas, il nous paraît peu indiqué de parler de véritable rabaissement du narrateur ; c'est sans doute le procédé du *double regard* qui assure l'aspect satirique de ces exemples.

Dans *Verre cassé* de Mabanckou, cependant, le narrateur se présente lui-même comme un marginal et un ivrogne, et c'est d'ailleurs à ce double titre qu'il se met à écrire. Sous l'invocation de « l'écrivain célèbre qui buvait comme une éponge, un écrivain qu'on allait même ramasser dans la rue quand il était ivre » (VC, p. 11), Verre Cassé décide de raconter l'histoire du *Crédit a voyagé*, le bar où il passe ses journées, et de « griffonne[r] de temps en temps sans vraiment être sûr de ce qu'il raconte » (VC, p. 12). Dès les toutes premières pages de ce roman, le narrateur-écrivain est raillé. Alain Mabanckou fait évidemment allusion ici à la longue tradition des auteurs-ivrognes et, plus généralement, il convoque toute la littérature écrite au café. Il entend ainsi surtout positionner son texte dans une certaine tradition littéraire qui n'est peut-être pas le canon classique, mais qui comporte indéniablement de « grands textes ». Le procédé du rabaissement du héros-narrateur est en quelque sorte inversé, ce qui ne fait qu'en amplifier le caractère grotesque.

23 HAMON (Ph.), *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*. Paris : Hachette, 1996, p. 117.

24 KOUROUMA (A.), *Allah n'est pas obligé*. Roman. Paris : Seuil, 2000, 232 p.

25 LOPES (H.), *Le Pleurer-Rire*. Roman. Paris-Dakar : Présence Africaine, 1982, 315 p.

26 OYONO (F.), *Une vie de boy*. Roman. Paris : Julliard, coll. Lettres nouvelles, 1956, 183 p.

27 MONGO BETI, *Le Pauvre Christ de Bomba*. Paris : R. Laffont, 1956, 351 p.

Ce procédé se déploie également dans les textes où le narrateur est un animal (comme dans *Mémoires de porc-épic* d'Alain Mabanckou²⁸) ou, plus encore, un chien. *Temps de chien* de Patrice Nganang en offre un exemple intéressant. Cette satire somme toute assez classique brosse un tableau clairement réaliste de la société camerounaise et montre avant tout le système dictatorial dans lequel vivent les hommes qu'observe le chien-narrateur. Mboudjak, installé dans *Le Client est roi*, le bar de son maître, décrit le quotidien misérable, et surtout violent, des habitants d'un quartier populaire de Yaoundé. Le procédé de l'autobiographie canine se base sans aucun doute sur le rabaissement du narrateur : le chien a beau être parmi les premiers animaux domestiqués par l'homme, cela n'en fait pas un animal noble pour autant. Et il en est le premier conscient : l'humilité fait partie de la nature canine. C'est d'ailleurs sur ce constat que s'ouvre *Temps de chien* : « Je suis un chien. Qui d'autre que moi peut le reconnaître avec autant d'humilité ? » (TC, p. 13). Cependant, le procédé du rabaissement se renverse, dans la mesure où ce chien-narrateur et les questions qu'il se pose nous rappellent Diogène et font de Mboudjak, par la même occasion, un chien-philosophe :

Où est l'homme ? Une et seule question (TC, p. 42).

Et surtout, j'aboyais à la rue, qui du reste ne m'écoutait pas, mon unique question : où est l'homme ? (TC, p. 185).

Mais bon Dieu, où est l'homme en vous ? Je vous demande à vous tous : où est passé l'homme en vous ? Où est l'homme ? (TC, p. 206).

Comme Mabanckou, qui entend mettre en valeur une littérature moins noble, Patrice Nganang cherche à mettre l'accent sur l'école philosophique des cyniques. Ces philosophes, radicalement matérialistes et anticonformistes, voulaient enseigner l'humilité aux grands de la Grèce antique et pratiquaient une philosophie *concrète*, s'opposant diamétralement à l'idéalisme platonicien. L'autobiographie canine entraîne également, et à la lettre, une perspective « d'en bas ». Mboudjak nous le rappelle :

28 MABANCKOU (A.), *Mémoires de porc-épic*. Paris : Seuil, 2006, 228 p.

J'observe le monde par le bas. Ainsi, je saisis les hommes au moment même de leur séparation de la boue. De même, je saisis les moments d'anéantissement de leur humanité (TC, p. 54).

Souvent couché sous la table, le chien voit ce qui est censé passer inaperçu. Et ce qui s'y déroule est évidemment bien souvent grotesque, relevant le plus souvent de ce que Bakhtine appelle les actes du drame corporel²⁹, et plus spécifiquement du sexuel et du scatologique.

Dans le cadre de la satire, le scatologique peut à première vue être considéré comme une thématique somme toute relativement puérile. Les nombreux passages scatologiques que l'on trouvera dans *Temps de chien* soulignent cependant surtout la corporalité la plus basse des hommes et insistent ainsi, comme en creux, sur le fait que celle-ci, beaucoup plus que leur raison ou leur intelligence, guide les humains. Il convient de garder à l'esprit que ces moments d'anéantissement de l'humanité sont observés et relatés par notre chien-narrateur. Ainsi :

[J]e me retrouvai en face du sexe sombre et grandement écarté d'une femme qui, debout devant moi, arrosait de ses urines bruyantes des bouquets frais de folon (TC, p. 269).

La scène de l'animal qui regarde uriner l'humain nous rappelle un des passages-clés d'un classique de la littérature africaine francophone, *Le Vieux Nègre et la médaille* (1956). Le roman commence à l'aube et les premiers faits racontés sont en même temps les premières actions qu'entreprend le personnage principal. En effet, après qu'il a réveillé son épouse « en lui donnant des bourrades »,

[i]ls prient d'une voix monotone et chantante, agenouillés sur leur lit de bambou comme des chameaux que l'on charge. Meka dit enfin « Amen ». Il se leva, s'enveloppa de son pagne puis alla ouvrir la porte.

– Pour ce que tu vas faire tout à l'heure, lui dit sa femme, tu devras aller un peu plus loin. Ça sent déjà jusqu'ici...

29 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 316.

Meka se dirigeait derrière la case. Il contourna un tas d'immondices puis pénétra dans un buisson, et s'accroupit. À proximité, une truie attendait impatiemment qu'il eût fini³⁰.

La juxtaposition de la prière et de la défécation fait naître l'ironie dans ce passage. La satire relève peut-être davantage du fait que Meka, le vieux nègre, celui qui sera humilié et maltraité par les Blancs à travers tout le roman, commence par s'en prendre à sa femme en lui donnant des coups. Le passage relève indéniablement du grotesque par son aspect scatologique et ses références aux mauvaises odeurs. Le passage trouvera d'ailleurs son pendant vers la fin du roman. Après avoir passé en prison la plus mauvaise nuit de sa vie, Meka arrive près de sa maison :

Il se retrouve dans une clairière. Il se soulagea sur les herbes qui, arrosées de l'urine de l'homme, lui redonnaient sa virilité première. Un peu plus loin, il attachait deux feuilles d'essessongo, conjurant ainsi le mauvais sort. Un oiseau lui envoya ses excréments sur le crâne.

– Quelle chance ! dit Meka [...] L'oiseau s'envola, tournoya au-dessus de la tête de Meka et laissa encore tomber un peu d'excrément. Cette fois, Meka voulut se fâcher, mais comme la chance pleuvait sur son crâne, il se ravisa.

– Chance ! dit-il quand même.

Toutes ces superstitions avaient rejailli dans son esprit, balayant comme un raz de marée des années d'enseignement et de pratique chrétiens (VN, p. 159).

Comme il est arrivé à Ulysse, après son long voyage, c'est un chien qui vient à sa rencontre. Seulement, l'animal n'est pas à lui : il s'agit du chien du cuisinier du prêtre, qui venait régulièrement mendier sa pitance auprès des villageois. Quand « Meka l'appelle en faisant claquer ses doigts » (VN, p. 160), le chien s'éloigne de lui et se met à aboyer. Ensuite, il rencontre la truie avec laquelle il a rendez-vous tous les matins :

Meka contourna son buisson-W.C. Il sourit quand il vit que la truie qui l'attendait tous les matins avait prolongé leur rendez-vous. La pauvre ! Il feignit de s'accroupir comme à l'ordinaire. [...] – Je vois, haleta-t-il. Comment n'y ai-je pas pensé plus tôt ? Ce profil [de la truie] est bien celui du Chef des Blancs... Le monde vient vraiment de Dieu, répétait-il, on ne peut pas dire que ce n'est pas le même ouvrier qui a fait le Chef des Blancs et ce cochon... (VN, p. 162).

30 OYONO (F.), *Le Vieux Nègre et la médaille*. Paris : coll. 10/18, n°695, Domaine français, 1983, 186 p. ; p. 9-10. En abrégé : VN.

Le grotesque de la scène scatologique est renforcé par l'effacement de la frontière entre l'humain et l'animal. Meka se rend en effet compte de la ressemblance physique entre la truie qu'il voit tous les matins et l'administrateur de la colonie africaine. Il en tire la conclusion que les animaux comme les humains ont été créés par Dieu.

Le télescopage visuel entre l'homme et la truie nous ramène également à la scène finale d'une satire célèbre : *Animal Farm* (1945) de George Orwell. L'excipit de ce roman nous montre comment la révolution est dévoyée quand la boucle est bouclée et qu'il n'est plus possible de faire la différence entre les vieux révolutionnaires et ceux qu'ils avaient combattus de toutes leurs forces :

But as the animals outside gazed at the scene, it seemed to them that some strange thing was happening. What was it that had altered in the faces of the pigs ? Clover's old dim eyes flitted from one face to another. Some of them had five chins, some had four, some had three. But what was it that seemed to be melting and changing [...] No question, now, what had happened to the faces of the pigs. The creatures outside looked from pig to man, and from man to pig, and from pig to man again ; but already it was impossible to say which was which ³¹.

La cible de *La Ferme des animaux* est évidemment tout autre que celle du roman d'Oyono ; reste que, dans les deux cas, c'est l'image grotesque mêlant l'humain et l'animal qui s'impose, et que le grotesque et le satirique se rejoignent dans l'intertextualité.

Dans *Verre cassé* de Mabanckou également, nous lisons deux passages qui font, chacun à sa façon, une large part au scatologique. Une première scène, assez longue (VC, p. 94-107), raconte par le détail un concours pour le moins étonnant entre Robinette (*nomen est omen*) et Casimir. Si la seule discipline que concerne le concours (uriner le plus longtemps) relève du scatologique, les descriptions qui accompagnent la scène ne font qu'accentuer cet aspect. Dans un premier temps, c'est Robinette qui semble être créée physiquement pour l'emporter :

31 ORWELL (G.), *Animal Farm. A Fairy Story*. London : Secker & Warburg, 1945, 91 p., excipit.

[...] donc Robinette a d'abord ôté sa chemisette en pagne, il faut dire honnêtement que ce spectacle était loin de celui d'une Margot qui dégrafait son corsage, elle a ensuite soulevé son pagne jusqu'à la naissance de ses reins, on a vu son derrière de mammifère périssodactyle, ses grosses cuisses potelées de personnage féminin de peinture naïve haïtienne, on a vu ses mollets de bouteille de bière Primus, elle ne portait pas de slip, la garce, c'est peut-être parce qu'il n'existe pas de slip qui puisse domestiquer sa montagne de fesses, et donc elle a poussé un long rot qui nous a tous rebutés (VC, p. 99).

Personne ne croit un instant à la victoire de Casimir qui ne semble pas être doté de ce qu'il faut pour remporter la victoire :

[D]onc on a aussi vu Casimir [...] et on a découvert son sexe, une particule élémentaire qui nous a fait éclater de rire au point qu'on s'est demandé par où passeraient ses pauvres urines, et il a quand même exhibé ce truc insignifiant devant nous avec des boules poilues qui pendillaient comme des fruits d'un arbre à pain effeuillé par une saison blanche et sèche [...] [N]ous avons failli être arrosés par son liquide jaunâtre et fumant qui giclait comme un sachet d'eau qu'on venait de perforer, nous avons reculé juste à temps pendant que, de l'autre côté, Casimir qui mène la grande vie libérait ce qu'il avait dans la vessie, mais les urines de Robinette étaient plus lourdes, plus chaudes, plus impériales dans leur jet, et surtout elles tombaient plus loin (VC, p. 100).

Selon un renversement propre à la satire, l'apparence ne permet pas de juger de la situation et c'est en fin de compte Casimir, avec sa « particule élémentaire », qui gagne. À l'issue du combat, le prix de la victoire, le trophée du gagnant, ne s'avère pas plus élevé que le combat même.

Elle a ensuite dit « c'était bien, mon gars, tu as gagné aujourd'hui, tu es un vrai pisseur, maintenant on va voir si tu éjacules aussi longtemps que tu pisses, dis-moi quand et où, je serai à toi » (VC, p. 106).

Dans ce roman de Mabackou apparaît également un personnage dont le caractère scatologique nous fait entrer de plain-pied dans l'horreur la plus complète : l'homme aux Pampers. Il s'agit d'un personnage qui a été (faussement, dit-il) accusé d'avoir violé sa fille et que l'on a jeté en prison. Là, il subit des viols collectifs et répétés de la part des autres prisonniers et des gardiens, qui s'instaurent en justiciers en faisant subir au coupable (au centuple) ce qu'il aurait infligé à sa fille.

J'ai malheureusement subi un calvaire, ce que j'ai vécu là-bas c'est plus que ce que vivent ceux qui vont en enfer, c'était terrible, insupportable, Verre Cassé, je ne sais pas comment j'ai fait pour tenir... imagine alors ces gardiens de prison qui laissaient les caïds des autres cellules me bourrer le derrière comme ça, me faire ce qu'ils appelaient *la traversée du milieu*, je te dis que c'est ce qui se passait, je te jure, et j'étais leur objet, leur jouet, leur poupée gonflable, je leur abandonnais mon petit corps que tu vois là devant toi, qu'est-ce que je pouvais faire, moi, je n'y pouvais rien, ils étaient nombreux, se disputaient leur tour [...] on me prenait par derrière, je ne fermais plus l'œil, y avait sans cesse quelqu'un derrière moi, à me cravacher, à me traiter de sale pute, de chienne, d'ordure ménagère [...] donc tu vois que ces gens de Makala ont tout bousillé en moi, je te jure, je peux te montrer mon derrière, même tes deux mains rassemblées peuvent rentrer sans problème [...] j'ai alors pu voir de près son derrière bombé par les quatre couches épaisses de Pampers qui se superposaient, un derrière humide, y avait des mouches qui bourdonnaient autour (VC, p. 58-59).

Si cette description fait évidemment une large part à l'hyperbole et à l'exagération (si typiques de la satire), il n'empêche que ce n'est pas tant le rire qui naît devant le portrait de cet homme aux Pampers, qu'un sentiment d'horreur absolue. L'horreur devant la façon dont les humains ne rendent pas la justice, ou devant la façon dont certains la conçoivent. Il semblerait presque que le grotesque ait été dépassé, mais cela ne diminue en aucun cas la charge satirique de l'extrait.

Les deux derniers passages s'avèrent en outre intéressants parce qu'ils montrent une fois de plus les liens privilégiés qu'entretiennent le grotesque, la satire et l'intertextualité. Margot a évidemment d'abord dégrafé son corsage dans la chanson de Brassens, la *particule élémentaire* de Casimir renvoie évidemment à celles de Houellebecq et *la traversée du milieu* au titre de la traduction française de *The Middle Passage* de V.S. Naipaul. Si, dans *Verre cassé*, l'intertextualité est constitutive du texte et tourne parfois au procédé, Mabanckou est sans doute le premier à se moquer de ce tic. Les rappels incessants d'œuvres appartenant à la culture mondiale font en effet sourire le lecteur qui se rappelle ce qu'a affirmé Verre cassé au début de son texte :

Le patron du *Crédit a voyagé* n'aime pas les formules toutes faites du genre « en Afrique quand un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle », et lorsqu'il entend ce cliché bien développé, il est plus que vexé et lance aussitôt

« ça dépend de quel vieillard, arrêtez donc vos conneries, je n'ai confiance qu'en ce qui est écrit » (VC, p. 12).

La citation est évidemment un rappel de la trop célèbre formule d'Amadou Hampâté Bâ, mais pourrait être également un clin d'œil que fait Mabanckou au vieillard qu'il sera peut-être un jour. Le jour où il viendra à disparaître, c'est assurément une connaissance littéraire équivalente à des bibliothèques entières qui se perdra. En plus de l'étagère africaine bien fournie, ce sera une bonne partie de la littérature mondiale qui flambera.

*

L'intertextualité et la parodie s'ajoutent aux stratégies analysées par Clark et nous font sans doute basculer entre le rire et l'horreur autant que les thématiques proposées. La satire peut se déployer selon de multiples formes et faire appel à différentes manifestations déformantes et moqueuses de la réalité. Si elle convoque le grotesque, c'est souvent pour sonder les liens qui unissent l'être humain à la société et pour apprécier sa compassion. L'intertextualité constitue en effet un rappel du bagage culturel et parfois humaniste qu'est censée représenter la littérature ; et sa présence dans un texte grotesque satirique, qui tend précisément à pointer le manque absolu d'humanité dans la société des hommes, laisse souvent un arrière-goût bien amer et nous confronte une fois de plus à cette question fondamentale : *où est l'homme ?*

Effoh Clément EHORA

Université de Bouaké

**DICTATURES GROTESQUES ET ESTHÉTIQUE DU VRAISEMBLABLE
DANS LE ROMAN AFRICAIN CONTEMPORAIN**

De la littérature, Tzvetan Todorov écrit qu'elle « n'est pas une parole qui peut ou doit être fausse [...] ; c'est une parole qui, précisément, ne se laisse pas soumettre à l'épreuve de la vérité ; elle n'est ni vraie ni fausse »¹. Ou peut-être est-elle à *la fois* vraie et fausse ? Le fait est que, même lorsqu'il s'agit de fiction, toute littérature est produite et ensuite reçue au sein d'une société ; elle renvoie dès lors à un contexte référentiel, sinon à plusieurs. Dans le cas du roman dit « réaliste », ce renvoi est explicite mais il n'est bien sûr pas un simple reflet : selon Jacques Dubois, « l'art du réel ne se veut pas innocent miroir [...] ; s'il se réclame intensément d'une vérité, il maintient [...] des notions telles que celles de vision et d'écran, qui supposent à la fois regard personnel de l'écrivain et représentation réfractée »².

La notion de vraisemblance éclaire un aspect essentiel de cette réfraction. Christian Metz définit le vraisemblable comme « quelque chose qui n'est pas le vrai mais qui n'en dissemble point trop : il est [...] ce qui ressemble au vrai sans l'être »³. Son pouvoir est de faire « admettre tout ce qui est susceptible d'arriver dans l'ordre des choses et qui peut, le cas échéant, apparaître comme plus vrai que le

1 TODOROV (T.), *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*. Paris : Seuil, 1968, p. 35-36.

2 DUBOIS (J.), *Les Romanciers du réel*. Paris : Seuil, 2000, p. 28.

3 METZ (Ch.), « Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin du vraisemblable ? », *Communications*, n°11, 1968, p. 31

vrai »⁴. Il peut dès lors se définir comme l'ensemble des conventions qui font croire au lecteur qu'une œuvre ou un discours ressemble à la réalité ou à la vérité.

Ainsi appréhendée, la vraisemblance semble à première vue menacée par le recours au grotesque, entendu comme un mode comique modelant les traits jusqu'à les rendre étranges, ridicules et grimaçants, puis réalisant un mélange entre l'étrange, le satirique et le bouffon : le grotesque a la particularité d'exagérer le *négatif* (ce qui ne devrait pas être) jusqu'aux limites du fantastique, de sorte à susciter un rire railleur. Cela ne signifie pourtant pas, comme l'analyse le montrera, qu'il s'affranchisse tout à fait du réel. Per Bäckström écrit même qu'« un texte grotesque [...] fonctionne plutôt comme un extrait de la réalité »⁵.

Aussi, en se fondant sur quelques romans représentatifs de l'esthétique du grotesque⁶, la présente réflexion se propose d'examiner la vraisemblance dissimulée dans la caricature exubérante des dictatures africaines. Eu égard à « l'ambivalence dynamique du grotesque »⁷, il s'agira d'analyser la référentialité de l'incohérence diégétique pour montrer que la peinture grotesque des dictateurs africains est un mensonge vrai. Sous un autre angle, l'analyse révélera enfin que le style grotesque adopté par les romanciers étudiés relève de l'esthétique du conte africain.

4 DUBOIS (J.), *Les Romanciers du réel*, op. cit., p. 32.

5 BÄCKSTRÖM (P.), *Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux*. Paris : L'Harmattan, 2007, p. 79.

6 Il s'agit entre autres de : SONY L.T., *La Vie et demie*. Paris : Seuil, 1979, 191 p. (en abrégé : VD) ; LOPÈS (H.), *Le Pleurer-rire* [1982]. Édition révisée par l'auteur. Paris : Présence Africaine, 2003, 371 p. (en abrégé : PR) ; BANDAMAN (M.), *La Bible et le fusil*. Abidjan : CEDA, 1996, 182 p. (en abrégé : BF) ; KOUROUMA (A.), *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil, 1998, 357 p. (en abrégé : EA).

7 IEHL (D.), *Le Grotesque*. Paris : PUF, coll. Que sais-je, 1997, p. 34.

Incohérence diégétique et vraisemblance

Aristote, dans sa *Poétique*, note que « le rôle du poète [ou de tout écrivain] est de dire non pas ce qui a réellement eu lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité »⁸. Autrement dit, le poète est celui qui sait inscrire les événements vécus ou imaginés dans le registre du possible. Ainsi, le vraisemblable, tel qu'il est perçu par Aristote, est lié à la fois à la *mimesis* ou imitation du réel, et à un jeu de réception basé sur ce qui est crédible en fonction des croyances et des bienséances, lesquelles varient selon les temps, les lieux, les civilisations, etc. L'important est le postulat selon lequel la crédibilité fonde le « pacte de lecture » qui détermine la portée référentielle ou, à l'inverse, le caractère plus ou moins fantaisiste du texte. Le lecteur est dès lors amené à participer activement à l'intention référentielle de l'auteur et à reconnaître au passage un certain nombre d'indices renvoyant au contexte historique ; il s'appuiera à la fois sur ce qu'on lui en dit et sur ce qu'on ne lui en dit pas, mais qu'il « sait » et auquel il croit. Dès lors aussi, la notion de vraisemblable sollicite la compétence et la coopération du lecteur⁹.

Tout ceci amène à se demander de quelles manières les différents auteurs de notre corpus remplissent la fonction assignée par Aristote au Poète, dès l'instant où leurs récits ont une forte propension au grotesque, à l'étrange et au fantastique, tous procédés qui, à première vue, contrarient la mise en œuvre de la vraisemblance réaliste.

8 ARISTOTE, *Poétique*. Éd. et trad. du grec Michel Magnien. Paris : Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche / Classique, n°6734, 1990, p. 98.

9 Pour Umberto Eco, le texte est « une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » (*Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris : Éditions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 27).

L'incohérence diégétique : jeux et enjeux

L'incohérence diégétique est une technique d'écriture consistant à créer une confusion qui déconcerte le lecteur, en désarticulant et en sabotant les repères spatio-temporels du récit. Dans le corpus considéré, les romanciers évitent soigneusement de circonscrire les thèmes traités dans des cadres géographiques et temporels précis, connus et facilement identifiables. Ils créent des républiques imaginaires : par exemple celle de la Katamalanasia (qui changera de nom pour devenir successivement la Kawangotara et le Bampotsoata ¹⁰) dans *La Vie et demie* ; celle de la République d'Ikse (nom qu'on peut prononcer comme la lettre « X ») dans *La Bible et le fusil* ; celle de la République du Golfe dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Le narrateur du *Pleurer-rire*, quant à lui, dit au lecteur que le pays qui sert de cadre à son récit n'est pas sur la carte du monde et qu'il faut le chercher dans le temps (PR, p. 68) ; tout au plus, il lui propose de choisir dans cette brève phrase nominale : « quelque part, sur ce continent, bien sûr » (PR, p. 61). Où ? Quel continent ? L'on n'en sait rien. Les républiques imaginaires, théâtre des actions racontées, ne correspondent à un aucun pays connu.

Il s'agit pour l'auteur de rompre avec une référentialité repérable, de manière à s'abstenir de renvoyer explicitement à son pays d'origine ou à d'autres pays du monde. Sans doute l'écrivain vise-t-il ainsi d'abord à brouiller les pistes afin de déjouer la censure et d'échapper à la rage vindicative des pouvoirs décriés. C'est ainsi que, si Kourouma avait souhaité, dans une première version d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*, parler d'eux en utilisant leurs vrais noms, en lieu et place de leurs avatars totémiques, la crainte de représailles juridiques sans fin l'en avait dissuadé ¹¹. Mais au-delà de la simple stratégie de camouflage, Jacques Chevrier voit une tendance à l'abstraction et au mythe :

10 Ce changement de nom participe de la stratégie de camouflage et de brouillage des repères.

11 Cf. « Entretien avec Ahmadou Kourouma. Propos recueillis par Thibault Le Renard et Comi Toulabor », *Politique africaine*, n°75, 1999, p. 178.

L'espace romanesque dans les œuvres qui nous intéressent apparaît [...] le plus souvent désarticulé, soit que la topologie renvoie à une géographie mythique, comme c'est le cas pour l'imaginaire Katamalanasia qui sert de cadre à *La Vie et demie* [...], soit [...] que cette topologie dérive vers l'abstraction¹².

Catégorie solidaire de l'espace, le temps est également traité avec fantaisie et subit le même phénomène de brouillage. Ainsi, l'histoire racontée dans *La Vie et demie* commence « au temps où la terre était encore ronde, où la mer était la mer, [...] où le ciel, la terre, les choses, tout [était] complètement par terre » (VD, p. 11). De telles indications temporelles confèrent au récit une dimension fabuleuse, celle qui caractérise les récits mythiques évoquant l'origine du monde. Pareillement, dès le début de son récit, le narrateur de *La Bible et le fusil* situe le lecteur, avec une désinvolture déconcertante, dans un univers spatio-temporel confus, voire chaotique, difficile à identifier et à localiser : « Tout cela se passait en l'an trois mil moins x, au pays des soleils et des abysses, des étoiles et des ténèbres, des fleuves et des purgatoires ; au pays des hommages et des louanges infinis » (BF, p. 5-6). L'histoire se déroule donc dans un pays inconnu, anonyme, et à une époque indéterminée. Toutes ces formules, qui rappellent les « Il était une fois... », « Jadis... », « Autrefois... », etc. des contes africains, ont pour objectif de plonger le lecteur dans un passé ou un avenir lointains, dans un univers fabuleux empreint de merveilleux et de fantastique ; elles l'invitent ainsi à considérer l'histoire narrée comme un conte, c'est-à-dire comme une fiction qui dit vrai.

Selon Pierre N'da, il s'agit de « déstabiliser l'illusion référentielle et [de] créer une distance temporelle entre la réalité et la fiction »¹³. Certains auteurs se défendent même explicitement de peindre la réalité. Sony, par exemple, avertit que : « *La Vie et demie* [est] cette fable qui voit demain avec les yeux d'aujourd'hui. Qu'aucun aujourd'hui politique ou humain ne vienne s'y mêler. Cela prêterait à

12 CHEVRIER (J.), « Regard sur le roman africain contemporain d'expression française », *Éthiopiennes*, vol. 1, n°3 & 4, 1980, p. 111-112.

13 N'DA (P.), « Transgression de l'interdit et liberté textuelle dans le roman négro-africain », *Société africaine et diaspora*, n°6, 1997, p. 118.

confusion » (VD, p. 10). De son côté, H. Lopès nie carrément l'existence de Tonton, ce dictateur qu'il présente comme un fantoche burlesque :

Non, les lecteurs sains savent qu'il n'existe pas de Président aussi léger, burlesque et cruel que Tonton. [...] Non, Tonton n'existe pas, ne peut exister, en ces jours, en ce continent. C'est le fruit d'une imagination macabre qui frise la démence : c'est de la bande dessinée (PR, p. 11).

En réalité, cette manière de brouiller les pistes en situant les faits nulle part, donc partout à la fois, signifie que les situations socio-politiques décrites s'inscrivent dans la problématique générale du système postcolonial en Afrique. On ne peut certes en tirer la conclusion qu'il existerait *une* Afrique homogène, mais le fait est que l'absence de repères spatio-temporels précis et connus rend généralisables les réalités évoquées. Ainsi, pour Damien Bédé :

[o]n peut [...] voir dans cette absence de repères topographiques et temporels tangibles, une forme de généralisation [du] discours sur la pratique politique africaine perçue dans une logique de chaos, quels que soient son lieu d'émission ou la forme que prend le pouvoir politique ¹⁴.

Le fait est qu'après le vent des indépendances qui a soufflé sur l'Afrique, à partir de 1960, des régimes dictatoriaux ont proliféré sur tout le continent, créant une image globale à même de produire le sentiment de la vraisemblance. L'incohérence diégétique des récits relève certes d'une double stratégie de carnavalisation et de camouflage, mais cette image globale présumée fait que, par bien des indices, elle renvoie davantage au réel qu'elle ne le dissimule.

L'incohérence diégétique, un faux camouflage

L'incohérence diégétique n'empêche donc pas le lecteur averti de retrouver, à l'intérieur des géographies chaotiques représentées, une topographie connue. Les romanciers laissent traîner de nombreux

14 BÉDÉ (D.), « Le réel et la fiction dans *La Vie et demie* », *Sony Labou Tansi, témoin de son temps*. Sous la dir. de G. Lezou et P. N'Da. Limoges : PULIM, 2003, p. 245.

indices qui peuvent aider à reconstituer les faits réels. Ainsi Daouda Mar peut-il, à propos du roman de Lopès, déclarer que, « dans *Le Pleurer-rire*, les réalités contemporaines ne sont pas absentes. Il y a même un mélange de la réalité et de la fiction [...]. On dirait, parfois, qu'il s'agit de l'œuvre déguisée d'un historien de son temps »¹⁵. Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* également, même si, sur le plan de la fiction, le roman se joue dans l'imaginaire République du Golfe, l'espace géographique s'étend de l'Afrique subsaharienne au Maghreb : à en croire Comi Toulabor, ce roman est « une saga politique de l'Afrique contemporaine »¹⁶ ou, comme dit Sélom Gbanou, « un gigantesque théâtre dans lequel évoluent des figures très connues de l'Afrique »¹⁷. En effet, les portraits, les actions et les désignations des dictateurs mis en scène, de même que les propriétés totémiques et spirituelles de leur pouvoir, fonctionnent comme autant de renvois à la réalité. Aussi, et bien des critiques s'accordent à ce sujet¹⁸, la République du Golfe et son président Koyaga, l'Homme dont le totem est le faucon, renvoient à Gnassingbé Eyadema du Togo, l'essentiel du parcours des deux personnages étant identique. La République des Ébènes de Tiékoroni, où sévit l'Homme dont le totem est le caïman et qui se fait appeler « le Bélier de Fasso, sage de l'Afrique », fait penser à la Côte d'Ivoire d'Houphouët Boigny. La République des Deux Fleuves, dirigée par l'empereur Bossouma, l'Homme dont le totem est cette fois l'hyène, fait référence à la Centrafrique de Jean Bédel Bokassa. La République du Grand Fleuve, dirigée par l'Homme dont le totem est léopard, peut être rapprochée du Zaïre de Mobutu Sese Seko. Derrière la République des Monts de Nkoutigui Fondio, l'Homme en blanc dont le totem est le lièvre, se

15 MAR (D.), « Roman et innovation chez Henri Lopès. Un exemple : *Le Pleurer-rire* », *Henri Lopès : une écriture d'enracinement et d'universalité*. Sous la dir. d'A.-P. Bokiba et A. Yila. Paris : L'Harmattan, 2002, p. 97.

16 « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *art. cit.*, p. 178.

17 GBANOU (S.K.), « *En attendant le vote des bêtes sauvages* ou le roman d'un diseur de vérité », *Études françaises*, vol. 42, n°3, 2006, p. 54.

18 Cf. GBANOU (S.K.), « *En attendant le vote des bêtes sauvages...* », *art. cit.*, p. 54 ; BORGOMANO (M.), « *En attendant le vote des bêtes sauvages* : à l'école des dictateurs », *Notre Librairie*, n°155-156, 2004, p. 161-162.

profile celle de la Guinée de Sékou Touré. Dirigé par l'Homme dont le totem est le chacal, le Pays des Djébels et du Sable, quant à lui, renvoie au Maroc du roi Hassan II. De même, dans *La Bible et le fusil*, la République d'Ikse et son président, le « Grand-frère-plus-que-patriarche », renvoient aussi, par bien des indices, à la Côte d'Ivoire d'Houphouët. L'on voit bien que les dictateurs représentés portent des noms ou surnoms extravagants, mais évocateurs et révélateurs, qui ne sont pas choisis au hasard. Ces noms sont, de l'avis de Pierre N'da, sémantiquement motivés et idéologiquement chargés : « ils véhiculent des informations importantes sur la personnalité des présidents africains et leurs régimes dictatoriaux »¹⁹. Pour sa part, Madeleine Borgomano soutient que les désignations des dictateurs africains mis en scène sont « des pseudonymes transparents »²⁰, permettant de « naviguer librement entre fiction et réalité »²¹.

Par ailleurs, ces dictateurs évoluent dans un univers fabuleux ; ils sont les auteurs d'actes invraisemblables qui relèvent du merveilleux. À cet égard, rappelons toutefois que le vraisemblable présente un caractère « arbitraire et culturel » et que « la ligne de partage entre les possibles qu'il exclut et ceux qu'il retient [...] varie considérablement selon les pays, les époques, les arts et les genres »²². L'incohérence diégétique des récits doit donc aussi être évaluée à partir de la vision africaine du monde, une vision traditionnellement animiste, où l'hybridité des êtres et des choses est crédible. Dans cette vision, il n'y a pas de rupture entre le réel et le surnaturel, ni entre le visible et l'invisible, ni même entre la vie et la mort. Réel et surnaturel, naturel et surnaturel s'allient plutôt qu'ils ne s'excluent.

L'importance de ce paramètre culturel justifie à elle seule que nous rapprochions le roman africain du conte, genre qui repose avec

19 N'DA (P.), « Onomastique et création littéraire : les noms et titres des chefs d'État dans le roman négro-africain », *En-Quête*, (Abidjan : EDUCI), n°23, 2010, p. 201.

20 BORGOMANO (M.), *Des hommes ou des bêtes ? Lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan, 2000, p. 40.

21 BORGOMANO (M.), *Des hommes ou des bêtes ?...*, *op. cit.*, p. 42.

22 METZ (Ch.), « Le dire et le dit au cinéma... », *art. cit.*, p. 28.

plus d'évidence encore sur l'existence d'un code idéologique et rhétorique commun à l'émetteur et au récepteur, et sur un système de valeurs institutionnalisées tenant lieu de *réel*. La peinture grotesque des dictateurs dans le roman procède ainsi, comme dans le conte africain, d'un mensonge qui dit vrai.

La peinture grotesque des dictateurs : un « mensonge vrai »

Née dans un contexte de conflit et de contestation, en réaction au système colonial, la littérature négro-africaine, le roman en particulier, s'est d'abord voulue essentiellement réaliste, en faisant de la référence au réel un critère de légitimation presque incontournable. Senghor soutenait à juste titre, lors du premier Congrès International des écrivains et artistes noirs en 1959, que cette littérature était engagée. S'appliquant, en son temps, à la littérature de la période coloniale, la thèse de Senghor est restée pertinente lorsqu'il s'est agi ensuite de dénoncer les régimes dictatoriaux qui se sont brutalement installés aux lendemains des Indépendances. Nous l'avons vu : si les nouveaux dirigeants y sont peints comme des rois bouffons, des psychopathes dangereux aux décisions et actes insensés et démesurés, c'est encore au nom d'un engagement qui suppose la mise en jeu d'un certain réalisme, bien que la manière ait changé, passant de la mise en œuvre des codes naturalistes occidentaux à ce « mensonge vrai » qu'il faut à présent définir davantage.

Comment comprendre que ces « dictateurs *“exemplaires”* [sont donc] à la fois masqués par leur nom de fantaisie et dévoilés par leur portrait caricatural, mais étonnamment *“vrais”* »²³ ? Parlant d'*En attendant les bêtes sauvages*, M. Borgomano insiste ainsi sur la dimension référentielle dissimulée du roman. Dans le même sens, l'on trouve chez Maurice Bandaman des allusions plus ou moins claires au premier président ivoirien. À l'instar du Grand-frère-plus-que-patriarche, âgé de 250 ans et s'agrippant encore au pouvoir, le

23 BORGOMANO (M.), « *En attendant le vote des bêtes sauvages...* », *art. cit.*, p. 161.

Vieux de Côte d'Ivoire, Houphouët Boigny, avait près de 90 ans et refusait de céder sa place ; il est resté à la tête de son pays jusqu'à sa mort, après plus de 30 ans de pouvoir sans partage. À travers la sénilité grotesque, la longévité excessive et l'allure olympienne de son personnage romanesque, l'écrivain caricature les présidents-dictateurs africains qui, auréolés du statut de « pères de la nation et de l'indépendance », s'accrochent au pouvoir. Le narrateur rapporte en outre que, plusieurs fois mort et enterré devant des délégations internationales, le Grand-frère-plus-que-patriarche a, à chaque fois, brisé sa tombe pour venir diriger des conseils de ministres et réclamer le pouvoir, *son* pouvoir, tout en avançant que *son* peuple avait encore besoin de lui. Le romancier restitue même, sous une forme quelque peu déformée, une phrase que répétait sans cesse le président Houphouët : « Je marcherai avec le peuple, je veux être dans le peuple, sentir le peuple, le peuple est mon fleuve, j'en suis le capitaine » (*BF*, p. 179).

On le voit dans cet exemple : le « réalisme grotesque »²⁴ bakhtinien souligne davantage qu'il ne masque les travers des dictateurs africains, auxquels il confère une dimension incommensurable. Les écrivains étudiés exacerbent en particulier le fait que, dans la vie des présidents-dictateurs, sexe et pouvoir font bon ménage. Grands « consommateurs » de satisfactions sexuelles, ils sont très féconds et leurs prouesses sont aussi phénoménales que grotesques. Ainsi, se voulant littéralement le « père de la Nation », le Guide Jean-cœur-de-Pierre de *La Vie et demie* a institué une croisade sexuelle au cours de laquelle il accomplit chaque année un tour de cinquante lits occupés par cinquante filles vierges numérotées de 2 à 51, en trois heures vingt-six minutes et douze secondes. La scène a été radiodiffusée et télévisée dans une émission intitulée « Le guide et la production ». La minutie du détail, ajoutée au gigantisme des faits, crée

24 Selon l'acception de Bakhtine, cette expression est à peu près synonyme de vision carnavalesque du monde ; elle renvoie au système d'images matérielles et corporelles de la culture comique populaire de la Renaissance (cf. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970, p. 28).

un effet cocasse et saugrenu. De même, malgré ses 250 ans, le Grand-frère-plus-que-patriarche de *La Bible et le fusil* a encore assez d'énergie virile pour faire l'amour avec cinquante-sept jeunes filles vierges, choisies parmi les plus belles du pays. Tonton, dans *Le Pleurer-rire*, lui aussi, raffole de femmes. L'empereur Bossouma, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, bat cependant le record de la salacité grossière ; il est d'ailleurs à peine arrivé en Côte des Ébènes qu'il s'empare de la première venue, une des jeunes femmes chargées de l'entretien du WC, et l'épouse aussitôt.

Les appétits sexuels des « pères de la nation » sont bien sûr invraisemblables, mais, présentés sur le mode grotesque, ils apparaissent au lecteur comme porteurs de vérité, à la fois comme les symptômes grossis de certaines pratiques immorales qui ont cours dans les milieux politiques africains et comme des métaphores de la voracité politique des dictateurs. Kourouma allait même plus loin en assurant qu'il n'avait pas eu besoin de grossir les faits réels : « les dictateurs africains se comportent dans la réalité comme dans mon roman [EA]. Nombre de faits et d'événements que je rapporte sont vrais. Mais ils sont tellement impensables que les lecteurs les prennent pour des inventions romanesques »²⁵.

La plupart des « guides suprêmes » sont présentés comme de simples organismes biologiques, dont les comportements se réduisent à des réflexes et des instincts. L'auteur du *Pleurer-rire*, par exemple, étale de façon implacable les turpitudes de Tonton, ce chef d'État qui se fourvoie dans les méandres de la tyrannie et du ridicule, jusqu'à la folie ou presque. Tonton incarne en effet la bête immonde ; il est celui-là même qui sème le mal (c'est le sens de son nom Sakkadé Bwakamabé) ; avec ses boutons sur le visage comme un signe d'infamie, il est le bouffon criminel au « gros rire bruyant », qui fait une consommation démesurée de « Chivas » ; ses gestes sont rigides et mécaniques, et ses paroles pour le moins brutes. Les propos tenus à l'endroit de son ministre de l'information sont révélateurs :

25 « Entretien avec Ahmadou Kourouma », *art. cit.*, p. 180.

Qu'est-ce que c'est que cette histoire, nom de dieu ? Hein ?... Depuis quand les ministres passent avant le Chef ?... Hein ?... Zéro... Zéro... Con de votre maman ! Je dis con-de-votre-maman. Compris ?... Et la hiérarchie alors... Merde pour vos excuses. (PR, p. 111)

Le ministre incriminé a été automatiquement démis de ses fonctions. Le comique situationnel de cette scène de colère démesurée a une dimension grotesque, avec cette surenchère de jurons, de grossièretés et d'invectives insultantes. Contrairement à ce qui a cours dans le carnavalesque, c'est le Chef qui injurie ses sujets. Vu le statut de « guide suprême » de Tonton, un tel langage, trivial et grossier, heurte et déconcerte tout le monde. Ainsi, de même que « les jurons profanent les choses sacrées »²⁶, les nombreuses grossièretés et injures proférées par le souverain, en suscitant le rire, le ridiculisent, le désacralisent, le *détrônent* et mettent à nu sa véritable face.

Les comportements sont caricaturés mais leur description entretient un rapport indirect, de cette manière, avec la réalité. Le carnavalesque²⁷ est ici mis en œuvre, produisant, selon Pierre N'da, « une écriture de transgression et de dissimulation, cachant dans des récits extravagants, invraisemblables les regards critiques de l'auteur sur la société » ; « ces récits *grotesques* », ajoute le critique, « échappent d'autant plus à la censure des dirigeants que l'univers fantastique dans lequel se passent les choses semble avoir peu de rapport avec la réalité »²⁸. Devenu un « principe actif de subversion »²⁹, le grotesque est ainsi mis au service de la satire sociopolitique. Heinrich Schneegans, pour qui le grotesque est une satire purement négative,

26 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 192.

27 Mise en avant par Bakhtine, cette écriture est fondée sur une esthétique du renversement, du jeu sur le haut et le bas ainsi que sur l'intrusion de la culture populaire dans la littérature. Caractérisée par le fantastique, l'extravagance et le grotesque, l'écriture carnavalesque ne remet pas en cause le grotesque, elle l'inclut au contraire ; le grotesque, selon Bakhtine, étant « lié à la culture comique populaire » (*L'Œuvre de François Rabelais...*, op. cit., p. 42).

28 N'DA (P.), « Maurice Bandaman et la quête d'une nouvelle écriture romanesque africaine », *Regards sur la littérature de Côte d'Ivoire*. A cura di A. Mossetto et N. Raschi. Rome : Bulzoni Editore, 1999, p. 219 (nous soulignons).

29 IEHL (D.), *Le Grotesque*, op. cit., p. 11.

soutenait que « c'est en outrant à l'extrême ce qui ne doit pas être qu'on lui inflige un coup moral et social »³⁰. En ridiculisant, de façon exagérée, certains défauts, l'on suscite le rire. Or, le rire prohibe et condamne le Mal, faisant par là même apparaître le Bien. Ainsi, autant le retour au réel se fait à travers le rire du carnaval, autant le rapport du grotesque à la réalité réside dans la dimension satirique. De plus, « le fantastique permet [...], dans un détour par l'irréel, d'interpréter, au moyen de la crise qu'il ouvre, notre réalité même »³¹. Une telle écriture procède d'une stratégie de voilement-dévoilement : selon Dominique Iehl, « le grotesque [...] est d'abord un style. Mais ce style est toujours lié aux divers visages de la réalité »³². Le rapprochement avec le genre du conte le confirmera.

Style grotesque et esthétique du conte africain

Si la stratégie de voilement-dévoilement est propre au style grotesque, elle participe aussi de l'esthétique du conte, genre oral avec lequel les romanciers africains ont gardé le contact. Le grotesque y apparaît sous la forme d'une rhétorique de l'exagération et de la démesure.

Résurgence du comique grotesque des contes

Le comique grotesque est « le grotesque organisé sur le principe du rire »³³. Dans les contes oraux africains, il permet à l'auditeur de rire *du* et *au* présent. Dans les contes relatifs au lièvre, notamment, le comique apparaît en effet sous des formes diverses (comique de mots, de gestes, de situation, de mœurs, de caractère), et suscite, avec le soutien de la voix et des gestes du conteur, toutes les variétés de sourire et de rire. À ce sujet, Amadou Hampâté Bâ écrit :

30 Cité par BAKTHINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 54.

31 MELLIER (Denis), *La Littérature fantastique*. Paris : Seuil, 2000, p. 13.

32 IEHL (D.), *Le Grotesque*, *op. cit.*, p. 3.

33 BAKTHINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 45.

« Un conte doit toujours être agréable à écouter et, à certains moments, doit pouvoir dérider les plus austères. Un conte sans rire est comme un aliment sans sel »³⁴. C'est ainsi que le conte africain instruit en amusant et amuse en instruisant. Or, s'il fait rire, c'est parce qu'il recourt à l'exagération et à une telle amplification du négatif (ce qui ne doit pas se faire, ou ce qui ne devrait pas arriver) qu'elle confine au risible.

Ainsi, d'une manière générale, c'est à l'instar du conteur que les romanciers étudiés tiennent en haleine leurs lecteurs en insérant des passages relevant du comique grotesque. Par exemple, la veille de son sacre, c'est-à-dire un jour après avoir rêvé que le bleu était la couleur de Dieu, le guide Jean-Cœur-de-Pierre exige que toutes les maisons de Kawangotara, tous les troncs d'arbres, toutes les grilles, enfin tout ce qui peut attirer le regard soit peint en bleu. Comme il a sacré le bleu couleur nationale pour la concorde et la prospérité, le drapeau du pays vire au bleu, et les habitants ne doivent porter des vêtements d'une autre couleur que le bleu. Toutes les machines, tous les objets qui entrent dans le pays doivent être bleus. Les jardiniers ne doivent planter que des fleurs bleues. L'on parle même de produire un peuple bleu. De telles exigences, en plus d'être absurdes et insensées, dévoilent la vanité et les turpitudes des dictateurs africains. Il va sans dire qu'elles suscitent le rire.

Chez Henri Lopès, le grotesque est d'un comique et d'un tragique tels qu'il donne autant envie de rire à verser des larmes qu'à se révolter. Selon Muamba Cabakulu,

[J]e rire constitue la sève nourricière de *Le Pleurer-rire*. Ainsi, suivant son objet et l'angle sous lequel il est projeté, le rire, dans ses variantes, est utilisé comme embrayeur par Henri Lopès pour proposer au lecteur un pacte de lecture de ce roman et notamment un regard critique sur les dictatures africaines³⁵.

Dans ce roman, le comique grotesque transparait notamment dans les mouvements de foule dont Tonton est friand, dans son discours

34 BA (A.H.), *Petit Bodiel*. Abidjan : NEI, 1993, p. 84.

35 MWAMBA Cabakulu, « Le rire comme embrayeur pour une lecture de *Le Pleurer-rire* de Henri Lopès », *Henri Lopès : une écriture d'enracinement et d'universalité*, op. cit., p. 102.

grossier et trivial, dans les évocations érotiques, les calembours vulgaires tels que « en flagrant du lit » (*PR*, p. 24), etc. La mauvaise blague au goût douteux, dont on ne sait s'il faut rire ou désespérer, apparaît notamment lorsque, pour punir ses adversaires réels ou imaginaires, Tonton urine publiquement dans leur bouche ou organise un grand show où tout le monde est mis à rude épreuve.

Sous un autre mode que celui-là, le comique grotesque permet aussi aux écrivains de renouer avec le merveilleux et l'animisme africains, déployant un fantastique ouvert à l'insolite et à la démesure. Le lecteur ne peut alors manquer d'être émerveillé par les extraordinaires métamorphoses et résurrections de certains personnages. L'auteur de *La Bible et le fusil* montre ainsi que, dans un accès de colère, le Grand-frère-plus-que-patriarche transforme ses ministres en grenouilles puis les fait redevenir hommes, une fois son courroux apaisé. Tué lors d'un coup d'État puis enseveli, il ressuscite et vient réclamer le pouvoir. Poignardé à mort, il se métamorphose successivement en vent, en poussière, en sirocco puis tourbillonne en emportant tout son gouvernement, son parti et ses militants. Le merveilleux est aussi perceptible dans les comportements fantastiques des cadavres de prisonniers qui, excédés par les excès du dictateur, se dressent dans leur cellule pour revendiquer leur liberté. Ces mystérieux cadavres signent même des pétitions contre leur incarcération et menacent d'entamer une grève de la faim. Mais parfois, au contraire, ils se lèvent, défilent dans la cour de la prison, pancartes en main, exprimant avec enthousiasme leur indéfectible attachement au président de la République, à qui ils adressent des motions de soutien et renouvellent leur amour militant.

Ici comme dans « le monde à l'envers » du carnaval, les victimes menacent et pourchassent les bourreaux. L'un des exemples les plus éloquents est celui de la violence psychologique exercée par Martial sur son tortionnaire. En effet, décapité par le premier guide, l'opposant charismatique de *La Vie et demie* refuse de « mourir cette mort » (*VD*, p. 13). Il réapparaît intempestivement pour hanter et torturer son tortionnaire qui le supplie vainement. Le comique grotes-

que de la situation est accentué par les apparitions inopportunes du fantôme, qui interrompent les ébats amoureux du guide :

Ses tropicalités ³⁶ faillirent répondre mais à ce moment, le haut du corps de Martial remplit les yeux du guide qui tira huit chargeurs avant de retomber dans l'éternel air de supplication. « Enfin, Martial ! Sois raisonnable. Tu m'as assez torturé comme ça. Tu deviens plus infernal que moi » (p. 58).

Ainsi, la caricature exubérante des dictateurs africains les rapprochent à la fois des « rois de carnaval » et du roi-Lion des contes africains.

Des « rois de carnaval » au roi-Lion des contes

Dans certains contes ouest-africains, le dirigeant puissant et abusif est présenté sous la figure du Lion, souvent opposée à celle du Lièvre. Redresseur de torts et défenseur de l'opprimé, ce dernier symbolise l'intelligence, la ruse et la malice. S'il arrive très souvent qu'un sujet aussi petit que lui n'obéisse pas au Chef et s'en tire à bon compte, c'est que celui-ci ne mérite pas qu'on le respecte, à cause de sa cruauté et de son autoritarisme excessif. Autant le Bien, dans les contes, se déduit du Mal, autant les caractéristiques du bon chef se déduisent de la représentation du mauvais.

Pareillement, dans les romans analysés, face aux divers abus et aux violences de tous genres, des contestataires issus du peuple se dressent. Il s'agit d'Ahika et de l'abbé Noé dans *La Bible et le fusil*, de Martial et de sa descendance dans *La Vie et demie*, et du capitaine Yabaka dans *Le Pleurer-rire*. Symbolisant la résistance et le bon droit, ils sont les porte-parole du peuple opprimé qu'ils finiront par libérer. Les récits étudiés se terminent, à la manière des contes africains traitant de la révolte contre l'autorité abusive, par la chute des pouvoirs autocratiques. En guise de leçon de morale, ces contes rappellent aux puissants que les excès d'autorité finissent toujours par se retourner contre leurs auteurs. À l'image du roi-Lion abusif des

36 Néologisme désignant, dans ce contexte, le sexe masculin.

contes, les dictateurs des régimes totalitaires mis en scène sont ridiculisés et finalement déchus par l'action d'un plus faible.

Il arrive bien souvent que la destitution de ces despotes soit aussi violente que bouffonne. Dans *La Vie et demie*, par exemple, Jean-Cœur-de-Père se fait volontairement brûler vif ; Jean-Cœur-de-Pierre assassine Henri-au-Cœur-Tendre ; Jean-Sans-Cœur, lui aussi, se débarrasse de son père de cette manière. Dans la même veine, le tout-puissant Koyaga de la République du Golfe est, de façon bouffonne et carnavalesque, mis au banc des accusés : il faut que se dise son *donsomana*³⁷ cathartique, qu'il accepte d'être humilié et injurié, qu'il avoue tous ses crimes devant le peuple, représenté ici par la confrérie des chasseurs, s'il veut récupérer son pouvoir³⁸ et les bonnes grâces de son peuple. L'ordre social du pouvoir est ainsi renversé.

Le *couronnement-détrônement*, propre à la parodie carnavalesque, et la ridiculisation du roi abusif se retrouvent ainsi dans les textes étudiés. La caricature des dictatures africaines et la déchéance des guides suprêmes de l'Afrique d'après les indépendances sont alors traitées selon l'esthétique du conte africain et stylisées dans l'esprit du carnaval, de façon ambivalente : la chute et le détrônement sont associés à la renaissance et à la rénovation, la mort de l'ancien régime est liée à la naissance du nouveau.

*

La présente analyse s'est proposé, d'une part, de confronter la fiction littéraire, présentée selon l'esthétique grotesque, au vraisemblable et, par là, à sa référentialité. L'interprétation de ce rapport entre les romans et leur contexte est certes rendue délicate par le faux camouflage dont nous avons parlé, et en particulier par l'ambi-

37 Le *donsomana* est un chant de chasseur. Ici, il est présenté comme une geste purificateur, dite par un aède accompagné d'un répondeur, censée permettre au destinataire principal, Koyaga, de retrouver son pouvoir.

38 EA, p. 10, 61-62. Tout se passe là comme devant une cour de justice où se déclinent, sur le mode du « déballage » de la vérité, le passé et le présent de la personne « à la barre ».

valence qui préside à l'esthétique du grotesque qui en est l'une des manifestations. Toutefois, l'analyse l'a montré, la caricature débridée des dictatures africaines, menée sous le signe de l'écriture carnavalesque, n'empêche nullement le processus référentiel de se mettre en place, si bien que, comme dans le conte africain, il constitue un mensonge vrai. Le recours au grotesque est alors surtout un moyen pour dire la « mocherie » du pouvoir : par la représentation comique d'un réel dégradant et décevant, le grotesque permet aux romanciers de flétrir un réel désenchanté, et de faire rire *du* et *au* présent. Ce faisant, ils mettent le grotesque et la fiction (le faux) au service de la vérité historique (le vrai).

Le grotesque romanesque permet par ailleurs aux auteurs de renouer avec le merveilleux et le fantastique des contes. Il ravive l'animisme africain, en actualisant une réalité vécue (l'hybridité des êtres et des choses, la coexistence du Naturel et du Surnaturel), incompatible avec le rationalisme occidental. Le grotesque mis en scène par les romanciers étudiés tire ainsi son essence de la vision africaine du monde et peut être rattaché aux traditions orales.

Richard SAMIN

Université de Lorraine ¹

**DU GIMMICK AU FANTASTIQUE : LA FONCTION DU GROTESQUE
DANS LA LITTÉRATURE SUD-AFRICAINE EN ANGLAIS**

Le but de cet article est d'étudier différentes figures du grotesque dans des écrits littéraires sud-africains qui ont été publiés entre les années cinquante et quatre-vingt-dix, c'est-à-dire pendant l'apartheid et au début de la période de transition vers la démocratie. En partant de la conception du grotesque développée par Mikhaïl Bakhtine dans son étude de l'œuvre de François Rabelais, j'analyserai les conditions paradoxales de l'émergence du comique et du corps grotesques dans un monde profondément injuste, ségrégué, absurde, déchiré par la violence inhérente à la conquête et à la domination coloniale et impérialiste. Mon attention se portera particulièrement sur les rapports du grotesque avec la politique et avec l'histoire, sur les interprétations qu'on peut en inférer quant à sa fonction sociale à travers différents avatars, depuis les *gimmicks* d'Alex La Guma, héritiers de la figure du *trickster* ou du filou qui les a précédés, jusqu'à l'univers pénétré de fantastique de Zakes Mda, en passant par la figure pseudo-mythique d'Adamastor chez André Brink.

Grotesque et histoire : le monde absurde de l'apartheid

Comme point de départ, j'aimerais rappeler brièvement ce que dit Mikhaïl Bakhtine au sujet de l'image grotesque. Il la conçoit sous le rapport du temps ; c'est « un phénomène en état de changement, de

¹ Laboratoire IDEA – Interdisciplinarité dans les études anglophones (EA 2338).

métamorphose », quelque chose qui est « encore inachevé, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir »². Il précise que cette image naît et se développe en corrélation avec un changement politique et social, et surtout avec un changement d'épistémè.

En Afrique du Sud, le changement politique qui a profondément bouleversé les institutions et les esprits, c'est l'imposition de l'*apartheid*, c'est-à-dire l'institutionnalisation du racisme d'État, la mise en œuvre systématique d'une restructuration politique, sociale, économique et territoriale, fondée sur une idéologie raciste. Il s'agissait de préserver la pureté de la race blanche et d'encourager le développement de l'ethnicité au nom de l'essentialisme identitaire ; celui-ci était fondé sur une conception de la race qui avait ses origines dans certaines formes de la théologie calviniste et dans les théories pseudo-scientifiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Avec l'arrivée au pouvoir du parti nationaliste *afrikaner* en 1948, toute la société va se retrouver rigidifiée par une stricte hiérarchisation et par une segmentation fondée sur l'imposition d'un paradigme racial totalisant.

L'un des aspects dominants de la législation mise en œuvre par l'*apartheid* est la ségrégation territoriale, c'est-à-dire l'imposition de zones de résidence séparées selon des critères raciaux : dans les villes, déclarées zones blanches, les Noirs ne sont admis à résider que sous des conditions très strictes et se retrouvent confinés dans des *townships*. Ceci nous amène déjà à dire qu'en Afrique du Sud, le grotesque doit également être compris sous le rapport de l'espace.

Les *townships* africains des grands centres urbains, qui rassemblent des populations noires venant d'horizons géographiques et culturels divers, sont d'abord des réservoirs de main-d'œuvre bon marché. Mais ils sont aussi devenus, au fil du temps, des lieux de vie régis par une dynamique sociale forte, qui fait se mélanger ou se confronter des influences culturelles multiples, venant aussi bien des

2 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, coll. Tel, 1970, p. 33.

traditions africaines qu'occidentales, en particulier américaines et britanniques. Cette dynamique d'échanges sociaux s'est accompagnée d'une extraordinaire énergie créatrice, qui s'est manifestée en particulier par l'essor du jazz sud-africain, de la danse et de l'écriture, qu'il s'agisse de fiction ou de journalisme en anglais.

L'émergence du corps grotesque

L'un des plus célèbres *townships* de Johannesburg avait pour nom Sophiatown. Dans les représentations comiques qu'en donnent les écrivains, on décèle ce qui caractérise le grotesque, à savoir la démesure, l'ambivalence et la volonté de transmuier en dérision, en jeu, en rire, des expériences douloureuses, inhumaines et déroutantes, qu'elles soient individuelles ou collectives. De la conception du carnavalesque et du grotesque définie par Bakhtine, on retiendra surtout ici l'idée d'une transgression provisoire de l'autorité, de la hiérarchie et du discours dominant. En outre, on peut déceler dans les traditions comiques des *townships* ce que Bakhtine appelle « une fête du temps, du devenir, des alternances et des renouveaux »³, ou encore, un « temps joyeux de la mort et de la renaissance »⁴. Certains écrivains comme Es'kia Mphahlele perçoivent même dans le flux d'énergie qui anime le *township* une dimension cosmique, universaliste, conforme à la vision carnavalesque du monde de Bakhtine⁵. Ainsi, en observant un couple danser, Mphahlele en vient à imaginer que le rythme des corps s'accorde avec celui du cosmos : « Elle dansait les yeux mi-clos tandis que son partenaire, la lèvre inférieure proéminente, s'abandonnait entièrement au rythme, le rythme de la terre, des cieux et du temps »⁶.

3 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 18.

4 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 210.

5 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 56.

6 MPHAHLELE (E.), « Lesane », dans Chapman (M.), dir., *The Drum Decade. Stories from the 1950s*. Pietermaritzburg : University of Natal Press, 1989, p. 134. Sauf indication contraire, les traductions de l'anglais sont de l'auteur de cet article.

Il reste cependant que, dans les *townships*, tout se passe comme si la dynamique sociale et culturelle, ne pouvant déboucher sur une extériorité, sur un à-venir, en raison du poids contraignant du politique, se muait en énergie destructrice, transformant les *townships* en zones d'entropie par ses phénomènes de violence interne et d'excès en tout genre. Les tensions ainsi générées créent les conditions d'émergence du corps grotesque avec l'hypertrophie de certaines de ses parties, ses excès, avec aussi la transgression de ses frontières, en étant associé au monde animal ou naturel, et en étant soumis à des distorsions. Dans l'écriture, le rire devient souvent rictus, auto-dérision et cynisme, ce que Bakhtine désigne comme le « rire réduit »⁷.

Dans la peinture des expériences du *township*, l'accent est mis sur l'existence concrète, matérielle et surtout corporelle. Les corps individuels semblent se résorber en un corps collectif, et les souffrances d'un seul individu semblent partagées par tous, comme le souligne Mphahlele : « Les écrivains sentent la vie au niveau basique de la survie, parce que les Noirs sentent de près la douleur physique de la faim, des transports publics surchargés où les corps se frottent les uns contre les autres, où on se presse et se bouscule »⁸.

La figure du pitre ou du filou

Dans les années cinquante, les écrivains noirs érigent les *townships* en spectacles, comme une scène de théâtre ou de music-hall, ou encore comme une piste de cirque sur lesquelles ils projettent des personnages, des comportements et un langage qui transgressent les normes et les codes sociaux et moraux par des conduites excessives, des corps caricaturés et une langue souvent hybride. Ils vont ainsi contribuer à créer un discours du grotesque qui n'est pas

7 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 115.

8 MPHAHLELE (E.), « Landmarks », dans Mutloatse (Mothobi), dir., *Umhlaba Wethu. A Historical Indictment*. Johannesburg : Skotaville Publishers, 1987, p. 17.

tant une transgression explicite de l'ordre et de l'autorité politiques que l'affirmation implicite qu'il est possible de construire une aire de liberté en dépit de cet ordre et de cette autorité, même si, bien sûr, l'ombre menaçante du système s'inscrit au creux de ce discours. Le grotesque opère ainsi le déplacement d'une résistance politique en acte ou en discours vers des distorsions et des excès affectant le corps. D'où une tonalité qui se traduit souvent par une ironie grinçante et un certain cynisme.

La figure qui domine alors est celle du pitre ou du filou, en anglais *trickster*, c'est-à-dire celui qui survit en transgressant la loi et les principes moraux par le vol, le mensonge, la tromperie, la séduction et l'adultère, et dont l'une des motivations principales est de se procurer à boire et de s'enivrer. Dans le souci de « donner forme et de transmettre la texture de l'«expérience noire» »⁹, les thèmes les plus récurrents sont les descentes de police, le contrôle d'identité, la violence quotidienne, l'alcool et les femmes.

Parmi les écrivains les plus représentatifs de cette époque – qui ont tous, à un moment donné de leur carrière, écrit dans un magazine populaire exclusivement réservé à un lectorat noir, *Drum*, créé en 1951 –, Casey Motsitsi est celui dont les écrits ont le plus contribué à camper ce personnage de pitre et de filou avec des histoires de beuveries, de débauches et d'adultères, où les personnages se moquent d'eux-mêmes et des autres, rivalisant dans l'auto-dérision physique et morale. Si le *township* est érigé en espace public de réjouissances et de fêtes, mais aussi de bagarres et de disputes, le *shebeen* – ou débit de boisson clandestin, illégal –, est véritablement l'espace festif par excellence, le lieu de l'ivresse, de l'oubli total de soi et de l'ennui suscité par la vie quotidienne, mais aussi un lieu de sociabilité.

Pour renforcer l'impact concret de ces situations, Casey Motsitsi utilise un anglais parlé, non standard, hybride, qui intègre avec maî-

9 CHAPMAN (M.), « More Than Telling a Story. *Drum* and Its Significance in Black South African Writing », dans Chapman (M.), dir., *The Drum Decade*, *op. cit.*, p. 185.

trise et inventivité des néologismes, l'argot des *townships*, des emprunts à des langues africaines et à l'*afrikaans* au service d'une rhétorique du grotesque, faite d'hyperboles, de mots crus et de proliférations lexicales. Par exemple, lorsque le narrateur, peu de temps avant sa mort, se retrouve gravement malade à l'hôpital, il transforme sa situation en une sorte de farce :

Je demande à un toubib qui vient m'examiner comme si j'étais un objet de curiosité pourquoi je suis retenu de force dans cet atelier de réparation pour hommes. Je lui dis à quel point je déteste être éloigné de mes copains et copines et de me retrouver en orbite côté phuza¹⁰. « Écoute, Kid, il faut que tu fasses gaffe. Vas-y mollo sur la bouteille, ou alors », et il pointe un doigt menaçant vers le ciel, là où je vais me retrouver si je ne laisse pas tomber le mashala¹¹ [...] Ce que je ne lui dis pas c'est que je ne suis pas prêt à me transformer en désert du Sahara, et qu'un Kid sans mashala, c'est comme l'Océan Indien sans eau¹².

Par ses brefs récits, mettant en scène des personnages le plus souvent prénommés « Kid », impliqués dans des situations grotesques (beuveries, querelles d'argent, scènes domestiques ou d'adultère), Casey Motsitsi a su transmettre la vie trépidante des *townships* en corrélant un mode de vie à un style de langage. Par cette maîtrise et cette appropriation de l'anglais de la part d'écrivains africains, ce qui se manifeste, c'est un défi implicite qui est lancé au pouvoir *afrikaner*, lequel se méfiait des Africains éduqués qui parlaient et écrivaient l'anglais.

La force des écrivains comme Motsitsi, c'est, en définitive, d'avoir su transformer la langue et la culture coloniale qu'elle implique en une aire de liberté et d'innovation ; de métamorphoser une situation d'anomie, marquée par la pauvreté, l'abjection, la violence et le désespoir, en résilience symbolique. Es'kia Mphahlele a qualifié le style des années cinquante de « nerveux, agité, impressionniste, pénétré

10 *Phuza* : mot *xhosa* désignant une boisson alcoolisée.

11 *Mashala* : boisson alcoolisée.

12 MOTSITSI (C.), « Casey's Last Beat », dans Mutloatse (M.), dir., *Casey and C° Selected Writings of Casey "Ki" Motsitsi*. Johannesburg : Ravan Press, 1983, p. 133.

d'une énergie fiévreuse et d'un esprit caustique »¹³. Le *township* est métaphorisé en une combinaison d'expériences intenses, arrachées au jeu des déterminismes socio-politiques, et devient le site où la vie, comme le dit Mphahlele dans une de ses nouvelles, se transforme en un « un morceau de temps parfumé et savoureux »¹⁴.

Du filou au *gimmick* : Alex La Guma

Suite au massacre de Sharpeville en mars 1960, les rares formes de grotesque qui subsistèrent se trouvent dans les romans d'Alex La Guma, écrivain métis militant, membre du parti communiste sud-africain et de l'ANC, condamné à plusieurs peines de prison, assigné à résidence pour de longues périodes, dont toutes les œuvres étaient censurées et qui dut s'exiler pour continuer à écrire. Il donna le nom anglais de *gimmick* à ces figures grotesques

En anglais, le *gimmick* est à l'origine un mécanisme qui permet de truquer les jeux d'argent, et le terme désigne maintenant un gadget. Je me limiterai à deux de ces personnages, pris dans son deuxième roman *And a Threefold Cord*¹⁵, dont le titre est emprunté au chapitre 4, verset 12 de l'Écclésiaste, qui se termine ainsi : « un fil triple ne rompt pas vite », allusion à la nécessité de la solidarité dans l'épreuve, qui est le thème principal du roman.

Ces personnages sont à proprement parler grotesques par les déformations excessives, caricaturales, que l'auteur leur fait subir et qui transgressent les normes d'une description strictement mimétique, en particulier celles du canon corporel. Il s'agit de deux femmes, deux figures emblématiques d'une communauté de gens extrêmement pauvres, vivant dans des bidonvilles situés à la périphérie d'une ville qui n'est pas nommée, mais qui est facilement reconnaissable comme Le Cap. L'une de ces femmes, appelée Drunk Ria' ou Ria la poivrotte, est associée à l'idée de déchéance extrême et irrémédia-

13 MPHAHLELE (E.), « Landmarks », *art. cit.*, p. 17.

14 MPHAHLELE (E.), « Lesane », *art. cit.*, p. 134.

15 LA GUMA (A.), *And a Threefold Cord*. Berlin : Seven Seas Publ., 1964, 173 p.

ble ; l'autre, Miss Nzuba, au physique tout aussi imposant et caricatural, est une sage-femme dont le rôle est plus positivement connoté. Avant d'analyser en quoi le grotesque qu'elles incarnent participe de la fonction symbolique du *township*, en voici deux brèves descriptions. D'abord celle de Drunk Ria' lors de sa première apparition :

Au milieu d'une flopée de gamins et de chiens il y avait une femme, ou plutôt une parodie de femme, qui s'esclaffait avec un rire d'ivrogne, et se frayait lentement un chemin en titubant. On aurait dit un mannequin qui, après avoir été abandonné pendant des années dans un égout, puis récupéré et grossièrement rembourré avec des matériaux de fortune et recouvert d'une robe qui semblait faite de torchons de cuisine cousus ensemble, aurait été finalement mis en mouvement à l'aide d'un mécanisme d'horlogerie défectueux ¹⁶.

Voici maintenant la description de Miss Nzuba, la sage-femme. Son portrait est présenté selon le schéma d'une recette ou d'un mode d'emploi :

Soit : une énorme gelée de groseille modelée dans une série d'ovales, de sphères et d'ellipses et autres formes arrondies jointes ensemble et représentant la tête, le torse, les bras et les jambes. Habillez le tout d'une ample robe, délavée et maculée au fil du temps par des taches de graisse et des débris de nourriture. Par-dessus la robe passez une veste d'homme, usagée, étriquée, impossible à boutonner. À cela ajoutez des chaussettes d'homme, raccommodées, trouées, tirées sur des mollets éléphantiques et une paire de chaussures d'homme craquelées, informes, des chaussures mises au rebut portées par des pieds gigantesques ¹⁷.

À la lecture des descriptions de ces deux corps difformes, quasiment monstrueux, nous découvrons que les principes qui en sous-tendent la construction sont ceux de l'excès et du bricolage, c'est-à-dire de l'hétérogénéité. Ces corps sont des lieux où les frontières sont arbitrairement transgressées : le vivant et le mécanique ou l'inanimé, l'homme et l'animal, le haut et le bas, le digne et l'abject. Ces deux femmes sont des représentations qui contredisent bien sûr l'image normée de la femme – une « parodie de femme » –, mais les deux prises ensemble donnent une image ambivalente du *township* quant à ses modalités d'existence. Elles en articulent deux visions oppo-

16 LA GUMA (A.), *And a Threefold Cord*, op. cit., p. 53.

17 LA GUMA (A.), *And a Threefold Cord*, op. cit., p. 110.

sées : l'indignité et la décence, la mort et la naissance. Mais, en même temps, elles sont données à voir comme des formes travaillées par des forces sociales contradictoires, opérant à deux pôles opposés de la sociabilité : l'une est rejetée, l'autre intégrée. Entre ces deux pôles se déploient dans le roman toutes les formes sociales et corporelles caractéristiques des ghettos urbains. Mais, surtout, ces deux femmes définissent, dans leur opposition thématique, la limite ambiguë et incertaine qui sépare deux modalités d'existence : la solitude et la solidarité, le tragique et le comique, la chute dans le naturel et le retour dans le social, la mort et la naissance ou la renaissance. Chez La Guma, cette dernière prend la forme de l'émergence d'une conscience politique, c'est-à-dire d'une ouverture vers l'extérieur, et, de ce fait, elle s'inscrit explicitement dans l'Histoire.

Grotesque et mythe : le cas d'Adamastor

La limite incertaine qui existe entre le naturel et l'humain, comme entre le comique et le tragique, est un enjeu qui sous-tend une autre représentation du grotesque, celle qu'illustre le roman d'André Brink : *The First Life of Adamastor*¹⁸. Ce roman paru en 1993 est une fantaisie érotico-mythologique qui associe la figure antique d'Adamastor à une créature mythique africaine, le *tokoloshe*.

On trouve trace du nom d'Adamastor dans l'œuvre de Rabelais, *Pantagruel* (publiée en novembre 1532), au chapitre I, dans le déploiement parodique de la longue généalogie des géants, ancêtres de Pantagruel : « Et le premier fut Chalbroth, / [...] / Qui engendra Briaré, qui avait cent mains, / Qui engendra Porphirio, / Qui engendra Adamastor, / Qui engendra Antée [...] »¹⁹.

18 BRINK (A.), *The First Life of Adamastor*. London : Secker & Warburg, 1993, 137 p. ; *Adamastor*. Traduit de l'anglais (Afrique du Sud) par Jean Guiloineau. Paris : Stock, coll. Nouveau Cabinet cosmopolite, 1993, 158 p.

19 RABELAIS (Fr.), *Pantagruel. Roy des Dipsodes Restitué à son Naturel avec ses Faictz et Prouesses Espoventables*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p. 175.

Mais l'origine du mythe d'Adamastor, tel qu'il nous est parvenu, se trouve dans le poème de Luis de Camões, *Les Lusíades*, publié en 1582, au chant V. Le poème retrace l'épopée héroïque, en 1497-1498, du voyage de Vasco da Gama en Inde. Il y est fait allusion au passage du Cap de Bonne Espérance, qui avait été nommé Cap des Tempêtes jusqu'à ce que Bartholomé Dias le franchisse, dix ans auparavant, en 1488.

La présence du géant s'annonce sous la forme d'un nuage gigantesque et menaçant, qui frappe tout l'équipage d'effroi. Vasco da Gama relate la scène en ces termes :

« Ô suprême Puissance », m'écriai-je, « quelle divine menace, quel secret ces cieux et cette mer viennent-ils nous présenter ? Quelle est cette chose qui surgit, plus grave qu'une tourmente ? »

Je n'avais pas achevé que déjà, dans les airs, nous apparaît une forme robuste et vigoureuse, à la stature difforme et gigantesque ; son visage était sombre sa barbe repoussante, ses yeux caves, son maintien terrible et farouche, son teint terreux et pâle, ses cheveux souillés de terre et crépus, sa bouche noire et ses dents jaunes ²⁰.

La figure monumentale s'adresse directement à Vasco da Gama pour lui reprocher d'avoir osé franchir les limites de son royaume marin et percé son secret, jusque-là resté inviolé. Quand le marin l'interrompt pour lui demander son identité, il répond en ces termes :

« Je suis cet occulte et grand cap, que vous autres nommez le Cap des Tempêtes [...]. Je termine ici toute la côte africaine en ce mien promontoire jamais aperçu, qui s'étend vers le Pôle antarctique, et que vient offenser votre témérité. Je fus l'un de ces violents fils de la Terre, tout comme Encelade, Égée, Cent-Bras : je m'appelais Adamastor, et pris part à la guerre contre celui qui darde la foudre de Vulcain [...] je fus capitaine de la mer où voguait la flotte de Neptune que je recherchais » ²¹.

La raison pour laquelle il a choisi le royaume marin pour se battre et Neptune comme ennemi, c'est qu'Adamastor est tombé amoureux de Thétis, femme de Pélée, princesse des eaux, mère d'Achille, dès le jour où il l'a vue se baigner nue. Depuis, son image le hante, le désir

20 CAMÕES (Luis de -), *Les Lusíades* (1572). Traduction de Roger Bismut. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian – Centre Culturel Portugais, 1992, p. 259.

21 CAMÕES (Luis de -), *Les Lusíades*, *op. cit.*, p. 267.

de la posséder l'obsède. La belle Thétis, que le gigantisme et la laideur d'Adamastor rebutent, refuse de céder à ses avances. Il intime à la mère de Thétis, Doris, de lui obtenir un rendez-vous avec sa fille, sinon il la prendra de force. La mère et la fille décident alors de comploter ensemble et, le jour de la rencontre, alors qu'Adamastor se précipite vers Thétis et l'entoure fiévreusement de ses bras, il se rend compte soudain qu'il n'enserme en fait qu'un rocher et que lui-même se retrouve métamorphosé : il est devenu l'imposant promontoire rocheux qui forme le Cap de Bonne Espérance.

Dans son roman, André Brink réécrit le mythe en rendant plus humaine la figure d'Adamastor. Il déplace son gigantisme sur une partie de son anatomie, son membre viril, faisant de lui une figure à la fois grotesque, pathétique et fantastique, mais digne. Dans cette fable métafictionnelle et postcoloniale, André Brink historicise le mythe en laissant croire que, derrière la figure d'Adamastor, il y aurait peut-être eu un vrai personnage, dont il imagine la première rencontre avec les navigateurs portugais en renversant le point de vue de Camõens. Il donne donc la parole au principal protagoniste, rebaptisé T'kama, d'après le nom d'un chef *khoi*, signifiant « gros oiseau », et il s'inspire, dans son récit, de la mythologie et de la cosmogonie *khoi*. Le narrateur prend aussi soin de préciser que le mot *oiseau* désigne également, de manière métaphorique et enfantine, son propre sexe. La voix qui s'adresse ainsi au lecteur, c'est celle, pourrait-on dire, de l'esprit de T'kama / Adamastor qui, cinq siècles après les événements, essaie de se remémorer, aussi bien qu'il le peut, sa première vie au cours de laquelle, pour son malheur, il fit la rencontre des Portugais.

Dans ce récit, les Portugais débarquent et, si les premiers contacts ne sont pas hostiles, très vite, faute de se comprendre, les relations se détériorent, *a fortiori* quand T'kama tombe passionnément amoureux d'une Portugaise qu'il surprend se baignant nue dans un ruisseau et qu'il enlève. Mais la présence de cette étrangère désorganise encore plus le groupe qui, convaincu qu'elle apporte malheur, décide, pour conjurer la malédiction qui semble s'abattre sur eux, de se lancer dans un long et dangereux périple. Pendant ce temps, la

belle Portugaise refuse toutes les avances de T'kama qui ne sait plus trop comment la séduire, ce qui ne fait qu'accroître son désir. Mais, chose remarquable, plus son désir s'exacerbe, plus son sexe s'allonge, pour atteindre des proportions monstrueuses.

Brink, en métaphorisant ainsi l'aspect gigantesque du héros de Camoens, non seulement exploite de manière pertinente le thème du corps grotesque, mais y ajoute aussi une composante mythique africaine avec la figure du *tokoloshe*. La croyance au *tokoloshe*, nom d'origine *xhosa*, est répandue dans toute l'Afrique du Sud. C'est à l'origine un esprit des eaux malfaisant, qui se présente comme une créature de petite taille, brune et recouverte de poils, avec un trou dans la tête, et qui peut se rendre invisible en mettant un caillou dans sa bouche. C'est une créature lubrique, dont le sexe est tellement long qu'il doit le porter en bandoulière, et qui s'attaque aux femmes pour les violer. Ce n'est pas l'aspect malfaisant du *tokoloshe* que retient Brink, mais son gigantisme sexuel. C'est le problème insurmontable auquel T'kama se trouve confronté :

Chaque nouvelle tentative pour la pénétrer ne faisait qu'accroître de manière alarmante le diamètre et la longueur de mon membre. Bientôt je fus capable de l'enrouler deux fois autour de ma taille comme une solide ceinture à l'intérieur de laquelle j'en coinçais l'extrémité. C'était assez supportable sauf quand, dans sa tête de gland, lui prenait l'idée de se redresser, car alors il se libérait de ses liens pour se rappeler à mon attention en venant me frapper entre les deux yeux avec la puissance mortelle d'une matraque ²².

À la longue, sa captive portugaise est prise de compassion et elle essaie d'alléger ses souffrances, mais avec des conséquences regrettables :

De temps en temps, quand mon désir devenait insoutenable, elle essayait de cajoler mon impressionnant oiseau de ses mains, mais alors il se redressait d'un seul coup allant heurter le plafond de la hutte en laissant échapper un jet qui se déployait comme un immense chardon et, en retombant, répandait sur nous sa blancheur humide ²³.

22 BRINK (A.), *Adamastor*, *op. cit.*, p. 88.

23 BRINK (A.), *Adamastor*, *op. cit.*, p. 90.

Dans l'analyse que Mikhaïl Bakhtine fait de l'œuvre de Rabelais, le corps grotesque est défini comme un corps en mouvement, qui n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction et de création pour se transformer en un autre corps ²⁴. Brink semble prendre cette analyse littéralement : T'kama, se voyant dépossédé de la partie la plus encombrante de son anatomie à la suite d'une rencontre inopinée avec un crocodile qui le lui sectionne d'un coup de mâchoire, est à nouveau doté, par les soins méticuleux du médecin de la tribu, d'un membre en argile de taille raisonnable qui lui permet, par la suite, d'honorer sans violence la femme qu'il poursuit de ses avances et de donner naissance à un descendant.

Ce qui est à l'œuvre dans ce corps grotesque, c'est bien un processus de métamorphose, de mort et de renaissance, que perpétuent aussi bien l'épopée de Camões que le récit de Brink. Si le sens étymologique d'Adamastor est « sauvage », « insoumis », le lecteur peut y déceler également le nom d'Adam, le premier homme. Par le biais du grotesque, le récit de Brink détourne ou subvertit le mythe d'Adamastor en l'associant implicitement à une figure mythique africaine et en en faisant la figure d'une perpétuelle renaissance africaine au-delà de la conquête coloniale et de ses effets néfastes, à l'inverse de l'Adamastor de Camões, et d'autres après lui, qui en avaient fait une figure de vaincu, marquée par la déréliction et constituant un symbole d'archaïsme : le gardien d'une civilisation condamnée à disparaître devant la civilisation technicienne et marchande du monde occidental.

Ambivalente transition : Zakes Mda et le grotesque

L'aspect à la fois fantasque et subversif du grotesque est repris avec plus de mesure, de nuance et d'ambivalence dans un roman de Zakes Mda publié en 2000, *Ways of Dying* ²⁵, qui a été traduit en

24 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais...*, *op. cit.*, p. 315.

25 MDA (Z.), *Ways of Dying*. Cape Town : Oxford UP, 1997, 199 p. ; *Le Pleureur*. Traduit de l'anglais (Afrique du Sud) par Catherine Glen-Lauga. Paris : Dapper, 1999, 283 p.

français sous le titre *Le Pleureur*. Le roman de Mda, qualifié de roman de la transition, porte tous les stigmates et les contradictions de la période de troubles, à l'époque des négociations, entre la libération de Mandela en février 1990 et les premières élections libres en avril 1994.

Dans ce roman où l'histoire est vue d'en bas, la thématique grotesque du *township* intègre la figure du pitre au fantastique dans un contexte caractérisé, plus que précédemment, par un rapport explicite et appuyé à l'histoire. Le personnage principal, Toloki, incarne, un peu comme l'esprit de T'kama / Adamastor, la persistance de l'esprit qui survit à tous les aléas de l'existence. Selon le schéma classique du roman sud-africain, Toloki quitte son village pour aller chercher fortune à la ville. Ses tentatives échouent et il finit par se retrouver clochard jusqu'au jour où, au cours de funérailles, il se découvre une vocation de pleureur. Son ambition est d'en faire un vrai métier. Au fil des enterrements, qui sont fort nombreux en cette période où les gens s'évertuent à s'entre-tuer – la police contre les opposants politiques, les Africains entre eux –, il perfectionne son art et se constitue un costume qu'il juge digne de sa profession. Il le trouve dans un magasin de déguisements découvert par hasard :

Il y avait différents types de costumes exposés dans la vitrine mais son attention fut surtout attirée par un ensemble noir exceptionnellement seyant, comprenant un grand chapeau haut-de-forme aux reflets moirés, un pantalon moulant et lustré, quasiment identique aux collants que portent les jeunes filles aujourd'hui, et une cape noire ayant une texture de velours qui descendait jusqu'aux genoux et qui se fermait par une boucle dorée de la taille d'une main ²⁶.

Le Pleureur est un récit riche de son ambivalence : il mêle le sérieux et le comique, le carnavalesque et le drame ; surtout, il est caractérisé par une lucidité incisive qui ne cache pas les dessous sordides et tragiques de la lutte de libération. Le roman fait entendre la voix collective d'une population qui a souffert et qui souffre encore, et dont les futurs dirigeants ne semblent pas être à la hauteur de la tâche qui les attend, si ce n'est pour servir leurs propres intérêts. D'où l'aspect

26 MDA (Z.), *Le Pleureur*, op. cit., p. 21.

grinçant de la satire. L'histoire se déroule sur un fond de violences, et notamment d'homicides arbitraires qui culminent avec l'exécution d'un enfant de cinq ans, accusé de trahison par un comité de défense de quartier, et condamné au supplice du pneu (un pneu de voiture arrosé d'essence, accroché au cou de la victime, auquel on met le feu). Or cet enfant nommé Vutha – verbe qui signifie « brûler, s'enflammer » en *xhosa* – est le fils de l'autre personnage principal du roman, Noria, toujours vêtue d'une robe à pois ; il s'agit d'une camarade d'enfance de Toloki, qui, après avoir quitté son village et gagné sa vie comme prostituée, a décidé de consacrer sa vie à aider sa communauté. C'est au cours de l'enterrement de son fils qu'elle retrouve Toloki.

Ces trois personnages s'inscrivent dans un cycle de mort et de renaissance dans le contexte de croyances africaines. En effet, l'enfant de Noria meurt en fait pour la seconde fois : il était déjà mort autrefois, à une époque où Noria avait quitté son mari, violent et alcoolique ; celui-ci, pour pouvoir aller s'enivrer, avait attaché l'enfant à un piquet, et Vutha avait été à moitié dévoré par les chiens. Peu de temps après, Noria s'était retrouvée enceinte sans avoir eu de relation sexuelle : elle est persuadée que c'est son fils qui s'est ainsi réincarné. Comme la fois précédente, elle le met au monde après l'avoir porté pendant quinze mois.

Le thème du corps grotesque, déformé, déguisé, meurtri, disloqué, sous-tend l'orientation principale du roman qui est de célébrer, au-delà de la mort, des trahisons et des hypocrisies, l'entraide et la volonté de résister, pour s'insurger contre les faux-semblants et l'abjection. Le monde du roman est vu à la fois d'en bas et d'en haut. La vision d'en bas est celle d'un personnage ridicule et burlesque mais sérieux, car jusqu'à ce qu'il retrouve Noria, Toloki prend pour modèle ce qu'il imagine être la vie ascétique des moines des religions orientales en s'imposant un régime alimentaire très strict, constitué d'oignons verts et de gâteau roulé ; sous son regard innocent, la logique du monde révèle toute sa perversité meurtrière. À l'opposé, le regard d'en haut est celui qui s'inscrit dans le récit sous l'anonymat d'un « nous » collectif parlant à travers la voix du narrateur qui, en

quelque sorte, représente une conscience omnisciente qui survole toute l'histoire et s'arroge le privilège du jugement au nom d'une tradition quelque peu déconcertée par l'esprit des temps nouveaux.

*

L'utilisation du grotesque dans les quelques ouvrages étudiés plus haut confirme que le grotesque est la forme emblématique d'une résistance venue du bas face au pouvoir imposé d'en haut : il se situe, comme le dit Leonardo Cassuto, sur une ligne de fracture sociale qui « souligne la marginalité des classes sociales inférieures [...] y compris celles qui sont reléguées dans ce statut en raison de leur race »²⁷. Le grotesque est une vision d'en bas, qui permet aux auteurs dont nous avons parlé de mettre en scène les horreurs et les monstruosité de la vie quotidienne sous l'*apartheid*, et dans la période qui l'a immédiatement suivie, avec une lucidité qui n'exclut pas un effet d'aliénation pour forcer le lecteur « à réfléchir à une situation qu'il prend pour argent comptant en raison de sa grande familiarité », et à « remettre en cause ce qui peut lui paraître naturel »²⁸. Ce que le grotesque met en en exergue, c'est ce qui est nié dans le quotidien, à savoir la valeur de la vie et la dignité humaine ; il fournit la contre-épreuve d'un monde soi-disant rationnel. Autrement dit, le monde grotesque affirme sa différence comme la preuve par l'absurde d'un monde colonial et postcolonial dont la rationalité est pervertie, sinon perverse.

27 CASSUTO (L.), « Jack London's, Class-Based Grotesque », dans Meyer (M.J.), *Literature and the Grotesque*. Amsterdam, New York : Rodopi, 1995, p. 113.

28 LIBROTTE (Tim), « What a Dirty Way to Get Clean : the Grotesque in the Modern American Novel », dans Meyer (M.J.), *Literature and the Grotesque*, *op. cit.*, p. 173.

Hocine MAOUI

Badji Mokhtar – Annaba University

**SOME ASPECTS OF THE OPPOSITIONAL DISCOURSE AND THE
ANGLOPHONE POSTCOLONIAL AFRICAN NOVEL : A SPECIAL REFERENCE
TO NGUGI AND ARMAH**

Post-independence African literature is identified as a « broad movement of resistance to, and transformation of, colonial societies »¹. Many African writers adopted an oppositional discourse wherein, by rewriting and redefining their culture and history, they countered the vision embedded in the colonial discourse. By subverting the dominant discourse, they produce an alternative discourse which is rather contestatory. One can hear voices which give agency to the African subjects and re-inscribe their own narrative on the Western narrative, thus re-interpreting history from their own perspective². John Erickson points out that postcolonial writers work « to subvert the reigning discourse » and offer another discourse that « calls in question the philosophical (logocentric, eurocentric) precepts upon which the narrative rests »³.

In her discussion of literary styles and themes in resistance literature, Benita Parry underlines the importance of innovative styles in subverting colonial discourse. In this context, she echoes Frantz Fanon's view which claims that by borrowing the white man's aesthe-

1 BOEHMER (E.), *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford and New York : Oxford UP, 1995, p. 184.

2 TERDIMAN (R.), *Discourse / Counter-Discourse*. Ithaca : Cornell UP, 1981, p. 92.

3 ERICKSON (J.), « Writing Double : Politics and the African Narrative of French Expression », *Studies in Twentieth Century Literature*, n°15, 1991, p. 103.

ticism in writing an oppositional discourse, the post-colonial intellectual must create a literature of resistance which will disrupt literary styles and themes, construct a completely new audience and shape national consciousness⁴. Parry underlines that there are many textual procedures that can act as oppositional and subversive. Among the procedures she enumerates are : « the fantastic and the fabulous, the grotesque and the disorderly, the parodic reiteration or inversion of dominant codes, the deformation of master trope, the estrangement of received usage, the fracture of authorised syntax »⁵.

In this article I will try to show through a comparative perspective how, like Parry and Fanon, both Ayi Kwei Armah and Ngugi wa Thiong'o, especially in their late period, call for the disruption of « literary styles and themes ». They move away from unilateral ways of thinking and develop subversive and contestatory modes of writing which transcend the realism of the literature of resistance. In the postcolonial view, reality becomes complex and hybrid. The mimetic, realist mode of narration in African writing is replaced by new stylistic features and literary tropes which go beyond or rather disrupt the limits and perceptions of realism. Their carnivalized discourse is seen through satire as one of these literary tropes. But before dealing with some illustrations from Ngugi's and Armah's texts, I will refer to some theoretical definitions of postcolonial satire along with Mikhail Bakhtin's concepts of « grotesque realism » and folk laughter as a means of understanding the comic nature of the vision of both writers. I will attempt to shed light on some of the aspects of the carnivalesque relying on some examples from both writers' novels. I will put much more focus on the satirical undertones, showing the instances of comedy, carnival laughter, the language of the people, and the

4 EZZAHER (L.E.), *Discourse and Post-Colonial Criticism*. New York : Peter Lang, 2003, p. 1.

5 PARRY (B.), « Some Provisional Speculations on the Critique of "Resistance" Literature », *Altered State ? Writing and South Africa*. Ed. by E. Boehmer, L. Chrisman, K. Parker. Sydney / Hebden Bridge : Dangaroo Press, 1994, p. 15.

grotesque-exaggerations, hyperbole, degradations, scatological and bodily references.

Armah, in his late period, starting with *Two Thousand Seasons*⁶ till his latest production, *KMT : In the House of Life – An Epistemic Novel* (2002)⁷, has gradually withdrawn from the Western generic conventions and, through « abrogation and reconstruction », he has adopted new forms drawn from orature and the language of scribes and griots. As for Ngugi, besides giving his narratives the flavor of orature and colloquiality, his radical decision to bid farewell to English in his two latest novels is part of this disruption. In *Matigari* he moves away from the obtrusive Marxist discourse and materialist didacticism of *Petals of Blood* and adopts a non-materialist discourse wherein the narrative mode draws largely on magic realism. The latter is among the textual strategies that Ngugi uses to subvert the dominant European discourses and challenge the established mode of perception and rationalism. The strategy of using the supernatural helps him transcend the strict ideological space of materialism and broaden the scope of combat peripheral strategies against the dominant centre.

Indeed, in their late novels, Ngugi's and Armah's narrative experiments match the postcolonial literary project because they both subvert and appropriate the dominant European discourse. They resort to some modes of discourse such as the carnivalesque and other satirical disruptive strategies which, with their subversive potential, further enhance the idea of resistance in their novels. Most Armah's and Ngugi's novels satirize contemporary power elites for betraying the promise of independence. They both use folk culture and laughter to oppose the « imperialist » bourgeois neocolonial authorities in Ngugi's case and to denounce « ostentation » in Armah's. These satiric representations, in which politicians become caricatures and grotesques, often imply that the horrors of neo-colonialism can be attributed in part to lessons learned and examples followed during colo-

6 ARMAH (A.K.), *Two Thousand Seasons* [1973]. London : Heinemann Educational, 1979, xvii-206 p. (abbreviation : TTS).

7 ARMAH (A.K.), *KMT : In the House of Life – An Epistemic Novel*. Popenguine : Per Ankh House, 2002, 350 p.

nial rule, particularly by collaborators. Ngugi's successful artistic achievement in such a discourse is partly due to his reliance on orature and more specifically on some traits of the giccandi text. Likewise, Armah's major successful artistic achievement is his deliberate conflation of the novel genre with other modes of historical narration from the African oral tradition.

Through his reliance on allegory and fantasy, Ngugi's *Devil on the Cross*⁸ and later *Matigari*⁹ move away from models of the traditional European realist novel. Whereas his early fiction has been focusing on the realities of the cruelties of the post-colonial situation with an underlying revolutionary streak, in *Matigari*, despite its underlying revolutionary spirit, he seems to realise the historical limitations of Marxism and its resultant rigidity and inadequacy to the Kenyan context. Ngugi drops the blatant Marxist discourse of *Petals of Blood*¹⁰ and resorts to a rather non-materialist discourse through the use of supernatural elements. On one side, the strategy of using the supernatural enables him to cast aside the reiterated and almost crabbed Marxist jargon used so far to challenge the present order. On the other side, the supernatural device helps him transcend the strict ideological space of materialism and broaden the scope of combat strategies in confrontation with dominant ideology.

Despite polemical debates among theorists about what satire is or does, it is commonly agreed that it is meant to target « an object of attack »¹¹ which has either a general or specific existence in the historical, material world of « social reality »¹² outside the satiric text

8 NGUGI w.T., *Devil on the Cross*. Translated from the Gĩkũyũ by the author. London : Heinemann, 1982, 254 p. (abbreviation : DOC).

9 NGUGI w.T., *Matigari*. Translated from the Gĩkũyũ by Waugũ wa Goro. London : Heinemann, 1989, ix-175 p.

10 NGUGI w.T., *Petals of Blood*. London : Heinemann Educational, 1977, 345 p. (abbreviation : POB).

11 FRYE (N.), *Anatomy of Criticism*. Princeton : Princeton UP, 1957, p. 224.

12 GUILHAMET (L.), *Satire and the Transformation of Genre*. Philadelphia : University of Pennsylvania, 1987, p. 166.

itself. It is also « ameliorative in its intention »¹³ and that the satiric discourse as a « multi-pronged tool of resistance » requires a concept of multi-directionality of satiric critique. In the African context, Ngugi advises that « when discussing any satirist [...] we must see him in his social and political setting »¹⁴.

As for the carnivalesque discourse, its major feature of a hybrid consciousness is syncretism, a mixing of styles and cultural traditions. In the history of art and of religion, it has been considered as the impure, the deviation from the canon, the anti-hierarchical. In recent literary theories, however syncretism has been revalorised : it can be related to what Mikhail Bakhtin called the carnivalesque element in literature. Carnival, according to Bakhtin, is a syncretic form which turns the world upside-down. The carnivalized discourse is based on the reversal of hierarchies, exaggeration, laughter, the fusion of negative and positive characteristics, parody, the levelling of the sacred and the profane, the fusion of the body with the world, the mixing of categories in general. Folk culture, laughter, and a carnival utopian spirit are used to oppose the « comprador » and « imperialist » bourgeois neo-colonial authorities in his later works. Degradation, according to Bakhtin, is the essential principle of carnivalesque discourse:

The essential principle of grotesque realism is degradation, that is the lowering of all that is high, spiritual, ideal, abstract : it is a transfer to the material level, to the sphere of earth and body in their indissoluble unity¹⁵.

For Bakhtin, the novel's dialogic nature dramatizes the encounter of official languages with unofficial « lower » languages, and the strug-

13 HUTCHEON (L.), *A Theory of Parody : The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York : Mehtuen, 1985, p. 16

14 NGUGI w.T., « Satire in Nigeria », *Protest and Conflict in African Literature*. Edited by C. Pieterse and D. Munro. London : Heinemann, 1969, p. 56-70 ; p. 56.

15 BAKHTIN (M.), *The Dialogic Imagination : Four Essays*. Ed. M. Holquist. Trans. C. Emerson and M. Holquist. Austin : University of Texas P., 1981, p.19-20.

gle of « authoritative discourse » with « internally persuasive discourse in ideological consciousness »¹⁶.

Therefore, carnival in literature means the grotesque and the hybrid, satire and parody, polyphony and ambiguity ; the emphasis on the bodily, baser instincts, eccentric, abnormal and indecent behaviour, the violation of good manners and social rules. Unlike Bakhtin who discusses medieval and Renaissance folk humour, both Ngugi and Armah write about a post-colonial African society suffering from imperialism and neo-colonialism.

Bakhtin's carnival spirit is seen through what he calls « grotesque realism ». The latter focuses primarily on the body – on images of bodily life in relation to the earth (which is in essence also a body) ; in

grotesque realism [...] the bodily element is deeply positive. It is presented not in a private, egoistic form, severed from the other spheres of life, but as something universal, representing all the people [...] it makes no pretense to renunciation of the earthly, or independence of the earth and the body¹⁷.

« Grotesque realism » involves exaggeration, wild hyperbole, the immeasurable – all of which have « a positive, assertive character ». « The leading themes of these images of bodily life are fertility, growth, and a brimming-over abundance [...] The essential principle of grotesque realism is degradation »¹⁸.

In Armah's fiction the way false consciousness, ostentation and corruption are attacked almost inevitably takes the form of satire which is relevant to Northrop Frye's definition. The latter considers satire as one of the four major myths. It « demands at least a token fantasy, a content which the reader, recognizes as grotesque, and at least an implicit moral standard, the latter being essential in a militant attitude to experience »¹⁹. Armah's « militant attitude to experience » is obviously seen in the absence of compromise in his portrayal of the grotesque. His satire is basically the examination of a failed promise,

16 BAKHTIN (M.), *The Dialogic Imagination*, op. cit., p. 273.

17 BAKHTIN (M.), *The Dialogic Imagination*, op. cit., p. 19.

18 BAKHTIN (M.), *The Dialogic Imagination*, op. cit., p. 19, 219.

19 FRYE (N.), *Anatomy of Criticism*, op. cit., p. 224.

particularly the tensions between appearance and reality which he seems to see as a characteristic of life in post-colonial African societies.

In *Two Thousand Seasons*, Armah has coined the phrase « ostentatious cripples » to portray those who create high images of themselves through their extravagant clothing, oversize gestures, huge accumulations of goods and titles or praise names, and vast pretentious devotion to dress and social ceremony. To depict the arrogant ways of the « ostentatious cripples » Armah uses the magnifying tendency as a satiric technique which renders in the largest terms the ludicrous pretensions to greatness of men and women.

For instance, in *The Beautiful Ones*²⁰, Koomson seeks to magnify his worth and amplify his image by surrounding himself with many expensive objects. Likewise, Estella Koomson speaks like a sophisticated cosmopolitan lady, considering herself far above the likes of the man and his wife. In *Fragments*²¹, Brempong and the other government officials also express this air of greatness, which is in sharp contrast with their low moral stature. One of the most memorable portraits is that of the stooge Kamuzu in *Two Thousand Seasons*, whose ego is so bloated that in his blind quest for greatness he becomes a source of amusement to the people around him.

In *The Beautiful Ones*, magnification is used to reinforce ridicule. Koomson is described in terms of his love for material possessions and luxury ; at no point does Armah show any positive attributes he may have. Nor is anything said about Estella Koomson to make her a more rounded figure. The same is true of the man's mother-in-law, who we never quite see but whose negative influence prevails in the man's household.

The negative attributes of Armah's despicable characters are often brought out in the way they are described when they first make their appearance. The lack of authorial sympathy for Amankwa, the

20 ARMAH (A.K.), *The Beautiful Ones are not yet Born. A Novel* [1969]. London : Heinemann, 1980, 215 p. (abbreviation : BO).

21 ARMAH (A.K.), *Fragments* [1970]. London : Heinemann, 1983, 287 p.

timber merchant, is noticeable when he arrives in the man's office looking for someone to bribe :

In through the door came a belly swathed in kente cloth. The feet beneath the belly dragged themselves and the mass above in little arcs, getting caught in angular ends of heavy cloth... The visitor's mouth was a wolf shape. [...] His wolf mouth was agape in a gesture that must have been meant for a smile, a thing that was totally unnecessary and irritating (BO, p. 27).

The man's undesirable character and evil intentions are disclosed through his unattractive appearance, and from the rather inconsiderate reference to his teeth (at one point he is referred to simply as « the teeth »), we know that he embodies the grotesque values prevailing in Ghanaian society, a conclusion subtly suggested by the implied relationship between the teeth and the whole man.

In *Osiris Rising*²² the exaggerated physical attributes function as indexes of the characters' inner perversion or moral bankruptcy – a narrative strategy which assigns monstrous negative characteristics to the villain, while the protagonist and her associates are endowed with the positive values of the society. Seth, the villain par excellence is described in the following terms :

The man had been fleshy as an undergraduate. But now a new dimension had been added to his mass, filling him out, as if a study of his body had been conducted, then tight wads of meat forced into all areas under the skin. The result looked monstrously solid. [...] the smile on his face looked far from uncomfortable, connecting overdeveloped jaws with the heavy muscles on his huge, short neck²³.

At the tip of DD's penis there was a birth, a reddish square, and despite the seriousness of her predicament, she could not help thinking this was an incongruous place of her birthmark. That was when she saw liquid oozing from the DD's limp penis, a thick, yellow pus²⁴.

Obscene obesity is a physical attribute Armah has often used as an index of a luxurious parasitic life-style which can be achieved only through treachery and evil doings.

22 ARMAH (A.K.), *Osiris Rising. A Novel of Africa Past, Present and Future*. Popen-guine : Per Ankh, 1995, 305 p.

23 ARMAH (A.K.), *Osiris Rising, op. cit.*, p. 27.

24 ARMAH (A.K.), *Osiris Rising, op. cit.*, p. 63-64.

In *The Beautiful Ones*, both scatology and political satire are strongly bound. In Armah's grotesque vision excrement and its attendant corporeal elements such as phlegm, vomit, sweat, and blood are shown as « an index of moral and political outrage »²⁵ in the new bureaucratic and corrupt Ghana. Ugliness, excrement and decay are chosen as the metaphors by which he renders vivid his statement of the moral corruption of Ghana. In his Ghana the details are grotesque. Thus for instance, the timber contractor who appears in the novel characteristically to offer a bribe is singularly grotesque ; the walls of the latrine at the Railways are encrusted with bits of excrement ; we are given a brief but sickening glimpse of a mother sucking mucus from her child's nostrils ; the conductor of singularly decrepit bus clears his throat and eats the phlegm. At the primary level these squalid details serve to provide a heightened portrait of the physical squalor in which the average Ghanaian finds himself and from which he finds it necessary to escape by whatever foul means. It is from this accursed place where everything stinks and nothing works that the politicians run in opacity and abuse of power. In this novel, excrement assumes a variety of figurative meanings : shit is a material sign of underdevelopment, a symbol of excessive consumption, and an image of wasted political energies. It is no surprise to associate satire with excremental language because as Irvin Ehrenpreis notes, « satire is traditionally associated with filth, and the satirist is described as throwing turds and urine on those whom he ridicules »²⁶.

Along with the magnifying tendency Armah also frequently uses parody and ridicule to express his indignation. In *Two Thousand Seasons* the « utterers » are particularly vicious in their use of ridicule, as in this merciless outpouring about one of the kings :

Which shall we now choose to remember of the many idiocies our tolerance has supported ? Shall we remember Ziblim the heavy one, heavy not like a living elephant but like infirm mud, he who wanted every new bride's hymen as his boasting prize, but turning the tears of women into laughter when they found

25 ETSY (J.D.), « Excremental Postcolonialism », *Contemporary Literature*, 40, n°1, 1999, p. 22-59 ; p. 22.

26 Quoted by Joshua D. Etsy, in « Excremental Postcolonialism », *art. cit.*, p. 25.

this massive would-be king had not the blood in him for entering the widest open door ? (TTS, p. 63)

The unnatural behaviour of African leaders are mimicked by Etse, the skilful impersonator. Etse, we are told, has seen much that is funny in the country's new leaders, and he has made a habit out of dramatizing their folly for his friends' entertainment:

First, he has the governor getting ready to see his servants, taking up a helmet with feathers taller than himself and marching under it. Then, when the governor sat down, this joker Etse would pause to play another part. Like a penitent thief he would come smiling up to the governor's seat and stammer, « Massa, I have some news for you, sah ». (African leader's smile.) Turning quickly and sitting down as the governor, Etse would ask « Yes, what is it boy ? »

« Sah ! our leader would say, 'mah contrey people no happy. »

« What ! After everything we've done for them ? »

« Yessah. »

« The ungrateful devils ! »

« Yessah. »

« Now, boy, tell me. What is it they want ? »

The leadership smile expands. « Massa, if you make me head man, mah contrey people go happy again ». Wider. Bow. Look of affection and gratitude (TTS, p. 83).

This is the way an African servant or cook would speak to his European master in the colonial days, and through Etse's mimicking act Armah is suggesting that the relationship between the new African leaders and the colonial rulers was no different. By treating an elevated subject in a trivializing and contemptuous manner Armah deflates his satiric target and reveals the truth through subtle comparison.

Armah also uses the device of reduction whenever he has an opportunity to describe the Senior Service men. In *The Beautiful Ones*, the narrator describes derisively the two gentlemen as they pompously « strut around » on a golf field :

Five white men and three white women came down the road. Hidden in the group, in stiff white uniform, were two Ghanaian men with prosperous – looking bellies. Four little boys struggled behind them all, carrying their bags and sticks. As they went past, one of the black men laughed in a forced Senior Service way and, smiling into the face of one of the white men, kept saying, « Jolly good shot, Himmy. Jolly good ».

He was trying to speak like a white man, and the sound that came out of his mouth reminded the listener of a constipated man, straining in his first minute

on top of the lavatory seat. The white man grimaced and made a reply in steward boy English : « Ha, too good eh ? » The black men both laughed out loud, and the one who had spoken put both hands to his paunch (BO, p. 125).

Armah uses similes disparagingly for comic satiric effect. In *Fragments* we are told that Brempong's smile is « like something learned from the advertisements for beer or whisky or cigarettes made especially for the new Africans »²⁷. Such comparisons, besides their reductive effect, also serve to reinforce the idea that people are often not as they appear.

To ridicule his targets Armah sometimes uses another satiric device : the fools' carnival, a gathering of dunces whose stupidity is presented by way of a spectacle for the reader to laugh at. Such a parade is even more comical if the dunces, despite their unnatural behaviour, are actually the most important people in the land. In *The Beautiful Ones* the spectacle is presented through the story told by Koomson after he has got drunk at the man's home. It is about the time the government invited a foreign expert to talk to the party officials about economic development ; a common enough practice in many developing nations. Koomson confesses that he was unimpressed because, among other things, the man « was dressed like a poor man » (BO, p. 132). He goes on to tell his story « They say he was telling us how to make poor countries rich... Left this country » (BO, p. 132-134). What Armah is doing here is using Koomson to satirize him and the ruling class he represents. In fact, this is the « multi-directionality » of satire. As Frank Palmeri explains :

The more complex and subversive narrative satires incorporate more than a single instance of parodic energy : after parodying a prevailing perspective, these satires go on to parody their own parodic inversion²⁸.

The politicians laugh at the Professor, and we in turn laugh at the politicians, and the story teller who sees in this demonstration of collective stupidity and fickleness a source of amusement.

27 ARMAH (A.K.), *Fragments*, *op. cit.*, p. 60.

28 PALMERI (F.), *Satire in Narrative : Petronius, Swift, Gibbon, Melville, and Pynchon*. Austin : University of Texas, 1990, p. 2-3.

As for Ngugi, he develops a comic vision through a language of the grotesque in order to realize a more thorough critique of Kenyan society. It is to be underlined that Ngugi's late novels shift from the *Bildungsroman* to the post-modern carnival. In *Devil on the Cross*, Ngugi has deliberately broken the formalistic barriers that would destroy his content. This is clearly stated in *Detained : A Writers Prison Diary*, as he says :

[...] I would use any and everything I had ever learnt about the craft of fiction – allegory, parable, satire, narrative, description, reminiscence, flash-back, interior monologue, stream of consciousness, dialogue and drama – provided it came naturally in the development of character, theme and story²⁹.

Like Armah's, Ngugi's satiric methods in *DOC* are very varied. They range from visual symbolism of the seven representatives of neo-colonial power, each wearing suits made out of paper money of their respective homelands, to the self-exposure of the contestants through their speeches on the methods and motives with which they manipulate the Kenyan economy. These « apostles » of neo-colonialism are often caricatured (see *DOC*, p. 99-186).

Contemporary Kenya is depicted as an almost Kafkaesque nightmare in which even Mwieri, the nationalist businessman, who is told that « freedom » is the « freedom [...] to rob and steal according to one's abilities » (*DOC*, p. 173), is assassinated for advocating a Kenyan, not an international, capitalist future ; and Ngugi's novel outlines the sides for a political struggle according to traditional Marxist paradigms. Still, Ngugi's comic vision is at the heart of his political message, and that comic vision relies on the grotesque for its effectiveness.

In the Devil's cave, « the finest of houses » (*DOC*, p. 92), Wariinga witnesses the competition to see who will be hired by foreign companies. Contestants try to prove their cunning as robbers and thieves : not petty thieves, but on an « international » scale, « those who steal because their bellies are full » (*DOC*, p. 95). They are

29 NGUGI w.T., *Detained : a Writer's Prison Diary*. London : Heinemann, 1981, p. 8.

rapacious exploiters and unrepentant. They are also buffoons - ludicrous, black « Europeans », given to gluttony and lust. They measure their worth in houses, cars, mistresses, and conspicuous consumption of food and alcohol. Their rise to wealth has been smoothed by the manoeuvring of their fathers before and after independence. They have used the methods of the whites and sold themselves for white businessmen who need black faces to continue to exploit the people of Kenya. As a group, they cooperate in sharing bribery and favours, all of which are necessary, according to them, for commerce and justice in Kenya. They are the personification of evil and the agents of neo-colonial exploitation. Thus, the comprador bourgeoisie is the primary subject of *Devil on the Cross*, presented in satirical caricatures against the backdrop of the struggle of one of their innocent victims for some measure of human dignity.

Ngugi uses the Bakhtinian notion of the grotesque and obscenity by turning the rulers of post-colony into objects of ridicule. In the process, he transcends the limitations Bakhtin imposes on the two terms by suggesting that the grotesque and the obscene are not simply confined to the province of the ruled, but could be extended to the rulers. It is to the local comprador bourgeoisie, who boast about their cleverness and their cunning on how to steal from the people as well as how to bow to foreign control, that the grotesque is restricted. In the Devil's feast each participant demonstrates in a blunt testimony that the post-colony has been turned into a stage for bizarre self-gratification; an absurd display of buffoons, fools and clowns in the feast of « modern robbery and theft ». This is very reminiscent of the fools' carnival and the spectacle of laughter offered in Armah's novels. The feast becomes the privileged language through which power speaks, acts and coerces. The speech by the leader of the foreign delegation of thieves and robbers, in which he arrogantly admonishes the local delegates « to drink the blood of [their] people and to eat their flesh, then to retreat a step » (*DOC*, p. 89) signifies greed and power magnified to their full and logical extremes.

There are striking forms of deformity which characterize Ngugi's thieves. His portrayal of the local thieves at the cave displays the

grotesque image of the body in which the belly and the mouth stand out. One striking example is that of Gitutu. Ngugi's satire on the comprador class, his laughter at their borrowed power, is best captured in the narrator's description of Gitutu's body :

Gitutu had a belly that protruded so far that it would have touched the ground had it not been supported by the braces that held up his trousers. It seemed as if his belly had absorbed all his limbs and all the other organs of his body. Gitutu had no neck- at least, his neck was not visible. His arms and legs were short stumps. His head had shrunk to the size of a fist (*DOC*, p. 99).

Gitutu's body becomes monstrous – a typical grotesque hyperbole. His belly threatens to detach itself from the body and his neck, arms, legs and head have been transformed into grotesque animal subject. Ngugi's use of the grotesque image of the body is very much grounded in the politics of postcolonial Kenya. It is the kind of politics whose primary objective is to acquire power as the ultimate vehicle for economic success.

Through the burlesque tone of many of the novel's episodes, Ngugi paints a portrait of modern Kenya. For instance, the master of ceremonies is grotesquely described as :

[...] a well-fed body : his cheeks were round, like two melons; his eyes were big and red, like two plums; and his neck was huge, like the stem of a baobab tree. His stomach was slightly larger than his neck. He had two gold teeth in his lower jaw, and, when talking, he opened his lips wide that the gold teeth would be seen. He had on a silk suit which shone in the light, changing colour according to the intensity of the light and the angle of the beam (*DOC*, p. 87).

For Ngugi, then, the grotesque at its best exaggerates and caricatures the negative, the inappropriate, and the antihuman that the comprador class has come to symbolise in his works. Another example of the grotesque is portrayed in the following :

Nditika wa Nguunji was very fat. His head was huge, like a mountain. His belly hung over his belt, big and arrogant. His eyes were the size of two large red electric bulbs, and it looked as if they had been placed in his face by a Creator impatient to get on with another job. His hair was parted in the middle, so that the hair on either side of the parting looked like two ridges facing each other on either side of a tarmac road. He had on a black suit. The jacket had tails cut in the shape of the wings of the big green and blue flies that are normally found in pit latrines or among rotting rubbish. His shirt had frills all down the front. He was wearing a black bow tie. His eyes rolled in time to his words. His hands

rested on his stomach and he patted it gently, as if beseeching it not to stick out towards the people with such arrogance (*DOC*, p. 176).

Ngugi employs this language, first, to demystify such a figure and makes him an object of abuse and, second, the reductive effect is disclosed through the way he is subjected to ridicule through the use of organic, grotesque imagery. Nditika's « jacket tails » seem like the wings of flies « normally found in pit latrines or among rubbish ». The Devil's belly sags, « as if it were about to give birth ». The Bakhtinian grotesque, is closely connected to images of death and rebirth, dying and new life, and decay and renewal. Bakhtin tells us that « one of the fundamental tendencies of the grotesque image of the body is to show two bodies in one: the one giving birth and dying, the other conceived, generated, and born »³⁰. He claims that the medieval and Renaissance grotesque conceives « devils and hell...as comic monsters »³¹. Ngugi's devil is Kenyan capitalism which is ambivalently described as a comical monster. His comic characterization of an « impatient » God serves to demystify what is normally thought of as sacrosanct. Therefore, his narrative mode draws on the oral folk tale and the incorporation of indigenous mythologies. In *Devil on the Cross*, the characters who met with ogres are derived from Kenyan popular folk tales and the « human shaped rocks » of Ikdakho in Western Kenya³². Ngugi's use of this local mythology draws the reader into the world of fantasy and magic realism with its subversive tendencies. Linda Hutcheon argues that magic realism is a genre which encodes « resistance »³³. With this intertextual diversity, Ngugi's narrative experiments belong to the postcolonial literary project that, in Ashcroft, Griffith, and Tiffin's formulation, involves a « subversion and appropriation of the dominant European discour-

30 BAKHTIN (M.), *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 26.

31 BAKHTIN (M.), *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 41.

32 NGUGI W.T., *Decolonising the Mind : the Politics of Language in African Literature*. London : Currey, 1986, p. 81.

33 HUTCHEON (L.), « "Circling the Downspout of Empire" : Post-Colonialism and Postmodernism », *Ariel*, t. 20, n°4, 1989, p. 149-75 ; p. 169.

ses »³⁴. Such cultural practices create a « hybridised » art, enabling a dialogical relationship between European and local culture.

In *Matigari* the historians are caricatured as parrots of the neo-colonial regime. They are part of the party functionaries who move around with the Minister of Justice and Truth so as to provide instant validation to whatever historical untruths the former may choose to deliver to the crowd. While sycophancy such as that satirised by Ngugi in *Matigari* is a common phenomenon in Kenyan politics, the portrayal of historians as parrots singing to the tune of the party leadership is certainly over-inscribed. There is no doubt that Ngugi is referring to his own experiences and attitudes towards the historians into the question of the Mau Mau historiography.

As in Armah's novels, scatological satire starts getting proportion in Ngugi's late works, including *Petals of Blood*. It is a discursive strategy which is extensively used by postcolonial writers who distrust nationalism and disrupt realism. Writers like Armah and Soyinka are examples of these writers who invest in the language of excrement. For instance, in Ngugi's *Petals of Blood*, the predominant image of excrement and filth marks his disillusionment and, at the same time, his protest against the putrescent state of the society. This reminds us of the moral squalor Armah has tried to convey in *The Beautiful Ones*. Early on in the novel when Munira is eating the kei-apple, he sneezes and some of his mucus flies onto a woman's face :

[Munira] plucked a ripened yellow kei-apple and crushed it between his fingers: isn't there a safe corner in which to hide and do some work, plant a seed whose fruit one can see ? The smell from the rotting fermenting kei-apple hit into his nostrils. He felt a sudden nausea, Lord deliver use from our past, and frantically fumbled in his pockets for a handkerchief to cover the sneeze. It was too late. A bit of mucus flew onto the woman's furrowed face. She shrieked out, auuu-u, Nduri ici mutiuke muone, and fled in fright. He returned his face aside to hold back another sneeze. When a second later he looked to the path, he could not find a trace of her behind the kei-apple bush or anywhere. She had vanished (*POB*, p. 7).

34 ASHCROFT (B.), GRIFFITHS (G.) & TIFFIN (H.), *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Postcolonial Writing*. London / New York : Routledge, 1989, p. 195.

Thus, both Armah and Ngugi, especially in the latter's late period, resort to some modes of discourse such as the carnivalesque and other satirical disruptive strategies which, with their subversive potential, further enhance the idea of resistance in their novels. In his book *De la postcolonie* (2000), Achille Mbembe has analysed the burlesque and carnivalesque elements of popular culture, and for him the « grotesque » and the « obscene » are characteristic of the post-colony. He situates his argument in relation to Mikhail Bakhtin's writings, for whom these factors constitute « a means of resistance to the dominant culture, and as a refuge from it, obscenity and the grotesque are parodies that undermine officialdom [...] by turning it all into an object of ridicule »³⁵. Certainly, Armah's and Ngugi's successful artistic achievement in such a discourse is partly due to Ngugi's reliance on orature and his use of some traits of the giccandi text and Armah's use of some oral technical devices. A popular discourse, with its praise songs, prophecies, fantastic stories, exaggeration and prophecies would surely appeal to their readers and would make the two writers the quintessence example of postcolonial writers experimenting with the language and transgressing the referential.

35 MBEMBE (A.), *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris : Karthala, 2000, p. 103-104.

Maria-Benedita BASTO

Paris IV (CRIMIC)

**GROTESQUE ET POLITIQUE DANS LES LITTÉRATURES ANGOLAISE ET
MOZAMBICAINE CONTEMPORAINES : UNE POÉTIQUE DU SUPPLÉMENT
SENSIBLE**

Dans *Le Renouveau du grotesque dans le roman du xx^e siècle*¹, Rémi Astruc reprend l'idée que la littérature est productrice d'une vérité sur le monde dans la mesure où elle comporte, dans son propre faire, une démarche anthropologique. L'auteur invite dès lors le chercheur en littérature à poser des questions qui dépassent les interprétations purement littéraires, même si ce questionnement peut n'avoir pour but que de mieux revenir au texte. Cet appel traduit la conviction que le savoir sur le monde qui est spécifique à la littérature est souvent caché par ces approches. Le domaine du grotesque semble confirmer son hypothèse : d'une part, le grotesque permet de voir notre monde familier comme un monde étranger et cela, c'est bien le principe même de la connaissance anthropologique ; en même temps, il se présente comme pratique de subversion parce qu'il y inscrit un autre ordre du monde. En somme, cette invitation à la recherche littéraire sur le modèle transdisciplinaire refuse ce qui serait un canon esthétisant du grotesque afin de saisir toute sa force transformatrice.

Cette nouvelle approche me permet de parler d'une *politique* du grotesque, tout en restant à l'écart des questions relatives à l'enga-

1 ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque dans le roman du xx^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes, 2010, 282 p.

gement idéologique de l'auteur ou à la fonction normative du texte. Ce qui m'intéresse dans cette démarche, ce sont les manières dont l'écriture littéraire crée un certain dérèglement qui correspond précisément aux aspects par lesquels commence l'étude que Rémi Astruc a consacrée au grotesque : la présence de l'impensable, le flottement de la parole, l'étrangeté. Je considérerai que ces effets de dérèglement ont quelque chose de surnuméraire et sont produits par un *supplément*. Rémi Astruc évoque aussi cette notion de *supplément* dans son essai : elle y est associée à une vision dé-familiarisée du monde, qui résulte de la superposition d'un monde altéré au monde envisagé et qui annonce une transformation potentielle de ce monde comme « à-venir »². Je préfère l'envisager ici comme l'élément permettant de déplacer l'analyse du grotesque de son acception conventionnelle comme excès ou « surplus » (l'acception esthétisante), vers un « en plus » qui n'est jamais comptabilisé dans un ordre et qui déplace le monde existant (l'acception politique).

Ce supplément serait « sensible » : le grotesque n'est pas pensé comme un ensemble de *faits* constitués par des caractéristiques propres à l'œuvre, mais il correspond à des *effets* que le texte produit chez le lecteur. Le sens n'y est pas premier, mais plutôt les émotions, les sensations : des moments d'effroi et de désorientation, ou des sentiments d'étrangeté. C'est en ce sens qu'Astruc propose, à partir de Georges Molinié, de regrouper ces « effets » sous une nouvelle catégorie rhétorique, celle des « figures d'émotion »³. On pourrait alors postuler que le grotesque opère à travers une « poétique du supplément sensible » qui demande un autre partage du dire et du faire. Je définirai en ce sens le grotesque comme une façon particulière d'expérimenter en littérature la présence de l'« en plus » qui est le propre du politique.

2 ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 255.

3 ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 33.

Je me propose de lire trois romans : *Ualalapi* (1987)⁴ du Mozambicain Ungulani Ba Ka Khosa, *O Vendedor de passados* (2004)⁵ de l'Angolais José Eduardo Agualusa, et *Quem me dera ser onda* (1982)⁶ de l'Angolais Manuel Rui. J'y serai attentive à cette comptabilité surnuméraire de la politique sensible du grotesque qui introduit l'impensable, l'indétermination linguistique, l'étrangeté : l'implication constante du lecteur et le travail sur les émotions, les pratiques qui délogent les sens uniques, les désincorporations des identités, les dé-linéarisations du temps, la présence des paroles flottantes.

De l'indétermination de la parole au « détricotage de l'histoire »

Il y a dans *Ualalapi*, de Ungulani Ba Ka Khosa⁷, une opération de déplacement des « noms propres » canonisés par les histoires officielles (coloniales ou postcoloniales) vers des noms « mineurs ». C'est en ce sens que le roman, ou l'ensemble des histoires qui le constituent, ne reprend pas le nom de Ngungunhane dans son titre ; il ne fait pas non plus de ce personnage historique un personnage central, ni même d'ailleurs l'énonciateur d'une voix « directe », mal-

4 KHOSA (Ungulani Ba Ka), *Ualalapi*. Maputo : AEMO, coll. Início, 1987, 85 p. ; éd. utilisée (2e éd.) : Lisboa : Caminho, coll. Uma terra sem amos, n°50, [1991] 1998, 125 p.

5 AGUALUSA (J.E.), *O vendedor de passados*. Lisboa : Publicações Dom Quixote, coll. Autores de língua portuguesa, 2004, 231 p. ; *Le Marchand de passés*. Traduit du portugais (Angola) par Cécile Lombard. Paris : Métailié, coll. Bibliothèque portugaise, 2006, 131 p.

6 RUI (M.), *Quem me dera ser onda*. Luanda : INALD, 1982, 77 p. ; édition citée (6e éd.) : Lisboa / Luanda : Cotovia, [1991] 2001, 70 p. ; *Le Porc épique*. Trad. du portugais par Michel Laban. Paris : Dapper, coll. Dapper littérature, 1999, 106 p.

7 Ungulani Ba Ka Khosa (1957-), né à Inhaminga, fait partie du groupe de jeunes écrivains mozambicains qui, en 1984, revendiquaient, autour de la revue *Charrua*, une liberté esthétique. *Ualalapi* fait partie des cent meilleures œuvres africaines du xx^e siècle selon la liste établie par un jury international réuni pendant la Foire du Livre de Harare, au Zimbabwe, en 2001. Il n'est pas traduit en français. L'auteur a reçu pour ce roman, en 1990, le grand prix mozambicain pour la fiction.

gré l'intitulé du dernier chapitre : « Le dernier discours de Ngungunhane ». Ngungunhane, roi des Ngunis, empereur de Gaza, envahit le Mozambique à partir de l'Afrique du Sud en s'appropriant des territoires chopos et tsongas, dans le désir de bâtir et d'élargir son empire. À la fin du XIX^e siècle, il devint le principal ennemi des Portugais et subit un échec tragique à Chaimite (1895). Il fut fait prisonnier par les Portugais dans des conditions humiliantes, ce qui symbolisait la force et la suprématie de la puissance européenne sur les « hordes sauvages » africaines. Ngungunhane fut alors envoyé en exil, d'abord à Lisbonne, où il fut exhibé dans les rues de la capitale comme une attraction de fête foraine, et ensuite aux Açores, d'où il ne revint pas. Sa corpulence disgracieuse se prêtait facilement aux caricatures et cartoons des journaux satiriques et les dessinateurs ne l'épargnèrent pas ; il fut représenté sur des tasses, des vases et d'autres objets en porcelaine fabriqués pour l'occasion, le tout composant l'image grotesque qui accompagna son nom dans l'histoire de la conquête coloniale.

Après l'indépendance, les mauvaises décisions politiques et économiques, puis la guerre civile, plongent le Mozambique des années 1980 dans une situation tragique. Le pouvoir politique mozambicain essaie de restaurer un lien social perdu et une dynamique productive. L'État s'engage à ce moment-là dans la translation des ossements de Ngungunhane depuis les Açores, lui préparant une réception de héros national et de père fondateur de l'identité mozambicaine. La publication de textes historiques prépare et accompagne son « retour » : Ngungunhane incarnerait désormais le passé commun des Mozambicains.

C'est à la fois contre les deux historiographies coloniale et postcoloniale que le roman de Ungulani Ba Ka Khosa est écrit.

Ualalapi se compose de six « histoires », séparées entre elles par six autres textes : des documents historiques « vrais » appartenant à l'historiographie portugaise de la période coloniale, ou alors des commentaires sur ces documents. Ce deuxième ensemble de textes se présente sous un titre commun : « Fragments de la fin ». La fin dont il est ici question est celle de l'empire de Gaza. La juxtaposition

entre le tissu romanesque et les documents historiques manifeste d'une autre façon ce « détricotage de l'histoire », terme heureux de R. Astruc, qui est opéré par le grotesque et que produit aussi la double marginalisation du nom et du personnage de Ngungunhane dans la narration. Ce dispositif témoigne d'une volonté notoire de réécrire l'Histoire selon le procédé du contrepoint cher à Edward Said⁸ ; c'est-à-dire, selon les termes d'Astruc, qu'en présentant des voix et des perspectives jusqu'alors marginalisées, le grotesque intègre « la possibilité du nouveau à l'Histoire en train de se faire »⁹.

Dans *Ualalapi*, la « vérité » historique n'est en effet formulée que par des personnages historiquement secondaires : Damboia, la favorite de Ngungunhane, Manua, le fils assimilé qu'il tuera, Ualalapi, le guerrier qu'il a envoyé tuer son frère pour l'empêcher de succéder au père décédé. Il est aussi intéressant que le chapitre intitulé « Le siège ou fragments d'un siège » omette le nom du protagoniste de l'action militaire, Maguiguane, qui est, après celui de Ngungunhane, le plus souvent mentionné par l'historiographie. D'ailleurs, le titre du roman confirme ce dispositif puisque *Ualalapi* est un nom « mineur » et que c'est à partir de lui que le récit s'est construit. Or, un récit basé sur divers personnages « mineurs », qui viennent se poser en alternative au canon historiographique sur le mode du supplément, ne permet pas une linéarité narrative, ou ce qu'on pourrait appeler une écriture téléologique ; au contraire, le récit se désarticule, se segmente, proposant plusieurs centres d'intérêt qui, en quelque sorte, « désœuvrent » la lecture. Perturbé, le lecteur (ou le citoyen) n'a plus affaire à une cohérence dominante, et ne sait plus quelle vérité est la vraie.

Intitulé « le dernier discours de Ngungunhane », le dernier chapitre pourrait sembler faire déboucher le livre, et avec lui l'histoire, vers un recentrement : la parole serait finalement rendue à l'empereur. Mais on y découvre, au contraire, que la voix à laquelle le lecteur accède n'est que la parole contemporaine d'un vieillard qui raconte, à

8 SAID (E.W.), *Culture and Imperialism*. London : Vintage, 1994, 380 p. ; p. 78-79.

9 ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 244.

ce qui semble être un chercheur en Histoire venu enquêter dans la région, ce qu'il sait du dernier discours tenu par Ngungunhane au moment de son départ pour l'exil. Ici encore, il ne s'agit que d'un témoignage de seconde main, car l'informateur rapporte ce dont il se souvient de ce que son grand-père lui a raconté à l'époque de son enfance. Les faits et le discours de l'empereur se présentent alors non seulement sous une forme doublement indirecte, mais à nouveau sous la forme de fragments, car le vieux interrompt plusieurs fois son récit, d'abord pour constater lui-même qu'il y a des détails que le temps lui a fait oublier, mais aussi parce que le « chercheur » l'interrompt pour lui poser des questions.

À qui appartient cependant cette voix qui s'adresse au lecteur, conduit la recherche historique, commente les textes et transcrit les sources orales ? Une réponse possible semble apportée par la « note de l'auteur » qui ouvre l'œuvre et qui définit le protocole de lecture. Mais l'auteur y brouille davantage qu'il n'éclaire le partage entre narrateur et auteur, brouillage que confirmera plus loin la voix d'un hypothétique « chercheur » qui commente et qui enquête en même temps qu'il nous renvoie à l'« auteur ». En effet, le responsable de l'énonciation des textes de fiction n'est pas le même que celui de l'ensemble des textes « historiques » qui constituent les « fragments de la fin ». Il y a donc à la fois un « flottement dans la narration qui empêche d'attribuer clairement celle-ci à un locuteur identifiable »¹⁰ et une multiplication des positions de « vérité » qui produit un brouillage de genres entre fiction et Histoire. Dans tous ces cas, nous nous trouvons face à la présence d'un supplément qui déstabilise le pacte avec le lecteur, créant un effet grotesque qui est en même temps un effet politique.

La note de l'auteur constitue par ailleurs une sorte d'avertissement au lecteur sur deux points : d'un côté, l'auteur fait état de l'absence d'un nom dans les langues de l'empire, précisément celui d'« empereur » ; de l'autre, en fonction de cette absence et pour la souligner, l'auteur nous dit qu'il fera, dans le livre, une utilisation

10 ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 183.

« anarchique » des différents termes : roi, *hosi* (roi en *tsonga*) ou empereur, c'est-à-dire qu'il prendra des libertés avec le titre « politique » de Ngungunhane. L'absence du mot « empereur » chez les différents peuples sur lesquels il exerçait pourtant son pouvoir signifie qu'une « communauté imaginaire » n'était pas créée et qu'il n'y avait pas une source d'identification politique commune.

Faisant échapper le récit à tout « alignement causaliste et consécutif »¹¹, le grotesque met en cause, en dernier lieu, un trait constitutif du projet colonial dont les pouvoirs des nouveaux États indépendants sont restés tributaires : dès leur arrivée, les Européens ont projeté leur conception d'une nature centralisée et hiérarchique du pouvoir politique sur l'univers local, en cherchant à identifier des chefs, des rois ou des empereurs, là où il y avait souvent des univers politiques décentrés. Le grotesque peut donc ici être conçu comme lieu d'une critique de cette conception totalisante de la société qu'avaient les pouvoirs coloniaux et postcoloniaux et à laquelle les colonisés devraient correspondre.

Au lieu d'offrir une vérité sur Ngungunhane, l'indétermination des noms et la multiplication des voix « en plus » comme celle des genres textuels et des postures d'énonciation semblent avant tout viser le détricotage de l'historiographie du pouvoir colonial et postcolonial comme fiction totalisante en produisant sur le lecteur des effets d'incertitude qui laissent entrevoir d'autres possibilités.

Identités, désincorporations et intervalles : l'impensable étrangeté

Le passé revient, avec ses enjeux mémoriels, ses inventions et ses marchandages dans les négociations identitaires, dans le roman *O vendedor de passados*, de José Eduardo Agualusa (1960-)¹². Ici,

11 ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 244.

12 José Eduardo Agualusa (1960-) est né à Huambo. Il publie en 1989 son premier roman, *A Conjura*, qui obtient le prix Sonangol-Révélation. Après des études d'agronomie à Lisbonne, il travaille comme journaliste. Il a co-fondé en

le narrateur est un gecko, un « gecko qui rit »¹³. Le récit se construit à partir de la perception d'un animal, l'autre de l'humain, mais aussi, en raison du fait que le gecko « habite » les plafonds et le haut des murs ou des armoires, à partir d'une perspective spatiale inusitée, depuis le haut de la pièce. Le gecko raconte ce qu'il voit en bas, à l'intérieur de son cadre de vision, ce qui transforme l'écriture romanesque en une sorte de plan cinématographique : sa vision constitue un cadre qui délimite l'espace scénique à l'intérieur duquel les personnages se meuvent. Cependant, ce cadrage paraît aussi avoir pour fonction de mieux mettre en évidence la projection hors cadre, hors-champ, vers laquelle le lecteur est attiré, qui le perturbe et qui exige de lui tout un travail supplémentaire. Un certain brouillage des perspectives, ou tiraillement entre champ et hors-champ, produit des effets d'étrangeté et constitue une des manières dont le grotesque déstabilise les conventions narratives. Le lecteur peine à construire une vérité et cela brouille la relation entre la vision et le réel.

Félix Ventura, l'habitant de la maison, est un albinos, un noir à la peau blanche. S'il est un marchand de livres anciens de son métier, c'est comme « marchand de passés » qu'il gagne sa vie. Dans la nouvelle société angolaise d'après l'indépendance, Félix Ventura « vend » des passés, des généalogies et des mémoires qu'il invente et qu'il fabrique de toutes pièces afin de permettre à ses clients de trouver une identité qui leur donnerait accès à une meilleure position et à une reconnaissance dans un certain ordre social. Mais la fabrication d'identités fictives peut finalement être dépassée par une réalité vraie qui viendra encore une fois se poser en supplément et perturber à la fois l'ordre du récit et la lecture que le lecteur essayait de construire dans sa reconstitution du sens romanesque. La

2006, à Rio de Janeiro, une maison d'édition dédiée à la littérature en langue portugaise. Son roman *Barroco tropical* (2009) (*Barroco tropical*. Traduit du portugais (Angola) par Geneviève Leibrich. Paris : Métailié, coll. Bibliothèque portugaise, 2011, 275 p.) a été nommé pour le prix *Courrier International*, meilleur livre étranger 2011. *Le Marchand de passés* a reçu le prix *Indépendent*, fiction étrangère, 2007.

13 AGUALUSA (J.E.), *Le Marchand de passés*, *op. cit.*, p. 11.

question revient à penser les modes mêmes de la construction identitaire : dans toute identité, quelle est la part du mensonge, quelle est la part de la vérité ? Quelle est la place de la mémoire ?

Un jour, un « étranger » lui rend visite pour lui demander beaucoup plus qu'une filiation notoire. Il a besoin d'une nouvelle identité, attestée par des faux documents que Ventura doit lui procurer. Notre marchand de passés lui offre le nom de José Buchmann, José « homme des livres », homme des fictions. Et il lui fabrique un récit de vie totalement inventé, un père, une mère, en somme une biographie dont José Buchmann va pourtant attester qu'elle est « vraie », en produisant les preuves empiriques de l'existence pourtant fictive de tous ces ancêtres.

Par ailleurs, le choix de confier la narration à un gecko, à la fois animal et réputé muet, n'est pas simplement un défi à l'égard des conventions réalistes. Ce gecko se distingue en effet tout d'abord par le trait formidable du rire ; c'est le rire de celui qui observe d'en haut, détaché, le monde d'en bas, constituant en quelque sorte la conscience morale de la trame romanesque, et même un « dieu nocturne »¹⁴. Mais il n'est pas seulement le narrateur hétérodiégétique et omniscient de ce qui se passe, puisque le gecko a été, jadis, un homme, un être humain.

Une sorte de hors-champ se constitue dès lors avec l'ensemble des « rêves » que fait le gecko, intercalés avec la narration de ce qui a lieu dans la maison, et mêlés à des fragments de récits de son propre passé. Le petit reptile est donc une figure en transit, qui suit une logique de la métamorphose dans laquelle le « je » devient un autre – ici l'animal – tout en restant ce qu'il a été auparavant – l'homme qui rêve. Le grotesque opère ici « comme le mode d'intellection et de représentation par excellence de l'identité dans ses changements et fluctuations »¹⁵ entre une identité humaine et une altérité animale. Cette existence interstitielle se retrouve dans la position spatiale du gecko : il est souvent posté sur les vitres de la

14 AGUALUSA (J.E.), *Le Marchand de passés*, *op. cit.*, p. 9.

15 ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque...*, *op. cit.*, p. 61.

fenêtre, c'est-à-dire sur une sorte de seuil, à mi-chemin entre le dedans et le dehors.

Or, dans un rêve, le gecko rencontre Félix Ventura et lui dit, à propos de l'invention de « José Buchmann » : « vous l'avez inventé et à présent il a commencé à s'inventer lui-même. Moi j'ai l'impression que c'est une métamorphose... une réincarnation. Ou plutôt une possession »¹⁶. Alors qu'il semble encore vraisemblable que quelqu'un puisse s'approprier une identité jusqu'au point de se réinventer soi-même et de se métamorphoser, l'éventualité présentée dans les paroles du gecko met en question le rapport même entre vérité et fiction, réalité et invention, constituant de ce fait une véritable « figure d'émotion » dont nous avons du mal à constituer le sens : parlant d'un rapport de « possession », le gecko suggère que c'est la figure inventée, José Buchmann, qui s'est approprié le corps de l'étranger et non le contraire.

Dans ce roman, le vraisemblable a été dépassé par une réalité « vraie » qui viendra encore une fois se poser en supplément et perturber à la fois l'ordre du récit et le travail du lecteur dans sa reconstitution du sens romanesque. La question revient : dans toute identité, quelle est la part du mensonge ? Dans son invention littéraire, l'auteur finit par dépasser ce qui pour un lecteur averti serait néanmoins pensable : la comparaison avec le fameux personnage de Kafka, Gregor Samsa, qui se transforme du jour au lendemain en cafard. Dans le cas de José Buchmann, on finit par perdre toute certitude sur la part réelle ou fictive, authentique ou inauthentique, de son identité : à la fin du roman, le personnage rencontre les traces de sa mère dont nous « savons » pourtant qu'elle ne peut qu'avoir été « inventée ». L'effet de désorientation et de mise en abyme est d'autant plus fort que le personnage principal du roman, le marchand de passés Félix Ventura, existe dans les rêves « réels » d'un animal qui fut jadis un homme.

16 AGUALUSA (J.E.), *Le Marchand de passés*, op. cit., p. 50.

C'est aussi un animal qui est au centre du roman de Manuel Rui, *Quem me dera ser onda* (1982)¹⁷. Ce n'est pas un « animal qui écrit », comme le gecko, mais c'est pourtant aussi un « corps » entre des places, qui annonce et dénonce les « vérités » imposées. Critique de la société angolaise d'après l'indépendance, ce roman met en œuvre des formes de subversion à travers le recours au grotesque, lequel se construit ici autour d'un porc appelé « Carnaval », en référence explicite à la fête du carnaval angolais.

Une des originalités du roman est de ne pas utiliser l'espace traditionnel de la rue, et donc du « bas », mais au contraire, celui, à la fois clos et élevé, d'un appartement situé au septième étage d'un immeuble. C'est dans l'accession de l'animal à ce lieu qui n'est pas normalement le sien que commencent les aventures de ce porc « épique », qu'on veut faire monter dans un ascenseur sans que les voisins s'en aperçoivent. Une fois dans l'appartement, il devient l'objet d'une confrontation entre le rêve du père qui veut le transformer en un beau rôti et les stratégies des enfants qui vont tout faire pour l'en empêcher.

Si le père l'a d'emblée appelé « Carnaval », les enfants décident d'ajouter à ce nom le complément « de la victoire », après avoir vaincu le représentant de l'ordre dans l'immeuble, venu chercher le cochon suite à une dénonciation. Le nom du cochon joue sur un fait historique et politique, car l'appellation ainsi obtenue est précisément celle qu'après l'indépendance, le pouvoir avait donnée au carnaval, une fête traditionnelle très populaire à Luanda. Ajouter « de la victoire » au nom de cette festivité revenait, pour le pouvoir, à encadrer ce temps de l'excès en le transformant en parade pédagogique. L'allusion que fait le roman oblige donc le lecteur à superposer tout de suite ce « réaménagement » de la fête populaire, au porc, un animal dont l'image est liée aux mauvaises odeurs, aux déchets, au « bas », et dont le nom produit un comique de situation quand il ne provoque pas des offenses graves.

17 Manuel Rui (1941-) a reçu pour ce livre le prix Caminho das Estrelas. Né à Huambo, fondateur de l'Union des Écrivains Angolais (UEA), il a publié plus de deux dizaines d'œuvres (poésie, romans et essais). Il est avocat et professeur.

Nous avons donc un cochon, un carnaval, une critique du pouvoir qui confortent à première vue une lecture classique du grotesque. Or, si l'on y regarde de plus près, cette association traditionnelle subit ici une subversion, car l'espace du roman n'est pas la rue mais le septième étage d'un immeuble, et le cochon s'embourgeoise en devenant un animal propre, comme un banal animal domestique. Le romancier aurait-il donc raté son roman ? Aurait-il perdu sa force politique ? Ne maîtrise-t-il pas son grotesque ?

De la même façon que *Ualalapi* et *O vendedor de passados*, le roman de Manuel Rui me paraît être un excellent exemple de ce passage d'un jeu esthétisant du grotesque à une politique du grotesque. Manuel Rui prend à rebours le canon esthétique du grotesque, et les impossibilités réalisées par son grotesque aiguissent, au contraire, notre regard sur l'état d'une société bien réelle et contemporaine.

Le désordre ne s'installe pas seulement dans l'immeuble mais partout où le porc fait son apparition. Un jour, les deux enfants décident de l'amener à l'école. La nouvelle arrive à la connaissance de membres du centre d'évaluation pédagogique notant des récits et des dessins d'écoliers en vue d'un concours scolaire. Surpris de trouver un cochon comme sujet des deux épreuves, composition et dessin, alors que la lettre officielle envoyée à chaque école donnait des indications claires aux enseignants sur les sujets possibles – « problèmes du peuple, exaltation des valeurs idéologiques, etc. »¹⁸ –, le coordinateur crie au scandale politique et l'enseignante est envoyée dans une école lointaine, pour rééducation. S'adressant aux autres évaluateurs, il commente le dessin dans ces termes : « Incroyable, en effet. Le cochon occupe quasiment toute la page. De l'oreille sort un fil au-delà de l'espace pensé pour le porc. Sur le ventre on peut lire Hotel *Trópico*. Tout autour, des gens faisant la queue. On dirait une école. Dans le coin, à droite, deux O.D.P.¹⁹. Étrange »²⁰.

18 RUI (M.), *Le Porc épique*, op. cit., p. 57.

19 Il s'agit d'éléments de l'Organisation de la Défense Populaire.

20 RUI (M.), *Le Porc épique*, op. cit., p. 58.

À l’instar de l’immeuble, ce dessin « étrange » présente aussi un microcosme de la réalité quotidienne : il cartographie la distribution des places dans la société angolaise. Il interpelle les autorités tout d’abord par la présence et même la prédominance d’un porc, là où ils s’attendaient à des représentations correspondant au canon révolutionnaire. Le corps du porc est, en ce sens, une représentation dérisoire de la réalité sociale. Le fil qui lui sort de l’oreille et qui sort aussi de l’image est l’oreillette connectée à la radio nationale que le père des enfants lui avait scotchée sur le crâne afin d’empêcher le porc de faire du bruit. Au lieu de stimuler celui qui écoute, les contenus mobilisateurs des programmes nationaux semblent donc avoir un effet somnifère. Sur le ventre du porc, le dessin de l’enseigne de l’hôtel *Trópico* rappelle que les enfants nourrissent l’animal grâce aux déchets alimentaires du seul hôtel de luxe de la capitale. La « queue de personnes », autour, suggère que, pendant que les membres d’une petite élite mangent à leur faim, le peuple n’arrive pas à se procurer des aliments. Enfin, dans le coin, près de l’école, on trouve deux figures caractéristiques du régime, les représentants l’Organisation de la Défense Populaire. Mais, si nous y regardons de plus près, ce que nous avons devant nous est surtout un porc écrit, tatoué, un porc « domestiqué », un porc non-porc, qui n’est donc pas à sa place, qui est entre les places. En ce sens, le porc ne représente pas la société, il n’est pas sa représentation ironique ; il est plutôt en plus, enfreignant l’ordre institué. Dans le dessin, il occupe toute la page, et les éléments sociologiques renvoyant à la vie quotidienne sont autour, comme une illustration de la vie du porc et non son contraire. C’est ce déplacement qui est politique. Et c’est cela qui explique aussi le mot « de plus » qui s’ajoute à la fin du discours du responsable pédagogique : « étrange ». « Étrange » ne fait pas partie du dictionnaire mis à la disposition des nouveaux citoyens, puisque ce mot révèle une incapacité à comprendre la réalité, alors qu’un révolutionnaire, à cette époque, était justement celui qui pouvait tout expliquer par la simple raison que tout était explicable, la réalité était lisse... ou il fallait la lisser. « Étrange » relève de l’ordre des effets et des affects, ouvre une brèche émotionnelle dans la rationalité fac-

tuelle. C'est en ce sens un mot « supplémentaire », non seulement « de plus » mais « en plus ».

Ce qui est donc décisif dans le travail politique du grotesque n'est pas tant le ridicule, que la façon dont le dessin crée un désordre. C'est ce désordre dans la représentation qui produit l'effet anthropologique de distanciation qui permet de réfléchir à cette réalité, et donc de la changer.

*

Si le grotesque représente le monde, c'est bien alors sous le mode du partage et du désordre, ce que j'appelle ici le supplément. Le supplément désigne un « plus » qui empêche le consensus et qui pousse à laisser ouvert un intervalle : il s'agit alors moins d'un grotesque du délire que du dé-lire, du dé-lier. Il produit ainsi un effet politique qui désordonne et transforme un certain découpage « des objets qui forment un monde commun, des sujets qui le peuplent et des pouvoirs qu'ils ont de le voir, de le nommer et d'agir sur lui »²¹. Le supplément est donc inscrit dans le « dés- » du mot désincorporation. La logique du consensus, nous dit Jacques Rancière, « est à l'inverse une logique de complétude. Elle identifie les sujets politiques aux parties réelles de la société et prétend gérer la distribution optimale des parts qui peuvent être attribuées à chacune. En conséquence, celui qui est en plus est pour elle, *en trop* »²². Le grotesque est donc bien la présence d'un autre monde possible ici et à tout moment ; il est ce qui, étant toujours en plus, déconcerte le lecteur, crée un effet d'étrangeté, fait implorer toute relation à une vérité prédéterminée. Et par là, il rejoint le propre-impropre de la littérature : ni sens caché, ni origine lointaine, elle est là, disposée et disposant, dans de nouveaux partages, les ordres du dire et du faire.

21 RANCIÈRE (J.), *Politique de la littérature*. Paris : Galilée, coll. La philosophie en effet, 2007, 248 p. ; p. 15.

22 RANCIÈRE (J.), *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretien*. Paris : Amsterdam, 2009, 699 p. ; p. 137.

Daniel DELAS

Université de Cergy-Pontoise

**VIE ET MORT D'UN POÈTE GROTESQUE ET VENTRILOQUE,
TCHICAYA U TAM'SI**

« Verve fantastique », « goût de l'absurde et de la dérision », « masques grinçants »..., autant d'expressions qu'on rencontre dans les analyses de l'art grotesque qui se développe en Italie puis en France à partir du XVI^e siècle. On y ajoute volontiers, à l'époque classique, des termes relevant de la catégorisation générique, en considérant les liens entre grotesque et comique ou esthétique, et en s'intéressant au rôle de l'Imaginaire esthétique. Mais c'est la vision romantique qui donne toute son ampleur au grotesque. « Dans la pensée des modernes, dit Victor Hugo dans la fameuse Préface de *Cromwell*, le grotesque a un rôle immense. Il est partout : d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon ». Baudelaire paroxysme la portée du terme en ajoutant que « le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui se rapproche beaucoup plus de la vie innocente et de la joie absolue que le rire causé par le comique de mœurs. [...] J'appellerai désormais le grotesque comique absolu »¹. En ce sens, Ubu d'Alfred Jarry, Macounaïma de Mario de Andrade² ou Wing Biddlebaum de Sherwood Anderson³ sont des personnages

1 *Curiosités esthétiques. De l'essence du rire*, V.

2 *Macounaïma ou le Héros sans aucun caractère* [1928]. Trad. du brésilien par Jacques Thiériot, préf. de Haroldo de Campos. Paris : Flammarion, coll. Barroco, 1979, 246 p.

3 Dans *Winesburg-en-Ohio* (1919). Traduit de l'américain par Marguerite Gay. Paris : Gallimard, coll. L'Imaginaire, n°591, 2010, 308 p.

d'œuvres emblématiques qui ressortissent au grotesque baudelairien au même titre que le *Maldoror* de Lautréamont.

Arrêtons-nous un instant sur les trois adjectifs proposés par Baudelaire : *profond*, *axiomatique*, *primitif*. Ils sont d'un poids inégal. *Profond* est le plus faible des trois, le moins doté de valeur heuristique ou opératoire, mais il se justifie parce qu'il écarte implicitement le rire léger, superficiel, celui qu'on pratique dans les salons, en recourant aux mots d'esprit, aux jeux de mots, à la manière du Voltaire mondain se moquant d'un Rousseau empêtré dans son sérieux et incapable de rire, ou d'un Fréron ridiculisé à jamais par une épigramme fort spirituelle, ou encore, plus près de nous, à la manière de Sacha Guitry qui y excella. Bref, *profond* permet d'opposer à un rire purement social un rire non social, nécessairement solitaire, celui, par exemple, qu'un homme qui touche le fond fait entendre par sarcasme, du fond de la profondeur de sa dérision solitaire, voire de sa déréliction absolue. Le second adjectif, *axiomatique*, est surprenant au premier abord. Il interroge le lecteur de manière novatrice. Un axiome, on le sait, est une vérité indémontrable, d'une évidence telle que quiconque en comprend le sens saisit en même temps sa portée universelle. Il est l'acte premier des démarches hypothético-déductives des sciences logiques et mathématiques. Dans le langage courant, il désigne une proposition admise sans discussion sous la forme d'un jugement sans appel. Si, comme le propose Baudelaire, le grotesque est axiomatique, c'est parce que le grotesque a une dimension de vérité absolue et une dimension axiologique, c'est-à-dire qu'il comporte, dans le temps même de son énonciation comme vérité, un principe de jugement de valeur. Baudelaire nous prévient ainsi que le grotesque, à la différence du burlesque ou du baroque, n'est pas une catégorie esthétique classificatoire parmi d'autres, ce qui explique qu'on ne puisse dire d'une œuvre littéraire ou artistique qu'elle est grotesque sans porter sur elle un jugement de valeur, généralement négatif. Par exemple, dans une critique du film *Outrage* de Takeshi Kitano ⁴, on commence à parler de la dimen-

4 *Le Monde*, mercredi 19 mai 2010

sion « burlesque », voire « farcesque » des films de ce metteur en scène japonais bien connu avant de dire que celui-ci s'engage dans « une surenchère de violence et de stupidité qui tourne au grotesque », avant de conclure que ce film, « pour drôle qu'il soit », est marqué d'une « outrance qui l'entraîne vers le pur jeu de massacre ». Il y a donc, par l'emploi de l'adjectif « grotesque », une prise de position, ou à tout le moins une interrogation morale. Ce que Rémi Astruc n'a pas manqué de noter dans son essai en s'appuyant sur *Mort à crédit* de Louis-Ferdinand Céline et en citant Sony Labou Tansi⁵. S'il en est bien ainsi, le lien avec le comique, que Baudelaire réaffirme, s'affaiblit. Peut-être même le rire s'éteint-il quand le grotesque s'éploie. Nous reviendrons sur cette contradiction féconde. *Primitif*, enfin, est un adjectif lourd et difficile à commenter, parce qu'il s'est chargé, dans le contexte de la colonialisation, des valeurs racistes et différentialistes censées soutenir l'entreprise d'asservissement des peuples dits « primitifs » par les peuples considérés comme « civilisés ». Ces connotations ne pouvaient évidemment être prises en compte par Baudelaire, qui explicite d'ailleurs son propos par des termes mélioratifs : « vie innocente » et « joie absolue », pour signifier le caractère primaire, spontané et jubilatoire du « comique » absolu qu'il dénomme grotesque. Cette partie de sa définition a vieilli car le sens des mots a changé.

Mais les écrivains dits francophones sont, eux, tenus d'assumer le poids de ces connotations coloniales et post-coloniales et d'en gaudir l'emploi dans le sens d'un être-au-monde spécifique.

Au premier rang de ces écrivains, Aimé Césaire place explicitement son écriture poétique sous le signe de Lautréamont. Le *Cahier* est un poème où scintille un grotesque fulgurant tandis que le *Discours sur le colonialisme* tourne vite au jeu de massacre. Du côté africain, Tchicaya U Tam'si (qui se réfère explicitement à Rimbaud) se met en scène de manière pathétique et bouffonne, et donc grotesque, comme nous le verrons. Après lui, toute l'œuvre de Sony Labou

5 ASTRUC (R.), *Le Renouveau du grotesque dans le roman du xx^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Paris : Éditions Classiques Garnier, coll. Perspectives comparatistes, 2010, 282 p. ; p. 49-51.

Tansi nous conduit au cœur d'un univers horriblement comique ou comiquement horrible qui, pour n'être que de la fiction, n'en a pas moins l'occasion de s'avérer publiquement tel lorsqu'arrivent génocides ou guerres civiles. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille caricaturer le grotesque en le ramenant à l'art de découper les gens en morceaux en riant. Le grotesque et le macabre se nourrissent l'un de l'autre, mais dans des proportions variables. Antoine Ruti, écrivain rwandais qui met en scène, dans *Nemo* (1979), de manière comique – « humoristique, voire sarcastique », dit son éditeur (Impala) – le meurtre de sa mère par un énergomène ridicule, use assurément du grotesque⁶ ; mais en face de lui, il y a Alexis Kagame, autre écrivain rwandais, qui s'amuse à faire l'éloge du cochon au pays où la vache est reine, usant certes, dans *Le Relève-goût des pommes de terre*, d'humour, voire de raillerie pour dénoncer les tabous alimentaires, mais en restant dans le cadre de la plaisanterie interclanique ; peut-on considérer que son œuvre a une dimension grotesque ? Achevons ce survol par une référence à l'œuvre d'Ahmadou Kourouma, le bon et profond géant ivoirien qui a tant influencé les jeunes écrivains africains d'aujourd'hui, jusques et y compris les auteurs de polars congolais comme Bolya et Ngoye. Certaines œuvres de Kourouma sont fortement marquées de grotesque : on pense en particulier aux *Soleils des indépendances*, autour du personnage principal Fama, et à *Allah n'est pas obligé*, autour du jeune Birahima⁷.

Là où la critique nous bassine avec une supposée « truculence » des textes des écrivains africains, en recourant à un terme mélioratif qui arrange tout le monde car il semble retenir certaines des valeurs du terme « grotesque » dans un emploi mélioratif aseptisé, il faut garder la notion baudelairienne moderne de grotesque, avec toute la

6 Voir DELAS (D.), « Fiction ou témoignage : deux régimes d'écriture du génocide rwandais (Antoine Ruti / Jean Hatzfeld) », dans *Les Langages de la mémoire. Littérature, médias et génocide au Rwanda*. Ed. P. Halen et J. Walter. Metz : Centre de recherche Écritures, coll. Littératures des mondes contemporains, série Afriques, n°1, 2007, p. 385-402.

7 En 4^e de couverture, le premier est qualifié de récit « tragique et dérisoire » tandis que le second se voit qualifier de « récit picaresque et terrifiant », à chaque fois avec un couple d'adjectifs opposés.

force que lui donne sa dualité constitutive, associant à part entière le comique et l'horrible. Un terme qui est donc, de par son ambiguïté même, chargé de la richesse conceptuelle que ne possèdent en général que les oxymores, du type *clair obscur*, *pleurer-rire* (cher à Henri Lopès) ou *mort vivant* qui rend fascinant le zombi haïtien. Le grotesque semble pouvoir être le véhicule de ce « principe dissident » que Patrice Nganang considère comme « le fondement même de [la] dignité » de l'écrivain, principe « de ces feux qui secouent les dessous des goudrons de nos rues »⁸.

*

Notre proposition d'analyse du grotesque consiste donc à l'envisager comme un espace dialectique où s'opposent des forces contraires en équilibre instable. Le sujet du poème, qui n'est pas l'individu engagé dans son cheminement personnel politico- ou esthético-idéologique, mais celui qui se constitue dans et par le langage qu'il investit, cherche à occuper un espace dissident où pourrait se réaliser une juste expérience du monde où il vit. Ce réel africain qu'il désire, celui auquel il réagit en tant que poète ou comme romancier, il ne peut l'atteindre qu'au moyen de la force de ses mots et de son rythme. Mais quand, comme on dit, la réalité dépasse la fiction, ce qui s'avère dans de nombreuses pages terribles de l'histoire africaine, il lui faut transcender l'oppression physique qui l'habite en recourant au grotesque, à ce comique absolu dont parle Baudelaire, qui ne fait pas tellement rire mais qui, en équilibrant le comique par l'horrible et l'horrible par le comique, permet de dire l'indicible, qu'aucun mot à lui seul ne saurait dire. Le grotesque est donc de l'ordre du discours, mais d'un ordre en décomposition.

Tentons de resserrer les mailles de cette analyse du grotesque en considérant une des œuvres majeures de la littérature francophone africaine, celle de Gérard Félix-Tchicaya U Tam'si (1931-1988). Elle s'est développée en trois temps principaux : cinq recueils de poésie qui l'ont fait connaître, puis trois romans et, vers le fin de sa vie, une

⁸ NGANANG (Patrice), *Le Principe dissident*. Yaoundé : Éd. Interlignes, 2005, p. 28.

écriture théâtrale. On ne considérera ici que l'œuvre poétique, qui s'étale sur plus de quinze années, de 1955 à 1970 environ.

Le premier recueil de Tchicaya, *Le Mauvais Sang* (1955)⁹, le plus maîtrisé en apparence, illustre ce qu'on pourrait appeler un grotesque de fantaisie, comme il apparaît dans son premier état historique, celui de « la grottesca ». Cette écriture poétique semble respecter d'abord le mètre et la forme fixe du sonnet, sans révérence perfectionniste à la Hérédia ou Leconte de Lisle, mais en usant de fantaisie comme le font les compositeurs de musique du XIX^e siècle. D'ailleurs, le titre primitif du recueil était *quasi una fantasia*, terme par lequel les musiciens présentent un morceau bien régulé mais comportant quelques irrégularités. Le sonnet d'ouverture en présente plusieurs très visibles. La composition est certes encore explicitement musicale : le premier mouvement est donné comme un *andante* et le second comme un *largo* majestueux. Tout annonce un recueil harmonieusement placé sous le signe de la musique et, de fait, plusieurs poèmes du début ont une tonalité verlainienne (« Un soir un temps / Un air persiste je doute / Indolent rêveur, j'écoute / Un chant né des alentours », V). Mais, bien vite, des grincements inharmonieux viennent troubler cette paix, des mots disgracieux se glissent insidieusement (« L'air sentait l'huile de ricin / L'herbe était onctueuse et douteuse », XIII), l'enfance « se dévêt » (XIX), le vent « ricane aux portes » (XIX), il pleut toujours et sans fin mais la douce plainte verlainienne de la pluie douce (« Il pleure dans mon cœur / Comme il pleut sur la ville ») ne réussit à rien laver : « la ville est sale » (XX), l'enfant n'est qu'un bâtard humilié et un infirme claudiquant. Si donc une intertextualité verlainienne baigne ce premier mouvement, elle le fait sur le mode d'un burlesque grinçant que va amplifier le second mouvement (*largo*) où le thème cette fois rimbaldien, orchestré par toutes sortes de mots en /an/ (*vent, sang, sans, danse, chant*), accompagne la descente aux enfers d'une enfance maudite. Le dernier poème (« Le signe du mauvais sang », XV) fait écho dans son cheminement à *Une saison en enfer*, pour chanter la démence et la bâtardise, en

9 FÉLIX-TCHICAYA (Gérald) [sic], *Le Mauvais Sang*. Poèmes. Paris : Caractères (Impr. des Poètes), 1955, 50 p.

écho au chant des « crapauds », par des mots jetés sans souci de normalité syntaxique :

Fleuve non mer non lac non, arbre oui, arbre mauve à l'endroit du soleil rond,
arbre la nuit mille et mille lucioles en font un diamant brut comme la naissance
et j'ouvre mes bras pour me chercher une mère-Misère. Pitié ! Splendeur !
Clopin-clopant infernale cadence ! fleuve mer lac non non viendra l'orfèvre Je
fermerai mes bras pour retrouver un cœur de pierre. Crève donc !

Nul doute, pour le lecteur lettré, que ce recueil ne soit un hommage et un adieu humoristiques à la poésie française que Tchicaya a aimée, mais qu'il ne trouve plus suffisante pour dire sa souffrance d'enfant trahi et de nègre désabusé (« Je suis homme je suis nègre pourquoi cela prend-il le sens d'une déception ? »).

Le second recueil de Tchicaya, *Feu de brousse* (1957)¹⁰, va être celui de l'assomption d'une écriture propre, désormais libérée de ses modèles français, « avec ses retournements soudains, ses cris de passion », comme l'avait justement noté Senghor dans sa malencontreuse préface¹¹. La triple thématique de la malédiction du sang (« quel carnage dans mon pauvre sang », p. 61), de la malédiction du nègre (« sale tête de nègre », p. 58) et de la dérélition de l'enfant bâtard¹² et infirme (« bossu », p. 72 ; « pied bot », p. 123) se poursuit comme dans le premier recueil, mais la charge s'alourdit au profit des forces du mal. Ainsi, le poème « Vive la mariée » nous livre un récit grotesque de l'union de sainte Anne (la sainte patronne de la cathédrale de Brazzaville) avec les piroguiers congolais (« luxure servile, alcool à gogo, floraisons mortes, luxure à qui mieux y gagne, luxure au nom du christ », p. 70-71). Quant à la pauvre sainte, « Elle a sa robe faite et de boue et de limaces et de sang / Ses encens

10 TCHICAYA U Tam'si (G.F.D.) [sic], *Feu de brousse, poème parlé en 17 visions*. Paris : Caractères (Impr. Caractères), 1957, 86 p.

11 Sur l'histoire de cette préface publiée par Senghor dans *Liberté I. Négritude et humanisme* (Paris : Seuil, 1964), voir ce qu'en dit Nimrod dans: Guibert (Armand) et Nimrod, *Léopold Sédar Senghor*. Paris : Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, 2006, p. 123-134.

12 La mère de Gérard, simple villageoise, avait été répudiée par son père désireux d'épouser une « évoluée ».

puent la cervelle gratuite ». Le corps du poète est contaminé par la « crasse » (p. 83) :

Ma crasse à moi
Ma crasse de nègre-juif
Ma race de juif-nègre errant
Dans le désert au cœur de mon pays
Mais suis-je bien à l'abri sous ma peau
Suis-je déjà mon four crématoire

Tout le monde lui pisse dessus tandis que des crapauds pieux chantent des hymnes et que pleuvent criquets et ténias noirs.

L'épreuve de l'histoire va se charger de porter à l'incandescence maximale cette écriture déjà fortement déséquilibrée, altérée, voire aliénée¹³.

Depuis le fameux discours du 30 juin 1960, le Congolais Tchicaya suit fiévreusement les péripéties dramatiques qui accompagnent l'accès du Congo belge à l'indépendance, ce qu'il appellera la geste de Patrice Lumumba. Enthousiasmé, il décide de passer à l'action et de partir pour Kinshasa. Pas question pour le poète, à ce moment de son vécu, de rester dans le ton de la fantaisie grotesque où il s'était complu. « La Conga des mutins », un de ses poèmes les plus célèbres, qu'il récitera souvent en public comme pour chasser les mauvais rêves, est un hymne enthousiaste tambouriné par les répétitions de sonorités, un hymne à l'avenir (« À Kin / Vienne le sang de la force / En sautoir sur le fleuve / Congo / Comme conga / Congo, une danse, une rumba »). Mais quand Tchicaya arrive à Kinshasa en août 1960, le désastre a déjà eu lieu et il lui faudra assister à la mort de l'indépendance du Congo¹⁴, à la déchéance puis au supplice ignominieux de celui qui avait incarné tant d'espérances. Et bien évidemment revenir à un grotesque tragique qui descende encore

13 Sur le couple *altéré / aliéné*, voir DELAS (D.), « Tchicaya U Tam'si, un poète altéré », dans *Poésie et altérité*. Textes réunis par Michel Collot et Jean-Claude Mathieu. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 91-102.

14 Sur la chronologie de ce voyage, voir YENGO (Patrice), « Tchicaya U Tam'si et la parenthèse de Kin (août-octobre 1960) », dans *Cultures Sud*, n°171, décembre 2008, p. 21-28.

plus loin dans l'abjection, ce que diront les recueils suivant l'épreuve de ces années 1960-1961 : *Épitomé* (1962)¹⁵ et *Le Ventre* (1964)¹⁶.

Comment vivre encore une fois, c'est-à-dire comment écrire à la hauteur (ou plutôt à la profondeur) de la tragédie kinoïse ? En s'impliquant encore plus pleinement, en offrant son corps de chair, en donnant du ventre, un ventre empli de vin, dégoulinant de sang (p. 22), en laissant parler le ventre, en ventriloquant, seule manière d'en finir avec le discours de la bouche :

Que l'élément essentiel du chant
soit le sable
et qu'enduit de salive tout tienne
et que les équinoxes flanqués de méduses
aillent bêlant sa mort et qu'enfin la mort ou le sang
tout dilué imageant le pus,
les frères se mordent le souvenir
qu'ils ont d'une même paternité
puis édictent le port du ventre en berne, quelque
chose qui corresponde au livre que je puisse brû-
ler dans un délire fasciste, à la fin ! à Kin ? ora pro nobis... (p. 33).

Se laissant aller au « vertige » (p. 23), au « délire » (p. 33), Tchicaya s'assume comme altéré, comme zombifié (« Et moi le zombi, je tape sur le cuivre / pour enchaîner les débris verts / de son cadavre / au cou de toutes les mémoires », p. 37). La suite du recueil varie *ad nauseam* sur ce motif double du « ruissellement obstinément lent du sang » (p. 69) et des exhalaisons, souillures, menstrues et puanteurs diverses exsudant du ventre¹⁷. Vivant sa propre agonie, le poète peut bien se laisser à quelques fantaisies grotesques, certes encore un peu comiques (p. 86, 92), en mangeant des sardines et en buvant

15 TCHICAYA U Tam'si, *Épitomé : les mots de têtes pour le sommaire d'une passion*. Préface de Léopold Sedar Senghor. Tunis : Société nationale d'édition et de diffusion ; Paris : F. Maspero, coll. L'Aube dissout les monstres, n°17, 1962, 137 p.

16 TCHICAYA U Tam'si, *Le Ventre*. Paris : Présence africaine, 1964, 136 p. ; les paginations qui suivent renvoient à cette édition.

17 Sur la saleté de la poésie de Tchicaya, voir DELAS (D.), « Du faux, du sale et du ventre. De la poésie de Tchicaya U Tam'Si », dans *Cultures Sud*, n°171, décembre 2008, p. 63-68.

un petit rosé sec d'Anjou, mais le cœur n'est plus à rire (« Je confesse : / Je me suis déjà fendu le cœur / à la hache ! » (p. 110).

La violence de l'histoire congolaise, symbolisée par la mise à mort de Lumumba, a par contre-coup tué Tchicaya poète, en ce sens qu'elle l'a contraint, comme sujet du poème, à descendre dans l'intimité de son corps pour en faire son instance d'énonciation, à accepter l'impuissance de tout discours oral de la bouche pour accepter de laisser parler le ventre, de ventriloquer.

Plus tard, le temps estompant la douleur, le poète reviendra aux charmes d'une poésie moins absolue, plus dans le goût de la fantaisie tant sollicitée dans ses premiers recueils ; les sourds grondements du ventre se feront discrets et il n'en est d'ailleurs pas question dans *Arc musical* de 1970. Le feu des entrailles s'est-il éteint ? Le second poème du recueil *Le Pain ou la cendre* (1978), écrit à chaud¹⁸ en réaction aux assassinats, à Brazzaville en 1977, du président Marien Ngouabi, de l'ancien président Alphonse Massamba-Débat et du cardinal Émile Biayenda, fera flamboyer à nouveau le poème. Comme si, à nouveau, il fallait tenter de remédier à l'impuissance de la voix de bouche (« La parole ne pourra plus perpétuer le monde »¹⁹). Mais la ventriloquie inouïe qui avait soulevé les mots de Tchicaya dans les recueils précédents ne renaît pas pour autant. Peut-être parce qu'on ne peut mourir qu'une fois. Profondément désabusé, le poète se contente de s'en aller, en disant adieu à la poésie : « Je m'en vais / adieu la fertilité de la lune et son / regard de momie / adieu ma peine / j'ai la bouche rouverte à toutes les / oraisons / adieu ma bouche »²⁰. Quelques poèmes ultérieurs, recueillis en 1977 dans *La Veste d'intérieur*²¹ (titre qui évoque bien un poète retiré du monde), sembleront parler d'une sorte d'outre-monde,

18 Le président Ngouabi fut assassiné le 18 mars 1977 ; le poème « La mise à mort » est daté de mars 1977.

19 TCHICAYA U Tam'si, *Le Ventre. Le Pain ou la cendre*. Paris : Présence africaine, 1978, 171 p. ; p. 152.

20 TCHICAYA U Tam'si, *Le Ventre. Le Pain ou la cendre*, *op. cit.*, p. 168.

21 TCHICAYA U Tam'Si, *La Veste d'intérieur* [suivi de] *Notes de veille*. Paris : Nubia, 1977, 111 p. ; les paginations qui suivent renvoient à cette édition.

outrés sans doute mais comme déterritorialisés et déshistoricisés. Dans un espace clos sans portes (p. 11), sans fenêtres (p. 13) où il n'y a plus « Rien » (p. 23) à dire, où le silence règne (« Silence sa Mémoire », p. 25). Assommé, aliéné, ridicule, le poète gît pitoyable (« couvert d'échalottes et mon foie de crème Chantilly », p. 28), occupé à des jeux puérils comme de « faire un abat-jour / avec la soie de l'ombre de ses cils / pour dorloter une orchidée ovulante » (p. 32), dans l'attente de la « Syncope » finale (titre du dernier poème) qui verra la mort physique rattraper la mort discursive. On songe à Baudelaire frappé d'aphasie avant de mourir pour de bon.

Cette narrativisation biographique que je viens d'esquisser n'est pas le récit de la « vraie » vie de l'homme Gérard Félix-Tchicaya U Tam'si, mais de celui que j'appelle Tchicaya le poète. Récit inventé ? Assurément. À partir de la lecture des recueils de poésie, où je lis, « au sommaire d'une passion », l'histoire d'une mise à mort de Tchicaya U Tam'si par lui-même. L'homme renaîtra, il écrira quatre romans, plusieurs pièces de théâtre dans lesquels il sera possible, je pense, de trouver des échos et des prolongements de cette passion. Il donnera même quelques (rares) poèmes.

Pour ne plus avoir à articuler les mots de la tête, vains, vendus, vidés de sens, Tchicaya a « inventé » le ventre en sonorisant tous ses vents. Ce qui, il en a été parlé, jouera un rôle important dans la poétique de Sony Labou Tansi, qui en élargira le champ en parlant aussi de *viande* et en inventant à son tour la *hernie*.

*

Pour suivre la passion vécue par le poète en son labyrinthe congolais, le grotesque nous a servi de fil d'Ariane. Tentons pour conclure de faire le point sur la puissance explicative du grotesque en disant pourquoi il permet de comprendre, voire de partager, dans la jubilation, l'outrance de quelques grandes écritures africaines. Au départ, pour ceux qui l'associent au burlesque, il semble n'être qu'humour, assurément noir et souvent sarcastique, mais gardant la fonction d'un rire de résistance. Bientôt, toutefois, la surenchère de l'histoire et la logique interne propre au grotesque entraînent vers

l'outrance celui qui y recourt, soit par le tarissement de l'ordre discursif maîtrisé par la syntaxe, soit par l'abandon à son contraire, la logorrhée, jaillissement incontrôlé et diarrhéique des humeurs internes. S'il est vrai que la *ratio* aristotélicienne occidentale prône un équilibre entre forces du cœur et forces du ventre, cette prétention à dominer par la raison les forces les plus destructrices et les plus animales semble n'avoir pas tenu ses promesses, c'est le moins qu'on puisse dire.

Xavier GARNIER

Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle

**DU GROTESQUE PORNOGRAPHIQUE À L'ARABESQUE POLITIQUE : LE
ZIMBABWE DE JOHN EPEL**

Je voudrais, dans le cadre de cette communication, m'intéresser à la question des dispositifs grotesques à partir de l'étude de l'œuvre d'un écrivain zimbabwéen encore peu connu. Quels sont les dispositifs qui produisent des effets grotesques ? Selon quels agencements tel personnage, telle attitude, telle situation se retrouvent-ils qualifiés de grotesques ? À défaut de pouvoir décrire de façon formelle les critères d'une esthétique grotesque, nous pourrions tenter de décrire, en termes de dispositifs, les conditions formelles de la production d'effets grotesques.

Les études postcoloniales sont particulièrement attentives à ces dispositifs sociopolitiques qui ont été mis en place depuis la colonisation dans de nombreux pays africains et qui sont susceptibles de produire du grotesque, entre autres effets incontrôlables. L'évolution politique de la Rhodésie depuis la déclaration d'indépendance unilatérale en 1965, puis du Zimbabwe depuis la prise du pouvoir par Robert Mugabe en 1980 fait se succéder deux visages d'une situation marquée par la permanence d'un clivage racial très fort entre les communautés blanches et noires. Un écrivain comme John Eppel, né en Afrique du Sud en 1947 et venu très jeune s'installer avec sa famille à Bulawayo, persiste à voir à l'œuvre, dans le corps social, après 1980, une logique de cloisonnement et de ségrégation. Issu de la communauté blanche, il s'identifie au peuple *ndebele* dont il n'a jamais quitté la terre (le Matabeleland est à cheval sur le Zimbabwe

et l’Afrique du sud) et qu’il considère comme le véritable perdant de l’indépendance de 1980.

L’œuvre romanesque de John Eppel se présente comme une grande galerie de personnages issus des classes aisées, blanches ou noires. Ces personnages sont saisis dans leur intimité ; ils évoluent dans un cadre de vie qui leur est familier, chez eux ou sur leur lieu de travail. Notre hypothèse sera que le grotesque naît de la clôture de l’espace dans lequel ils évoluent. Le plus souvent ramenés à leur physique, ces personnages épousent des postures grotesques qui sont clairement reliées à une vie en vase clos¹. Le grotesque est associé à un type particulier d’organisation sociale fondé sur une mythologie de l’appropriation territoriale, de l’homogénéité identitaire et de la clôture sociale. La ferme, la villa, l’école, sont autant d’espaces protégés dans lesquels s’engluent des personnages. On verra comment les dispositifs de clôture entraînent systématiquement une dérive pornographique : mêlée des corps et postures équivoques.

Il me semble qu’on peut parler de grotesque à propos de l’écriture de John Eppel parce qu’elle ne relève pas de la satire sociale, de la caricature militante. Il n’y a pas d’énonciation extérieure et nous sommes tous embarqués dans l’aventure grotesque. Pour comprendre d’où vient l’ouverture de cette œuvre, et donc les enjeux politiques du grotesque, nous aurons recours à la notion d’*arabesque*, héritée d’Edgar Poe. Les situations les plus grotesques génèrent, du fond de la clôture, une ligne arabesque qui les met en perspective. Un conte célèbre comme « Le masque de la Mort rouge » raconte explicitement cette irruption de la figure arabesque au sein de la clôture grotesque. On pensera également au garnement du « Diable dans le beffroi », qui perturbe la tranquillité du village de Vondervotteimittis par sa démarche virevoltante : « [...] ce qui occasionna principalement une juste indignation fut que ce misérable freluquet, tout en brochant tantôt un fandango, tantôt une pirouette, n’était nullement réglé dans sa danse, et ne possédait pas la plus vague notion de ce qu’on

1 À mettre en relation avec les imaginaires du *laager* et du *kraal*, très actifs en Afrique australe.

appelle aller en mesure »². Dans l'œuvre de John Eppel, l'embourbement pornographique grotesque va être solidaire d'une ligne arabesque, dessinée par l'excitation du voyeur, qui lui échappe et va permettre à l'auteur de dire la dérive politique d'un pays menacé d'effondrement. John Eppel parvient à dire l'obscénité grotesque à l'aide de figures-arabesques inquiétantes parce qu'elles semblent avoir poussé jusqu'au bout cette logique pornographique et adopté le point de vue du voyeur.

C'est ce lien entre la posture grotesque des personnages et la situation sociopolitique d'un pays qu'Eppel parvient à interroger. Un des enjeux de cet article sera de présenter le grotesque comme point d'articulation du politique et du corporel : les personnages de John Eppel sont prisonniers de postures, de manières d'être grotesques, qui expriment l'impasse d'une situation sociopolitique.

De lieux clos en lieux clos : rabatement grotesque sur les corps

Tous les romans et nouvelles de John Eppel ont pour cadre Bulawayo, la deuxième ville du Zimbabwe, au sud de Harare, non loin du grandiose site granitique de Matopos, célèbre pour ses gravures rupestres. Bulawayo est par excellence présenté comme un lieu clos. Non que les personnages ne puissent en sortir, mais, lorsqu'ils le font, c'est nécessairement par un moyen de locomotion, train ou voiture, qui les maintient dans un lieu exigu. Les sorties dominicales au Matopos ou dans le Matabeland les mènent aux aires de pique-nique aménagées ou aux *campsites*. La *Range-Rover* est le véhicule indispensable, pour ceux qui « ne sont pas n'importe qui » dans la société de Bulawayo, à un contact en douceur avec une nature grandiose ramenée à la mesure d'un petit monde privé.

Le domicile des personnages occupe une place de choix dans un roman comme *Hatchings* (1993), qui raconte de façon entrecroisée quatre réveillons de Nouvel An. La description des maisons ou des

2 POE (E.A.), *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1974, p. 223.

appartements est consubstantielle à l'existence narrative des personnages qui les occupent. Ceux-ci portent avec eux leur espace privé. Dans ces espaces privés se fait une redistribution de la « société qui compte » à l'occasion des fêtes de Nouvel An. Plusieurs *garden-parties* se déroulent au même moment dans des villas différentes. Celle de Strontium Twot :

Tout ce qui comptait à Bulawayo avait été invité à cette fête. La liste d'invités des Twot était le Who's Who de la ville – sinon de la province ; les Wicks de Gwanda n'avaient-ils pas été invités ? Et les Galls de Triangle ? Et les Smeckmas de Zvishavane ? – un Who's Who des hommes d'affaire, de planteurs, de criminels ayant pignon sur rue et de fonctionnaires³.

Et celle de Ingeborg Ficker :

Ingeborg Ficker, la grande artiste de Bulawayo, organisait une fête pour des amis et des artistes, à sa ferme d'Old Gwanda Road. Tout ce qui comptait dans la première ville du Matabeleland serait là : des volontaires de l'aide internationale, des réfugiés sud-africains, d'anciens dissidents, des politiciens radicaux, des homosexuels, des accros, des acteurs, des tueurs en série, et des écrivains⁴.

Ces fêtes parallèles partagent la « société qui compte » en communautés homogènes, rassemblées dans des jardins privés qui se ressemblent singulièrement derrière leur clôture électrifiée.

Les chiens font partie du décor du jardin zimbabwéen type, comme un archétype de l'animal domestiqué. Ils sont chargés de veiller à la clôture du lieu. Ces animaux, ramenés à l'ordre humain, sont des pièces-clés de l'agencement grotesque. Les jardins clos,

3 EPEL (J.), *Hatchings*. Bulawayo : 'amaBooks, 2006 [1e éd. : Cape Town : Carrefour Press, 1993] : « *Anybody who was anybody in Bulawayo had been invited to this party. The Twots' guest list read like a Who's Who of the city's – nay the province's; for had not the Wicks from Gwanda been invited ? And the Galls from Triangle ? And the Smeckmas from Zvishavane ? – a Who's Who of the city's businessmen, commercial farmers, successful criminals, and senior civil servants* » (p. 16).

4 « *Ingeborg Ficker, Bulawayo's premier artist, was holding a party for friends and fellow artists, at her farm off the Old Gwanda Road. Anybody who was anybody in Matabeleland's premier city would be there : ex-pat aid workers, South African refugees, ex-dissidents, rogue politicians, homosexuals, dope addicts, actors, serial killers, and writers* » (EPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 33).

protégés par des barrières électriques, sont longuement décrits dans les récits d'Eppel, notamment pour leur végétation plus ou moins luxuriante, selon que le propriétaire a les moyens d'accéder à l'eau. Rien ne semble pouvoir échapper au jeu grotesque de l'enfermement, pas même les astres qui sont eux aussi ravalés au statut de luminaires. Ce que Michel Foucault dit du jardin comme hétérotopie heureuse et universalisante⁵, rassemblant en un microcosme les mondes végétaux, animaux et minéraux, fonctionne à plein ici, mais sur le mode grotesque parce qu'il ne reste plus d'autre lieu que ces hétérotopies. Ces jardins sont devenus les seuls lieux habitables du pays : derrière les murs, des enfants en haillons se battent pour récupérer quelques restes dans les détrit.

Cette dernière observation à propos du retournement dysphorique de l'hétérotopie du jardin est l'occasion d'avancer une hypothèse plus générale à propos du dispositif grotesque en contexte postcolonial : le grotesque y naîtrait de l'existence de lieux hétérotopiques déconnectés du reste du monde. Reprenons la définition que Foucault donne de l'hétérotopie :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquels les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien qu'ils soient effectivement localisables⁶.

Ce qui ne fonctionne pas dans les jardins de ces villas de nouveaux riches, c'est cette relation (de représentation, d'inversion ou de contestation) avec le dehors. Parmi les hétérotopies cités par Foucault dans son article très dense, il y a les colonies jésuites d'Amérique du Sud : « colonies merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie ». L'ordonnement très strict de la vie dans ces colonies

5 FOUCAULT (M.), « Des espaces autres », *Dits et écrits*. Tome IV. Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2001, p. 1577-1578.

6 FOUCAULT (M.), « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 1574.

n'avait de sens que dans une relation avec le reste du monde, relation garantie par l'ordre jésuite lui-même. De la même façon, l'ordre colonial est garanti par des administrations qui sont en relation avec un centre impérial (à Londres, à Paris, etc.). Ce que la postcolonie rend possible, c'est l'enfermement de pays entiers, qui se retrouvent aux prises avec une administration déconnectée, appliquant ses règlements à vide, productrice de grotesque.

Le grotesque vient précisément de cette absence d'un Dehors. Alors humains, animaux et végétaux se trouvent interconnectés à l'intérieur de la clôture. Une nouvelle de *White Man Crawling* (2007), intitulée « *Quite Epiphanic, Really* », raconte le caprice de femme enceinte de Gloria qui se passionne pour les arbres nains, au grand dam de son domestique, qui ne supporte pas de la voir manipuler de la sorte un arbre-pluie (*rain tree*), arbre redouté dans sa culture. Le dépérissement de l'arbre-pluie sera mis en relation à la fin de la nouvelle avec le mauvais développement du fœtus dans le ventre de sa mère. Ils entrent dans un circuit fermé de dévoration. Au cours des fêtes du Nouvel An, les humains mangent de la viande animale (Eppel insiste beaucoup sur la façon dont les animaux sont abattus pour la consommation humaine) dans des jardins gardés par des boerbuls et des rottweilers, et des écriteaux annoncent : « *IF YOU ENTER THESE PREMISES WITHOUT PERMISSION YOU WILL BE EATEN ALIVE* »⁷. Les rapports d'entre-dévoration qu'entretiennent humains, végétaux et animaux sont un effet la clôture grotesque du monde.

C'est au sein des écoles secondaires, et particulièrement des pensionnats, que cette homogénéisation des corps est la plus poussée. Les écoles sont des lieux clos dont une des fonctions est de créer un esprit de corps au sein d'un groupe d'adolescents triés sur le volet. Les uniformes sont les marqueurs de ce processus d'homogénéisation et participent de la synchronisation des corps.

Au pensionnat, on portait toujours un uniforme quelconque, dans la journée au moins. Chemise et short kaki, chapeau, cravate, bas accordés, au signe distinctif de l'école, et chaussures noires formaient la panoplie ordinaire ; quelques variantes pour le dimanche : chemise blanche et pantalon gris, veste rayée aux

7 EPPÉL (J.), *White Man Crawling*. Bulawayo : amaBooks, 2007, p. 63.

armes du collège, chapeau de paille. D'autres tenues servaient à la parade hebdomadaire des juniors et les ensembles différaient pour chaque sport : rugby, hockey, athlétisme, voire natation. Les professeurs eux-mêmes, bien que cela ne fût pas obligatoire, avaient tendance à s'aligner, à s'habiller pareillement. J'ai le souvenir d'hommes en costumes « safari » et de femmes en robes de crêpe acrylique, affublées de chaussettes ou bas. Sur les jambes fortes – apanage le plus courant chez ces dames – on entendait bruire, grincer ceux-ci, au rythme de leurs pas dans la cour; ce son ressemblait bizarrement à celui des musiciens de Bulawayo lorsqu'ils accordaient leurs instruments⁸.

Les uniformes ne servent pas à effacer les corps, mais à les mettre en accord ; ils sont un opérateur essentiel de la sexualisation des corps dans l'enceinte des collèges.

La société zimbabwéenne que décrit John Eppel est minée par cette privatisation de l'espace, qui génère, sous l'apparente harmonie des corps, une monstruosité grotesque. Les familles dans les maisons ou les appartements, les classes d'enfants ou d'adolescents dans les écoles, sont autant d'associations de corps dans des lieux privés par exclusion de toute préoccupation externe. Voilà pourquoi John Eppel ne semble s'intéresser qu'aux classes aisées urbaines (des classes moyennes aux classes supérieures) : ceux qui n'ont pas accès à un espace privé sont exclus de cette écriture du grotesque.

8 EPPÉL (J.), *L'Homme-girafe*. Tr. fr. par Bernadette Beaujean. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 106. « *At boarding-school we were never out of one uniform or another, not during the day. The ordinary uniform consisted of khakhi shirt and shorts, black shoes, school hat, school tie, school stockings. A variation of this was the Sunday uniform of white shirt, grey longs, school blazer, black shoes, straw basher, school tie, school stockings. Then there was the cadet uniform for weekly cadet parades, the rugby uniform, the cricket uniform, the hockey uniform – even the swimming uniform. The teachers too, although with them it was not compulsory, were inclined to dress alike. As far as I can remember, all the men wore safari suits and all the women wore crimplene dresses with stockings or tights. Most of these women had fat legs so that when they walked across the quad the rasping of their stockings (or tights) sounded like the Bulawayo Philharmonic Orchestra turning up for a performance of Ravel's Bolero* » (EPPÉL (J.), *The Giraffe Man*. Cape Town / Pretoria : Queillerie, 1994, p. 80.

Sexualisation des corps : grotesque et pornographie

Ce caractère endogène du rapprochement des corps dans des lieux clos va générer une sexualisation généralisée. Une des fêtes organisées à l'occasion du Nouvel An a lieu dans la ferme d'Ingeborg Ficker, artiste-peintre. L'artiste fédère toute la communauté radicale et anticolonialiste autour de son corps et de son sexe, qui sont les uniques objets de sa création artistique :

À travers les ans, Ingeborg Ficker n'a cessé de peindre tous les aspects de son corps : entièrement vêtu, à demi vêtu et totalement nu. Elle peignait parfois son corps entier, d'autres fois elle se concentrait sur une main, disons, ou un pied ; mais la partie de son corps qui la fascinait le plus (et il faut avouer que c'était également la partie de son corps qui fascinait le plus ses amis et ses admirateurs) était son vagin. Cet organe qu'elle avait dessiné, photographié, sculpté et peint plusieurs milliers de fois ⁹.

La peinture de Ingeborg Ficker, réalisée avec de la suie de biscuits pour chien carbonisés (directement acheminés de l'usine), du sperme d'ours blancs (gardés dans la ferme à cet effet) et son propre sang menstruel, dégage une odeur forte qui participe de sa puissance de fascination. Cette concentration des regards sur le sexe de l'artiste est emblématique d'un schéma récurrent.

Le corps des professeurs remplira exactement la même fonction au sein des classes, dans les écoles privées les plus prestigieuses de Bulawayo. Dans l'enceinte des écoles, la classe est un espace clos dédié à la promiscuité des corps, sous l'influence du corps du professeur soumis à tous les regards. Les personnages de professeurs, très nombreux chez John Eppel, sont soumis, plus ou moins à leur insu, au regard sexualisant des classes. Tous sont célibataires et doivent gérer une sexualité difficile à contrôler, qu'il s'agisse de

9 « *Through the years Ingeborg Ficker had painted over and over again, every aspect of her body : fully clothed, partly clothed, and stark naked. Sometimes she painted her body entire, sometimes she focussed on a hand, say, or a foot; but that part of her body which most fascinated her (and it's only fair to say that it was the part of her body that most fascinated her friends and admirers) was her vagina. This organ she had sketched, photographed, sculpted, and painted many thousand of times* » (EPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 33).

Simon et Nicholas, deux expatriés anglais, grands amateurs de *black pussy*, ou du professeur d'histoire Roland Clarke, terrorisé par les femmes, qui cache son corps sous une tenue toujours impeccablement repassée et amidonnée, mais qui garde dans son jardin un bouc en rut permanent, qui « mangeait, baisait, mangeait, baisait, du matin au soir »¹⁰.

Le professeur, au centre des regards de la classe, est donc par excellence en posture grotesque, non seulement parce qu'il a un corps qu'il ne peut cacher et parce qu'il a des pulsions sexuelles inavouables, mais avant tout parce que la bonne société zimbabwéenne compte sur lui pour fédérer autour de lui un groupe social à l'exclusion des autres. Le professeur a pour mission de créer un corps autour de lui. En ce sens, il joue le même rôle ambivalent que les logos ou les insignes dont les écoles se dotent. Soit l'insigne de la nouvelle école *Black Rhino High* :

L'insigne de l'école représentait un rhino noir, de front, sur un fond rouge orné d'orange. Matilda déclara publiquement que ces couleurs n'avaient aucune valeur symbolique, mais en privé – seulement à ses amis proches, s'il vous plaît – elle confessait que le rouge était le sang du Christ, l'orange, sa couleur favorite et son fruit favori, était un hommage à son lieu de naissance : Bethlehem dans l'État libre d'Orange en Afrique du Sud. Malheureusement les fabricants du badge ne firent pas du très bon boulot avec le rhino, qui se mit à ressembler, du moins pour la poignée d'iconoclastes de l'école – aiguillonnés, sans aucun doute, par ce sale petit bonhomme, Boland Lipp – moins à un des « Big Five » – qu'à un énorme pénis noir en érection¹¹.

10 EPEL (J.), *White Man Crawling*, op. cit., p. 21-23.

11 « So the school badge was designed with a black rhino, head-on, on a red background trimmed with orange. Matilda gave out publicly that the colours had no symbolic value, but privately – only to her closest friends, mind you – would she confess that the red was the blood of Christ, and that the orange, her favourite colour and her favourite fruit, was her homage to the place of her birth : Bethlehem in the Orange Free State of South Africa. Unfortunately, the manufacturers of the badge didn't do a very good job of the rhino and it turned out to look, according to the handful of iconoclasts in the school – spurred on, no doubt, by the nasty little man, Boland Lipp – less like one of the Big Five – than an enormous, erect black penis » (EPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 1-2).

Parce que l'insigne symbolise le rapprochement des corps dans le lieu clos de l'école, celle-ci se retrouve donc fortement sexualisée.

Les cours de littérature anglaise dispensés dans ces écoles huppées, qu'ils portent sur les romans d'Emily Brontë, le théâtre de Shakespeare ou la poésie de Coleridge, dérivent systématiquement vers des lectures obscènes¹². Coincés dans l'espace clos de la classe, les professeurs et leur culture supposée sont pris en otage dans un jeu social grotesque qui passe par les corps. De la même façon, les prises de positions politiques du groupe qui entoure Ingeborg Ficker participent de la spirale grotesque. Nous sommes toujours dans des espaces clos, qui engagent les corps et les mots dans des postures grotesques. Les mots et le langage participent d'un liant verbal qui fédère les corps et distribue un sentiment d'homogénéité : ils participent de la pornographie. Il n'y a pas d'échappatoire au grotesque par le biais du discours militant. Les mots, les idées, tout l'ordre symbolique semble effondré, embourbé dans la scène pornographique.

Au cours des fêtes privées, la musique invite à cette synchronisation des corps. Dans les jardins parallèles de *Hatchings*, on danse sur la même musique, celle de *Ipi Tombi*¹³, et très vite les mouvements de danse se sexualisent :

Et qui est-ce avec son épaisse tranche d'loyau, saignante, qui se balance entre ses dents pendant qu'il bouge au rythme de *Ipi Tombi*, une bouteille de bière dans chaque main ? C'est le grand dramaturge de Bulawayo, Skies Izindebe. Regardez-le se dandiner ! Il n'a pas passé un aussi bon moment depuis... était-ce son douzième ou son treizième voyage à l'étranger ? Maintenant sa partenaire, Ms O'Toole-bag, le rejoint. Ils simulent une copulation. D'autres les rejoignent, et ils sont bientôt une douzaine de couples à l'affaire – par devant, par derrière, de côté, en diagonale...¹⁴

12 EPPÉL (J.), *Absent : The English Teacher*. Harare : Weaver Press, 2009, p. 5-12.

13 EPPÉL (J.), *Hatchings*, *op. cit.*, p. 63 ; p. 70.

14 « *And who's that with the fatty helping of sirloin, medium rare, swainning from his clenched teeth while he moves to the rhythm of Ipi Tombi, a bottle of beer in either hand, held high ? It's Bulawayo's own playwright, Skies Izindebe. Just look at him swing ! He hasn't had such a good time since... was it his twelfth or his*

À l'horizon de ces regroupements de corps, il y a l'emboîtement synchronisé : grotesque partouze rythmée. Il me semble qu'il y a ici une forme caractéristique du grotesque postcolonial qui entretient un rapport étroit avec les idéologies de la ségrégation raciale. La synchronisation des corps engendre des monstres contre-nature. Le potentiel incestueux de cette sexualisation est évident ¹⁵.

Synchronisation des corps et mise en perspective : l'arabesque

Parce que le Dehors n'existe plus, une fois dans ces lieux clos, ce qui attire le regard n'est pas ce qui est à l'extérieur, mais ce qui se passe dedans. Les fenêtres servent à voir l'intérieur. Cette orientation centripète du regard est une première caractéristique grotesque en ce qu'elle fait apparaître des corps à l'étroit. Au cours d'un voyage en train qui le mène à Bulawayo avec sa grand-mère, le narrateur de *The Giraffe Man* (1994), dans une scène apparemment bien innocente, trouve un angle de regard qu'il ne quittera plus :

Je ne garde qu'un vague souvenir du trajet de Francistown à Bulawayo, parcours long, terriblement ennuyeux. Une terre brune, grillée, criblée d'acacias, rabougris, s'étirait à perte de vue, défiant l'imagination. La locomotive à vapeur avait remplacé la machine « diesel » sur un point de la ligne, j'associe ce paysage désolé à la puanteur du charbon en combustion et aux escarbilles qui m'irritèrent les yeux. Niché près de la vitre, j'observai Tante Heb et son amie Callie, aux prises avec les difficultés qui consistent à se lever, à faire sa toilette, dans un espace aussi restreint ¹⁶.

Le contraste entre la monotonie ennuyeuse des espaces ouverts et le voyeurisme latent d'un regard tourné vers ce qui se passe dans les

thirteenth overseas tour ? Now his partner, Ms O'Toole-bag, joins him. Their dance is a simulated fuck. Others joint hem, and soon there are dozen of couple a tit – from the front, from the back, sideways, diagonally... » (EPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 69-70).

15 Les travaux de Tina Harpin, qui fait actuellement une thèse sur les liens entre inceste et race dans la littérature du Sud des États-Unis et d'Afrique du Sud au XX^e siècle, témoignent de cette obsession de l'inceste chez les auteurs concernés par les politiques de ségrégation raciale (Faulkner, Morrison, Coetzee, Van Niekerk...).

16 EPEL (J.), *L'Homme-girafe*, op. cit., p. 26.

espaces clos est ici flagrant. Dans cet espace privé et clos que constitue momentanément un compartiment de train, le narrateur est attentif à la façon dont les corps s'accordent, se composent, pour former une sorte de machine corporelle hybride :

Blotti sous mes couvertures, sur la couchette du bas, mes pensées s'envolèrent vers les deux dames rangées au-dessus de ma tête ; Grand-maman au centre, Tante Heb au sommet. J'avais lu que des femmes, en vivant côte à côte, pouvaient – inconsciemment bien sûr – synchroniser certaines fonctions de leur corps ; eh bien, mes voisines, dans ce compartiment de seconde classe, ronflaient d'un bel accord ! Dans ce concert, distinguer l'une de l'autre parut si audacieux, si compliqué, que je ne me rendormis qu'au coup de sifflet, quand le train repartit en se trémoussant ¹⁷.

Cette synchronisation des corps, qui est un effet de l'espace clos, est une composante essentielle du grotesque. La façon dont les corps s'accordent dans un espace privé est corrélative du rejet de l'espace ouvert à l'extérieur.

Deux observations importantes : la pornographie passe par une mise en phase des corps ; cette mise en phase est perçue par un observateur situé en bordure. Ce qui apparaît évident dans cet épisode du compartiment de train, c'est que l'espace clos génère son observateur de bordure. Le voyeur est dedans, mais lui seul, par impossibilité de s'embourber dans le grotesque, parvient à dégager l'arabesque.

Dans les immeubles, les occupants s'écoutent à travers les cloisons. Ainsi, tel personnage est irrésistiblement attiré par les bruits suspects émanant de l'appartement voisin :

Il se mit à genoux et se traîna jusqu'à la prise électrique qui reliait son salon à la chambre à coucher de ses voisins. Il plaça délicatement sa bonne oreille contre les trois petits trous et écouta. Ce qu'il entendit fut le grognement rythmé d'un homme, chaque grognement très rapidement suivi par le claquement d'une chair dense sur une chair gracile. Il y avait un troisième son, à peine perceptible à travers les trous de la prise, et c'était un geignement... une jeune fille ¹⁸.

17 EPEL (J.), *L'Homme-girafe*, op. cit., p. 25.

18 « *He got down on his knees and crawled over to the wall plug that connected his living room on his neighbours' bedroom. Carefully he placed his good ear*

L'excitation de celui qui écoute à travers le mur fait partie du dispositif pornographique. Scène de détournement de mineure, ou scène incestueuse, celui qui écoute imagine tout et en tire une excitation.

Cette sexualisation des corps par le mouvement synchronisé ne peut être perçue que par celui qui se trouve en bordure. Eppel nous invite à voir ces corps sexualisés par le regard des domestiques, jardiniers et autres employés. Ceux-ci sont obsédés par la chair qui s'exhibe dans ce que les invités croient être un « entre soi ». On pourrait multiplier les exemples de scènes très sexuelles aperçues par un personnage en bordure, dissimulé sous le lit (comme l'homme-girafe dans l'infirmerie du lycée de jeunes-filles) ou invisible comme un domestique qui ferait partie du décor. Il n'y a pas d'exhibition érotique, mais un devenir sexuel des corps, qui passe par un regard dérobé.

Plusieurs personnages principaux des récits de John Eppel ont des problèmes sexuels. Ils sont susceptibles de ressentir une excitation extrême, mais sont frappés d'impuissance, voire, pour l'homme-girafe, sont châtrés. Leur corps ne peut pas s'emboîter dans ceux des autres et ils se retrouvent en situation de bordure. C'est de cette situation, et de l'excitation sexuelle inassouvie qu'elle engendre, que peut naître l'arabesque.

Évoquons pour terminer deux romans qui font des usages antithétiques de l'arabesque : *The Giraffe Man* (1993) et *Absent: the English Teacher* (2009).

Le narrateur du premier roman, Andrew Hondebrood, est une sorte de monstre passif, accompagné d'une petite statuette en forme de girafe, qu'il appelle son *umbhali*, terme qui renvoie en *sindebele* à la fois à l'assassin et à l'auteur. Ce petit-fils d'une infirmière d'école passe son enfance dans l'infirmerie d'un pensionnat de jeunes filles

against the three little holes, and listened. What he heard was the rhythmic grunting of a man, each grunt very quickly followed by the sound of heavy flesh walloping light flesh. There was a third sound, barely perceptible through the plug holes, and that was the sound of whimpering... a young girl » (EPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 83).

où il est l'objet d'humiliations sexuelles. Andrew sent son corps se métamorphoser, son cou s'allonger, comme sous la pression des humiliations qu'il a subies dans l'enceinte du pensionnat. Il deviendra par la suite un inquiétant tueur en série d'animaux domestiques, dont les cadavres sont imparfaitement enterrés dans son jardin, car toujours susceptibles de remonter à la surface avec l'aide des vautours aux aguets. La sinistre figure de l'homme-girafe est un déploiement possible de l'arabesque, lorsqu'elle tourne en ligne de mort. L'inquiétante figure du tueur en série qui est esquissée dans ce roman me semble largement dépasser le contexte étroit du Zimbabwe. Pensons à l'étrange dialectique qui se noue autour de plusieurs affaires récentes de tueurs ou violeurs en série : l'horreur grotesque concentrée pendant des mois, voire des années, dans la profondeur de caves ou d'arrière-caves et le soudain déploiement d'une arabesque à la surface du monde, véhiculée par les médias et portant à la Une, la figure grotesque du « monstre ».

On trouvera une autre issue possible pour l'arabesque, plus positive semble-t-il, même si elle mène également à la mort, dans *Absent : the English Teacher* (2009). George J. George, un professeur de littérature anglaise renvoyé de son collège, se retrouve domestique dans sa propre maison, au service de la maîtresse d'un ministre dont il a endommagé la Mercedes dans un accrochage. Déplacé en situation liminaire, George retrouve la possibilité de transmettre une lecture ouverte des œuvres en donnant des cours particuliers de littérature aux enfants de sa nouvelle patronne. Les textes littéraires anglais, pris jusqu'ici dans un jeu grotesque d'enfermement culturel, retrouvent leur ouverture en entrant en dialogue avec ceux de Ngugi wa Thiong'o, et avec la tradition orale *ndebele*. La littérature, aussi prestigieuse soit-elle, est toujours susceptible d'être prise dans un dispositif grotesque. Eppel montre qu'elle est susceptible de devenir un acteur très puissant de la dynamique d'enfermement grotesque, comme c'est le cas de la littérature anglaise dans les écoles pour Blancs. Les mots des écrivains sont alors pris dans les jeux obscènes des corps sociaux, qui sont la destination logique de l'enfermement culturaliste. La nouvelle situation liminaire du personnage engendrera un nouveau rapport, désenclavé, avec

les textes littéraires. L'expérience n'est pas sans dangers, puisque l'arabesque finira par entraîner George dans une dérive spatiale : il sort de l'enclos et se perd dans le Matabeleland, où il va mourir dans un semi-délire.

*

Il n'y a pas de gratuité du grotesque chez John Eppel. La situation dramatique actuelle du Zimbabwe permettrait difficilement un tel jeu. Le grotesque est clairement une arme politique qui permet à la fois de dire l'imminence de l'effondrement d'un système monstrueux et de préfigurer les lignes d'avenir. Le postcolonial est propice à l'émergence du grotesque parce qu'il ne permet pas de position d'extériorité. Les anticoloniaux sont des postcoloniaux. Encore une fois l'arabesque ne peut naître que du sein du grotesque postcolonial. Le régime de Mugabe est insupportablement grotesque parce qu'il nous interpelle tous, et ceux qui croient pouvoir en rire avec détachement se retrouvent, par leur ricanement même, au centre du grotesque.

L'œuvre de John Eppel n'est pas désespérée. Comme celle de tous les auteurs grotesques, elle nous fait rire à notre insu. On ne sait pas trop d'où vient le rire, qui est à la fois inquiétant et libérateur. Il se greffe directement sur les vibrations émises par les corps grotesques : dernier principe spirituel, quand tout est absorbé par l'obscène.

Christiane NDIAYE

Université de Montréal

LE GROTESQUE DANS LE POLAR : CARNAVALESQUE OU CLICHÉS ?

Cette réflexion sur le grotesque dans la littérature africaine s'inscrit dans le cadre plus large d'une recherche, menée conjointement avec des collègues de Montréal depuis plusieurs années, concernant divers enjeux des littératures populaires en francophonie¹. Par ailleurs, c'est l'occasion pour nous de renouer avec quelques études réalisées auparavant sur l'esthétique du réalisme grotesque dans les œuvres de Ferdinand Oyono et de Sony Labou Tansi, en partant des travaux que Bakhtine a consacrés au carnavalesque dans la culture populaire du Moyen Âge et dans l'œuvre de Rabelais². Comme on assiste depuis une vingtaine d'années à une production croissante d'œuvres appartenant (plus ou moins) aux genres populaires, et en particulier à un certain engouement pour le polar, nous nous sommes donc demandé si on peut y retrouver ce réalisme grotesque que Bakhtine présente comme l'expression de la vision du monde carnavalesque, alors que le polar a la réputation d'être un genre qui multiplie les clichés.

1 Il s'agit de projets subventionnés depuis 2006 par le CRSH (Conseil de recherche en sciences humaines du Canada) et intitulés « Dynamiques transgressives des genres populaires en francophonie : hybridation et décentrement des canons littéraires » et « Pour le peuple, par le peuple, contre le peuple : l'imaginaire social du peuple dans les littératures francophones ».

2 Voir, en particulier, « Sony Labou Tansi, les femmes aussi sont des hommes », dans Ndiaye (Ch.), éd., *Danses de la parole*. Yaoundé : Silex ; Ivry : Nouvelles du sud, 1996, p. 89-115 ; et « Ceci n'est pas un vieux nègre : le corps ambivalent chez Oyono », dans *Études françaises*, vol. 31, n°1, été 1995, p. 23-38.

Précisons d'emblée que cette recherche n'en est qu'à ses débuts et qu'il s'agira donc de présenter quelques hypothèses, à partir d'un corpus restreint, sans en tirer encore des conclusions générales. Dans un premier temps, on constate néanmoins que, dans la pratique des romanciers, l'un n'exclut pas l'autre et que, bien souvent, carnavalesque et clichés coexistent et participent à l'élaboration d'une satire sociale assez cinglante, qui fait en sorte que le polar se rapproche des conventions de la « grande littérature lettrée », brouillant les frontières entre les canons du populaire et du lettré. Il faut noter en même temps qu'il s'agit là d'un constat que la critique a déjà énoncé depuis bien longtemps en ce qui concerne le « roman noir » tel qu'il est pratiqué par les « doyens » comme Chester Himes, Peter Cheyney et Dashiell Hammett. Franck Évrard n'affirmait-il pas, il y a une quinzaine d'années déjà, que « le genre reconnu par les institutions donne l'impression de se diluer dans la sphère de la littérature, après des années de purgatoire »³ ? Cependant, en ce qui concerne le polar en francophonie, il n'est sans doute pas encore sorti définitivement du purgatoire ; s'il se fond dans la sphère du littéraire du point de vue des écrivains et du lectorat, la critique n'y a encore jeté que quelques coups d'œil furtifs.

Pour mener notre enquête, si l'on peut dire, sur l'écriture du grotesque, nous avons retenu quelques-unes des caractéristiques de l'image grotesque du corps telles que définies par Bakhtine, qui nous serviront en quelque sorte de loupes pour dépister le grotesque dans quelques polars d'auteurs africains. Notre réflexion s'appuiera en particulier sur un roman de l'écrivain congolais Achille Ngoye, *Ballet noir à Château-Rouge* (2001), et sur un roman du Malien Moussa Konaté, *L'Assassin du Banconi* (1998), en commençant par un exemple tiré du polar du romancier camerounais Mongo Beti, *Trop de soleil tue l'amour* (1999)⁴.

3 ÉVRARD (Franck), *Lire le roman policier*. Paris : Dunod, 1996, p. 72.

4 Éditions citées : NGOYE (A.), *Ballet noir à Château-Rouge*. Paris : Gallimard, coll. Série noire, n°2618, 2001, 241 p. (en abrégé : BN) ; KONATÉ (M.), *L'Assassin du Banconi* [Bamako : Le Figuier, 1998] [suivi de] *L'Honneur des Kéïta*. Paris : Gallimard, Série noire, n°2650 / Les enquêtes du commissaire Habib,

Le grotesque tel que conçu par Bakhtine

Dans ses études sur le carnivalesque, Bakhtine présente de manière détaillée les éléments de la représentation du corps qui caractérisent ce qu'il appelle le réalisme grotesque, en insistant, d'une part, sur les parties du corps privilégiées par l'image grotesque et, d'autre part, sur ce qu'il désigne comme « les actes du drame corporel » :

On retrouve à la base des images grotesques *une conception particulière du tout corporel et de ses limites*. Les frontières entre le corps et le monde, et entre les différents corps, sont tracées de tout autre manière que dans les images classiques et naturalistes. [...]

Parmi tous les traits du *visage* humain, seuls la *bouche* et le *nez* (ce dernier comme substitut du phallus) jouent un rôle important dans l'image grotesque du corps. Les formes de la tête, des oreilles, et aussi du nez, ne prennent de caractère grotesque que lorsqu'elles se transforment en formes d'*animaux* ou de *choses*. Les yeux n'y jouent aucun rôle. Ils expriment la vie purement *individuelle*, et en quelque sorte interne, ayant son existence propre, de l'homme, laquelle ne compte guère pour le grotesque. Celui-ci ne s'intéresse qu'aux yeux *exorbités* [...], puisqu'il s'intéresse à tout ce qui *sort, fait saillie, dépasse du corps*, tout ce qui cherche à lui échapper. C'est ainsi que toutes les *excroissances* et *ramifications* y prennent une valeur particulière, tout ce qui en somme prolonge le corps, le réunit aux autres corps ou au monde non corporel. De plus, les yeux *exorbités* intéressent le grotesque, parce qu'ils attestent une *tension purement corporelle*. Cependant, pour le grotesque, la *bouche* est la partie la plus marquante du visage. La bouche domine. Le visage grotesque se ramène en fait à une *bouche bée*, et tout le reste ne sert qu'à encadrer cette bouche, cet *abîme corporel béant et engloutissant* ⁵.

Bakhtine poursuit en précisant que la représentation grotesque manifeste également une prédilection pour la mise en scène du corps dans ses fonctions naturelles et à toutes les étapes de la vie, de la naissance à la mort ; c'est l'image du corps en état de métamorphose constante qui prime :

2002, 299 p. (en abrégé : AB) ; MONGO BETI, *Trop de soleil tue l'amour*. Roman. Paris : Julliard, 1999, 239 p. (en abrégé : TS).

5 BAKHTINE (M.), *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire du Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit par Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1970, p. 314-315 (en abrégé : OF) (nous soulignons).

Comme nous l'avons maintes fois souligné, le *corps grotesque* est un *corps en mouvement*. Il n'est jamais prêt ni achevé : *il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps* ; de plus, ce corps *absorbe le monde et est absorbé par ce dernier* [...]. C'est pourquoi le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses *endroits*, où il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps : le ventre et le phallus ; ce sont ces parties du corps qui sont l'objet de prédilection d'une *exagération positive*, d'une hyperbolisation [...]. Après le ventre et le membre viril, c'est la *bouche* qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle engloutit le monde ; et ensuite le *derrière*. Tous ces *excroissances et orifices* sont caractérisés par le fait qu'ils sont le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde, où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques. C'est la raison pour laquelle les événements principaux, qui affectent le corps grotesque, les *actes du drame corporel*, – le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excréments : transpiration, humeur nasale, etc.), l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le déchiquetage, le dépeçage, l'absorption par un autre corps – s'effectuent aux limites du corps et du monde, ou à celles du corps ancien et du nouveau ; dans tous ces événements du drame corporel, le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués (OF, p. 315-316).

Au fil de ses analyses, Bakhtine démontre ainsi que l'esthétique du grotesque se démarque donc nettement du canon classique qui boude le bas du corps et instaure des conventions de « décence » excluant la plupart de ces « actes du drame corporel ».

Bakhtine souligne par ailleurs que, si le mode grotesque de la représentation du corps a été supplanté par le canon classique de l'art « officiel » en Europe, il perdure ailleurs dans le monde et dans le langage courant des injures et du rire :

[...] *les images grotesques du corps prédominent dans le langage non officiel des peuples*, surtout là où les images corporelles ont un lien avec les injures et le rire ; de manière générale, la *thématique des injures et du rire* est presque exclusivement *grotesque et corporelle* ; le corps qui figure dans toutes les expressions du langage non officiel et familier est le corps *fécondant / fécondé, mettant au monde / mis au monde, mangeur / mangé, buvant, excréant, malade, mourant* ; il existe dans toutes les langues un nombre astronomique d'expressions consacrées à certaines parties du corps : *organes génitaux, derrière, ventre, bouche et nez*, alors que celles où figureraient les autres parties : bras, jambes, visage, yeux, etc., sont extrêmement rares (OF, p. 317).

Ce langage sera donc banni de la littérature officielle en Europe à partir du XVI^e siècle :

Les règles de langage officiel et littéraire auxquelles ce canon donne naissance interdisent de mentionner tout ce qui concerne la fécondation, la grossesse, l'accouchement, etc., c'est-à-dire tout ce qui traite de l'inachèvement, de l'impréparation du corps et de sa vie proprement intime. Une frontière rigoureuse est alors tracée entre le langage familier et le langage officiel « de bon ton ».

Sous ce rapport, le XV^e siècle a été en France une époque de très grande liberté verbale. Dès le XVI^e siècle, les règles du langage deviennent beaucoup plus sévères et les frontières entre la langue familière et la langue officielle assez franches. Ce processus s'est particulièrement affirmé à la fin du siècle, date où s'est définitivement instauré le canon de la décence verbale qui devait régner au XVII^e siècle (OF, p. 318).

Parmi les raisons qui ont contribué à maintenir le polar longtemps dans ce purgatoire de la littérature que l'on appelle la paralittérature, l'on peut certainement compter ce regard sévère que les institutions littéraires portent sur « l'indécence verbale ».

En effet, l'on connaît la prédilection du roman noir pour le langage cru, son refus de respecter les règles de la bienséance verbale. À cet égard, l'on note que bon nombre d'écrivains africains, comme Achille Ngoye, par exemple, semblent se délecter de cette liberté verbale qu'offre le polar. Toutefois, comme cette transgression du « bon ton » fait partie des conventions du polar, nous ne nous y attarderons pas. Par ailleurs, « l'indécence verbale » qui accorde une place de choix aux figures renvoyant au bas du corps ne produit pas nécessairement une imagerie de type carnivalesque. Bakhtine souligne à maintes reprises que le propre du carnivalesque est « l'excès joyeux » (OF, p. 306), « l'exagération positive » (OF, p. 315), qui traduit une logique relativisante et une conception de la vie perçue d'abord dans son devenir, comme un processus constant de métamorphose.

L'exagération (hyperbolisation) est effectivement l'un des signes caractéristiques du grotesque (surtout dans le système rabelaisien des images) ; mais ce n'est toutefois pas le signe le plus important. [...] Si la nature de la satire grotesque consiste à exagérer quelque chose de *négatif qui ne devrait pas être*, on ne voit vraiment pas d'où peut venir cet excès *joyeux* [...]. Dans le meilleur des cas, l'exagération purement satirique d'un fait négatif ne pourrait expliquer que l'aspect purement quantitatif de l'exagération, et non pas la variété et la

richesse qualitatives de l'image et de ses liens. Le monde grotesque dans lequel on n'aurait exagéré que ce qui ne devrait pas exister serait quantitativement grand, mais qualitativement très pauvre, étriqué, privé de couleurs et tout à fait triste [...] (OF, p. 306).

Au départ de cette lecture du polar africain, la question se pose donc de savoir – si grotesque il y a – s'il s'agit de ce grotesque « qualitativement pauvre », qui serait de l'ordre du cliché, ou si le polar peut aussi mettre en œuvre ce grotesque plus riche et coloré, où s'exprime l'esprit du carnivalesque.

Mongo Béti : le forban hilare

Le corpus limité que nous avons pu interroger jusqu'à présent nous amène à postuler qu'il s'agit d'une imagerie grotesque plutôt hybride, dans la mesure où ces deux modalités du grotesque peuvent se manifester dans un même texte. En même temps, comme l'on peut s'y attendre, chaque œuvre produit sa propre « poétique du grotesque », qui, dans certains cas, s'avère minimale. En effet, pour le chercheur en quête du grotesque « coloré », il peut être quelque peu décevant de constater que la tendance qui se dessine est celle de la prédominance d'une imagerie grotesque plutôt négative et macabre et que le mode carnivalesque des « excès joyeux » ne semble souvent subsister que sous forme de traces.

Nous nous proposons donc de présenter quelques exemples de ces différentes modalités de la représentation grotesque du corps dans le polar africain, en commençant par une scène située dans le roman de Mongo Béti, où le lecteur fait la connaissance d'un personnage qui nous paraît typiquement carnivalesque au sens de la « richesse qualitative » privilégiée par Bakhtine. Lors d'une rencontre plus ou moins fortuite dans un restaurant entre deux personnages qui ne se connaissent pas encore, Georges, un « toubab » qui veut en savoir plus sur la politique locale, et Eddie, un parvenu qui se fait passer pour avocat, celui-ci propose un autre client assis au bar comme « guide » pour informer Georges sur la campagne électorale en cours.

Eddie leva la main, l'agita frénétiquement en interpellant un personnage assis près du comptoir.

– Écumeur de bouibouis, fit-il à l'inconnu, rejoins-nous ici.

Et quand l'homme se fut assis vis-à-vis d'Eddie et de Georges, Eddie lui dit :

– Dis bonjour à monsieur.

– Bonjour, monsieur, fit le nouveau venu, hilare, découvrant une mâchoire supérieure dégarnie des six dents du milieu, qui s'ouvrait comme un énorme trou.

C'est peut-être là ce qui lui valait de la part d'Eddie le sobriquet d'écumeur de bouibouis ou de forban. Eddie avait dû voir à Paris ou ailleurs un film de pirates avec bandeau sur l'œil, mâchoires édentées et jambe de bois. Ce type-là n'était manifestement pas affligé d'une jambe de bois, on avait beau l'observer, sa démarche était celle d'un homme doté de deux jambes normales. En revanche, quand cet ami d'Eddie riait, et il riait souvent, on ne voyait plus que le trou creusé dans sa mâchoire, comme si tout le visage s'y était englouti.

– C'est pas le tout, reprit Eddie à l'adresse de son ami le forban. Monsieur que voilà est français et il désire follement entendre parler politique locale. Tu ne voudrais pas l'affranchir des fois ? [...] Eh bien, Georges, vous pouvez vous fier à la science de mon ami. Il faut seulement motiver un peu ce forban (TS, p. 162-163).

Insister sur la « science » de ce personnage dont la bouche édentée engloutit tout le visage constitue un procédé de rabaissement fidèle à la logique du carnavalesque, procédé qui, ici, rend risible à la fois la volonté de « savoir » du Français et la politique africaine – sans doute pas seulement locale – dont le roman suggère qu'elle n'a rien de plus « noble » que ce forban hilare censé en expliquer les rouages à l'étranger.

Cependant, l'image de cet « écumeur de bouibouis » fait plutôt exception dans le roman de Mongo Beti où la représentation du corps est généralement plus conventionnelle. Ce que *Trop de soleil tue l'amour* retient surtout du canon du roman noir est une certaine liberté verbale, notamment dans les rapports entre les deux personnages principaux, Zamakwé et Élisabeth, dont la relation consiste essentiellement à s'insulter copieusement pour se réconcilier ensuite. La satire du roman se développe principalement à travers une démonstration caricaturale qui campe les personnages haut placés comme de véritables truands occupés à détrousser la société, victime moins « légitime » que celle du rieur édenté.

Tortillements de popotins et nez coupés chez Achille Ngoye

Par contre, chez Achille Ngoye, l'imagerie grotesque est nettement plus présente et multiforme. L'on note, d'une part, que les « actes du drame corporel » sont omniprésents. Les personnages suent, vomissent, pissent, mangent et boivent abondamment. À titre d'exemple, voici un autre « informateur », qui fournit les renseignements qu'on lui demande tout en satisfaisant un petit besoin. La scène se déroule à l'extérieur d'un bar où le personnage d'Amina, ayant été tabassé par son « mac », n'ose pas entrer.

La gêne d'exhiber un visage amoché, ajoutée aux explications à fournir, chaque pékin allant craquer pour sa poire, crier vengeance, avancer des raisons de recueillir de vive voix sa version des faits, la dissuada d'entrer. Dix minutes après, un arroseur des macadams lui rapportait des nouvelles du front : James était passé à sa recherche à deux reprises. Quant à son branque de la veille, le boit-tout-sauf-l'eau l'avait aperçu au comptoir aux environs de vingt-deux heures, entre deux passages du mac.

Alors que l'expatrié vidait sa vessie, Amina voulut savoir si Callaghan avait chopé l'agresseur de Sally. Apparemment, sa chasse semblait avoir capoté, sans quoi le pisse-partout s'en ferait l'écho (*BN*, p. 109).

Comme l'on peut déjà le noter ici, le roman de Ngoye offre également des descriptions assez colorées du corps « dans tous ses états ».

En effet, « accouplement, vieillesse, maladies, mort, déchiquetage, dépeçage, absorption par un autre corps » (*OF*, p. 316), le roman de Ngoye est loin de s'en tenir à une représentation « décente » du corps idéalisé. Naturellement, le portrait des femmes met en valeur les seins et « la croupe », mais à côté des corps jeunes et bien portants, musclés et « bellâtres » (*BN*, p. 70), apparaissent quantité de corps plus dramatiques, dont la vie semble être sur le point de s'échapper. Voici le portrait qui nous est fait lors de l'entrée en scène de Sow, un petit *dealer* qui tente de tirer son épingle du jeu dans le Château-Rouge des immigrants africains à Paris :

Vingt-cinq balais, un mètre soixante, le squelette maltraité, le zoulou ne payait pas de mine. De son mufle, on ne voyait que les oreilles décollées et les carreaux blancs, des yeux tellement ronds qu'ils ressemblaient aux phares d'une Peugeot 404. Dreadlocks défaites, crasseuses, souvenirs d'un mouvement identitaire noyé dans la drogue, le minus affectait un air d'apache conforté par son langage débile. Le mufle renfrogné, grotesque, et le bec serré en groin de

cochon, il tendit tout à coup le bras d'un geste agressif, l'index pointé sur son vis-à-vis (BN, p. 51)

Le personnage se révélera néanmoins débrouillard, relativement dynamique et capable même de défendre sa vie et celle des autres, si nécessaire. Nous le voyons même s'animer et faire un petit numéro de séducteur dans une scène de bar où il a repéré une « meufe solitaire » (BN, p. 69) qui lui plaît :

La sirène de nouveau sur la piste, Sow s'affranchit de la tutelle encombrante en sautant sur la piste. « Bisso na Bisso ». Raté. Un titre du groupe Wenge Musica Maison-Mère vibra aussitôt dans les haut-parleurs. Le dealer accorda ses mouvements aux pas claudicants de « ndômbolo ». Les bras collés au buste, soulevés, repliés dans une synchronisation parfaite avec sa partenaire, il ramollit la carcasse comme s'il allait s'affaisser, renouant illico avec sa forme de tonnerre. Le squelette remué en cadence, devenu cadence, il avança à petits pas boitillants, recula au même rythme, répéta ce va-et-vient désopilant. Sans rudesse. Avec morgue. Puis reprit la phase bras collés-soulevés-repliés. La tête haute et le groin torchant une moue débile, il exécuta une pirouette cocasse, tortilla son popotin meridique. Et poursuivit sa démonstration avec entrain. Kalogun, bouche bée, dut convenir que le caïd en bambou, à défaut de posséder un métier reconnu, connaissait à fond ses classiques (BN, p. 71) ⁶.

Dans ce personnage à la fois gracieux et laid, ce « bambou » qui « tortille son popotin », transparait, nous semble-t-il, comme chez le forban hilare de Mongo Beti, cette richesse qualitative réellement carnavalesque, selon l'optique adoptée par Bakhtine.

Pendant, chez Ngoye, les représentations du corps grotesque les plus frappantes s'inscrivent plutôt dans le registre négatif des images de « ce qui ne devrait pas être » et rappellent souvent certains clichés macabres des films d'action américains. Par exemple, quand le détective Kalogun reçoit à son hôtel un gros colis sans indication de l'expéditeur, il s'imagine d'abord qu'on lui a envoyé un plat de poisson comme celui qu'il vient de manger dans un « maquis » (resto clandestin) :

6 Le roman de Ngoye rappelle à plusieurs reprises que le détective Kalogun est le sosie africain satirique du célèbre Callaghan de Peter Cheyney (voir l'extrait de la page 109 cité plus haut).

Le carton ouvert, Kalogun renifla une drôle d'odeur vite attribuée au renfermé. Des papiers d'emballage bourraient la boîte. Et ça collait pas mal. Comme de la matière gluante. Dans ses spéculations, il songea à une baleine postée sous un conditionnement inadapté, sans la sauce couleur pipi, ce qui aurait occasionné son adhérence à l'emballage. Mais quel mauvais plaisantin lui enverrait ce mets par coursier à une heure aussi matinale ? Et puis, comment l'envoyeur aurait-il su qu'il allait s'en gaver, vu que la virée au maquis avait été décidée tard dans la soirée ? [...] Une angoisse oppressante, irréprouvable, lui serra le kiki, aggravée du sentiment d'être la cause d'un immense gâchis. Rester zen, lui susurra une voix intérieure en même temps que ses palpitations s'accéléraient. Devinant ensuite le contenu plus qu'il ne le vit, il beugla de toutes ses cordes vocales et repoussa le colis, puis fusa dehors à reculons, poursuivi par les cris d'horreur des hôteliers. La griffe de l'expéditeur n'exigeait aucune authentification. Pure barbarie. La tête du Libanais. Décapitée (BN, p. 173-174).

L'on reconnaît facilement ici le cliché du colis macabre qu'ont reçu nombre de héros du cinéma de style *Le Parrain*, qui se sont aventurés trop loin dans les plates-bandes du Méchant.

Une autre scène empruntée au grotesque du cinéma à sensations se produit lorsque le détective Kalogun découvre enfin Djeli, le personnage disparu sur lequel il enquête :

Un Black gisait à poil, trois ou quatre mètres sous ses yeux, dans ce qu'il crut être les oubliettes. [...] [Des] centaines de rats le dévoraient dans une mêlée dantesque. Les rongeurs pénétraient et ressortaient du crâne fracassé, infestaient les tripes, les orbites, les naseaux, allant et venant dans un ballet insupportable.

Les sales bestioles, troublées par la lumière, s'arrêtèrent instantanément. Pour toiser l'apparition dans une attitude hostile, les museaux pointés en l'air. Comme le trouble-fête restait pétrifié, infoutu d'esquisser le moindre geste, le gros de la colonie s'égailla dans un sauve-qui-peut apocalyptique et plongea dans un trou d'écoulement, tandis que des dizaines d'autres, coriaces, reprenaient le banquet avec plus de férocité. Les pensionnaires des égouts de Paname prenaient part à leurs agapes périodiques. Ça rongait, déchiquetait, arrachait des particules de chair, se les disputait, transformant la dépouille en une masse informe. Sexe, orteils, nez, les appendices du macchab avaient disparu, engloutis par les bestioles (BN, p. 128).

Cette représentation d'un corps déchiqueté dont les « excroissances » et parties protubérantes *disparaissent* n'a certainement rien de joyeux et paraît même anti-carnavalesque. Bakhtine insiste sur le fait que le corps grotesque carnavalesque « n'est jamais prêt ni achevé : il est toujours en état de construction, de création et lui-même cons-

truit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier [...] » (OF, p. 315). Ce qui semble dominer chez Ngoye, c'est une représentation du corps « en état de déconstruction »⁷, mais où l'on perçoit tout de même dans certains cas quelques échos du grotesque qui réunit « en une seule image les pôles positif et négatif » (OF, p. 306).

Nous prendrons comme dernier exemple une description où Ngoye s'approprie un autre cliché du cinéma, celui de la « gueule d'épouvante » (BN, p. 119) du principal Méchant qui doit forcément être d'une laideur repoussante. Le « bad boy » en question s'appelle Samba et n'est apparu jusque-là dans le texte que fonçant dans les rues avec sa moto, muni de lunettes noires. Le détective se trouve pour ainsi dire face à face avec lui pour la première fois alors qu'il a été piégé par les malfaiteurs et se trouve ligoté dans une pièce du sous-sol où il découvrira un peu plus tard les restes de Djeli. Samba se tient sur une passerelle, entouré de son « état-major » (BN, p. 118), pour faire son numéro d'affreux tout-puissant :

Soudainement relax, il [Samba] s'approcha de la rambarde, s'y appuya, laissa une éternité s'écouler. Le geste calculé, théâtral, il ôta ses lunettes de telle sorte que leur retrait coïncide avec son injonction : regarde-moi bien !

Les yeux braqués sur la terreur, incrédules, le détective frémit de tout son corps, tandis que ses pattes flageolaient. Sa respiration coupée, il ouvrit grandement les carreaux, bloquant ses sphincters d'instinct et refoulant le moindre tic nerveux. Cauchemardesque. Sans forcer sur ses nerfs optiques, il s'aperçut que la tronche du truand, horrible plaque d'un noir luisant, semblait avoir subi l'épreuve du fer à repasser, châtement terrifiant que la jungle inflige aux malfrats pestouillards; à moins qu'il n'ait été soufflé par le feu, la foudre ou une bombe incendiaire qui, après avoir brûlé les cils comme de la paille, avait arraché l'appendice nasal, laissant les narines à nu. Sans les loupes de pionnier de l'aviation, la truffe du matador aurait floué des terriers basenji. (BN, p. 118)⁸.

7 La scène la plus grotesque, en ce sens, est celle de la fin du roman, lorsque Kalogun découvre « le corps charcuté de Zenaab » (BN, p. 239), dont il ne reste que le tronc, entouré de toutes ses « ramifications ».

8 Terriers basenji : race canine originaire d'Afrique centrale... exemple de l'humour savant omniprésent dans ce roman où les jeux de mots sont rarement gratuits.

De prime abord, l'on peut se dire que cette image cauchemardesque répond simplement aux contraintes d'un genre où « la tronche du truand » doit correspondre à sa fonction. Toutefois, en se rappelant que, dans le mode carnavalesque du grotesque, le nez est le substitut du phallus, il est possible de lire dans cette tronche à l'appendice manquant une forme de rabaissement dont se sert ici le romancier pour que nous puissions aussi rire du soi-disant matador en suggérant qu'il n'est peut-être pas aussi puissant qu'il le croit. La scène prend des accents plus carnavalesques encore si l'on tient compte, par ailleurs, du fait que devant ce persécuteur symboliquement castré se tient un Kalogun nu comme un nouveau-né mais très visiblement intact : il a toutes ses parties, bien exposées, puisque, comme il le découvre lui-même en reprenant ses esprits après avoir été assommé, « non seulement il posait in naturalibus [...], mais il exhibait en prime un triangle pubien rasé [...], il voulut voiler son artillerie, mais ses liens ne lui permirent aucun mouvement » (*BN*, p. 114). Il est donc pour ainsi dire mieux armé que son adversaire et il finira en effet par se tirer d'affaire indemne... grâce à une corde qu'il garde enroulée autour de la taille et que les gros bras qui sont censés le malmener prennent pour un gris-gris, si bien qu'ils n'osent pas le supprimer. L'imagerie grotesque de Ngoye n'est donc pas « privée de couleurs » (pour reprendre l'expression de Bakhtine), même si ce n'est pas l'esprit du carnavalesque qui régit la dynamique de l'ensemble du roman.

Les actes du drame corporel chez Konaté

Arrêtons-nous encore brièvement maintenant sur un troisième texte, *L'Assassin du Banconi* de Moussa Konaté, roman qui se présente presque comme un contre-exemple, le mode grotesque des représentations du corps – « riche » ou « pauvre » – y étant plus atténué que dans les deux autres romans, ce qui illustre à la fois la variété du polar africain aujourd'hui et le fait qu'il ne souscrit pas nécessairement au grotesque macabre du cinéma populaire américain. Le roman de Konaté s'inscrit en effet dans un registre relative-

ment sobre, dans la mesure où il ne s'écarte guère de la « décence verbale » classique et que la description du corps est généralement minimaliste. « Le personnel » du roman est composé de personnages-types, campés en quelques traits qui permettent de les identifier sans erreur même lorsqu'ils demeurent anonymes, ce qui est initialement le cas de plusieurs. Sosso, l'adjoint du commissaire-enquêteur est grand, mince, jeune et décontracté (AB, p. 28) ; Ibrahim, le premier suspect, est un « jeune homme d'aspect quelconque, plutôt le type de l'étudiant nécessiteux [...] les cheveux hirsutes, les traits tirés, les yeux rougis et l'air absent » (AB, p. 32), etc.

Cependant, les descriptions se précisent chez tous ceux qui auront un rôle à jouer dans l'avancement de l'enquête et dont certains seront alors affublés de quelques traits passablement grotesques, d'autant plus significatifs qu'ils font exception. Ainsi, l'un des premiers témoins convoqués par le commissaire est présenté comme suit :

Le marchand rentra, suivi d'un petit vieux bancal et bossu dont la tête ornée de quelques rares cheveux brillait. Les mains aux hanches, il fumait sans discontinuer, un œil clos.

– Voici le Chauffeur de l'enfer, le présenta le marchand (AB, p. 21).

Tel un Charlie Chaplin à la fois vieux et jeune, il connaît parfaitement « l'enfer » des quartiers populaires de Bamako, ce qui lui permettra de renseigner le commissaire au sujet des agissements des malfaiteurs qui y tirent profit d'une population sans défense.

Le commissaire Habib ne put s'empêcher de sourire à la vue du petit vieux qui ressemblait plus à un personnage de film comique qu'à un véritable chauffeur de taxi.

– Si vous voulez bien me rappeler votre nom...

– Le Chauffeur de l'enfer, répondit-il avec une gravité qui ajoutait à son masque comique.

L'officier rit aux éclats, au grand étonnement de l'inspecteur qui sourit.

– Vous n'avez pourtant pas l'air d'un casse-cou, monsieur le Chauffeur de l'enfer, remarqua ironiquement le policier [...]. (AB, p. 45).

En fait, le Chauffeur de l'enfer s'avérera être un observateur hors pair qui évitera au commissaire de s'égarer en suivant de fausses pistes.

Par la suite, le commissaire parviendra à identifier l'auteur de deux crimes apparemment sans lien, au départ, en recueillant divers

témoignages concernant un « individu affecté d'une tare grotesque » (AB, p. 134) qui fait aussi son entrée en scène de manière un peu risible, dans une ruelle où il arrête l'étudiant, Ibrahim, pour lui demander d'échanger un billet de 10 000 CFA.

À peine s'était-il engagé sur la ruelle qu'un jeune homme l'aborda et le pria de monnayer son billet de dix mille francs en petites coupures. Ibrahim acquiesça, mit dans la main de l'inconnu tout l'argent que Ladjji venait de lui donner. Sans s'étonner le moins du monde, l'inconnu compta scrupuleusement les billets de l'étudiant ; il y avait en tout dix mille francs. L'échange fut fait et Ibrahim, comme sous l'empire d'un charme, reprit le chemin de chez mère Sabou sans même prendre l'élémentaire précaution de glisser dans sa poche l'argent qu'il tenait. L'autre jeune homme, au contraire, après quelques pas, s'arrêta, recompta l'argent puis se gratta le derrière longuement, d'une façon impudique, alors que de chez les brocantières Mâmadou le regardait. L'individu s'arrêta encore, [...] se gratta le derrière avec fureur puis, sans prendre garde aux passants indignés ou amusés, il s'en alla, disparut dans les dédales du quartier (AB, p. 26-27).

Naturellement, cette manie impudique d'attirer les regards sur ce « bas du corps » incommodé fera repérer « le gratteur » partout où il se balade, de sorte que de nombreux passants pourront témoigner de ses allées et venues et de ses fréquentations.

Au fil des pages, le lecteur peut ainsi apercevoir que, sans produire des représentations très poussées du corps grotesque, le roman met en scène une multiplicité « d'actes du drame corporel » qui serviront d'indices au commissaire Habib. Celui-ci mènera alors son enquête en suivant un raisonnement quelque peu carnavalesque, pour ainsi dire. En effet, l'intrigue policière du roman se construit à partir de la découverte de trois cadavres de personnages morts subitement chez eux, dans les latrines. La perspicacité du commissaire lui permet d'abord d'établir que « les victimes ne se trouvent pas en ces lieux pour accomplir un besoin naturel » (AB, p. 132). Elles y sont allées au contraire pour *absorber* quelque chose : une potion qui est censée remédier à leurs maux, mais qui contient en réalité du cyanure. Pour faire disparaître toute preuve d'empoisonnement, le faux marabout qui leur fournit ces potions leur recommande de les boire en cachette dans les latrines et de jeter ensuite les flacons dans la fosse d'aisance. Le commissaire découvrira également que les victi-

mes se sont pliées à ces exigences peu ordinaires sans poser de question, du fait qu'elles cherchent à se guérir d'un « drame corporel » peu avouable : l'impuissance, pour l'une, la stérilité, pour l'autre, alors que la troisième, un homme d'âge moyen, veut se rendre irrésistible aux yeux de sa femme dont il craint qu'elle s'apprête à le quitter. Alors que les victimes ne se connaissent pas, la piste de ces « drames » amènera le commissaire au marabout empoisonneur qui fait payer chèrement sa potion magique, en objets de valeur et en vies humaines. Le commissaire s'avère ainsi être un fin connaisseur de corps « fécondant / fécondé »... ou pas, si bien que des traces de l'esprit du carnivalesque se dessinent en filigrane dans le roman, même si l'on n'y retrouve pas un étalage pléthorique d'organes génitaux, derrières, ventres, bouches bées, nez et autres orifices et excroissances corporelles.

En guise de conclusion provisoire

On peut donc dégager de ces polars différentes modalités du grotesque... mais il faut manifestement une enquête universitaire pour y parvenir ! Le commun des lecteurs retiendra peut-être quelques-unes des images-chocs comme celles des romans de Ngoye ou Bolya et en rira... ou pas. Mais ce n'est pas du Rabelais et ce n'est sans doute pas le grotesque qui rend ces polars « populaires », au sens d'une appartenance à la culture populaire. S'il reste quelque chose du carnivalesque (puisque le grotesque l'est, somme toute, assez peu), c'est surtout cette grande liberté verbale et l'esprit de transgression qui permet à ces écrivains de se mêler de tout et de tout mêler : les clichés, les caricatures, le risible, le macabre, le tragique et le trivial. Et si ces romans sont populaires au sens d'avoir la faveur d'un lectorat nombreux, c'est peut-être que nous vivons à l'heure du refus des utopies, comme le postulait récemment Marc Angenot dans

une conférence intitulée « Le procès de l'utopie »... refus qui n'est pas désillusion, mais justement procès ⁹.

Ces différentes modalités de la représentation du corps grotesque dans le polar africain ne constituent donc qu'un aspect de ce qui fait l'intérêt de ces romans. Pour mieux saisir le « procès de l'utopie » qui s'y poursuit, il faudra emprunter encore d'autres pistes de lecture, par exemple scruter la dynamique de la textualisation des discours sociaux qui s'engage dans ces romans. Une telle démarche pourrait prendre comme point de départ le postulat que caricatures, clichés, images grotesques, dialogisme et autres constructions ont souvent pour fonction, dans le roman africain, d'illustrer le fait que les grands récits occidentaux concernant la valeur universelle de la démocratie et des droits de l'homme ne servent qu'à mieux masquer les pratiques d'exclusion et de refoulement des « masses » humaines du Sud, qui y aspirent. Ce serait ainsi plutôt un discours de dénonciation de ce grotesque cynique de la langue de bois des puissants qui se fait entendre.

9 ANGENOT (Marc), « Le procès de l'utopie : utopies, science de l'histoire, idéologies », conférence présentée le 26 août 2010 à l'Université de Montréal dans le cadre des activités du CRIST (Centre de Recherche interuniversitaire en socio-critique des textes), disponible sur radiospirale.com (consulté le 30/07/11).

Christine RAMAT

Université d'Orléans

**GUERRE, CHAOS, DÉSASTRE SUR LA SCÈNE AFRICAINE CONTEMPORAINE :
LE DÉTOUR PAR LE GROTESQUE**

Si le XIX^e siècle est marqué par le désir de mélanger le tragique et le comique à travers les caractéristiques du sublime et du grotesque, les écritures théâtrales du XX^e siècle radicalisent la pratique d'un humour qui se développe en profitant de ce qui ressemble à des interstices laissés au discours par le chaos et le désastre¹. Suivant l'intuition beckettienne selon laquelle « rien n'est plus drôle que le malheur », les auteurs du théâtre dit de l'absurde nous ont habitués à un comique ambigu, un comique désastreux, « plus désespérant que le tragique » selon la formule de Ionesco.

Cette question, souvent débattue à propos du théâtre européen, mérite d'être élargie au théâtre africain. Le colonialisme puis les totalitarismes ont en effet alimenté des dramaturgies paradoxales, marquées à la fois par le rire et le sentiment de la catastrophe. Depuis une vingtaine d'années, les pièces africaines abordent sans hésiter les plus grandes blessures de l'Histoire du XX^e siècle : les guerres, les dictatures, les souffrances postcoloniales et les exactions massives. Ce sont par exemple les massacres dans *Rwanda 94*, les guerres fratricides dans le théâtre de Koffi Kwahulé, les souffrances postcoloniales dans le théâtre de Wole Soyinka, ou bien encore les dictatures et les situations de fin de monde dans le théâtre de Sony Labou

¹ Voir à ce sujet le très bel ouvrage de Mireille Losco : *Rien n'est plus drôle que le malheur. Du comique et de la douleur dans les écritures dramatiques contemporaines*. Presses Universitaires de Rennes, 2011, 279 p.

Tansi. Pourtant, malgré ce contexte extrêmement sombre et pessimiste, le rire n'est pas absent. Loin de se complaire dans le pathos, les auteurs africains affichent au contraire un catastrophisme jubilatoire. D'une part, la représentation d'un réel désastreux exhibe des proportions démesurément loufoques au point d'en devenir risible ; le désastre dans sa dimension outrancière et spectaculaire devient alors un ferment comique fécond. D'autre part, toutes ces « pièces de dictatures », au sens où Edward Bond parle de *Pièces de guerre*², renouent de manière singulière avec l'esprit de la farce pour mettre en scène une catastrophe grotesque.

Histoires d'Ubu ou le devenir grotesque de l'Histoire

Le moteur de ces « farces de guerre » semble d'abord être l'excès. Dans le théâtre de Sony Labou Tansi, les tyrans multiplient les forfaits les plus horribles, taillent leurs ennemis en pièces et se vautrent dans la barbarie, mais sur le mode de l'exagération bouffonne. Dans *La Parenthèse de sang*³, la mort se présente sous la forme d'une spirale sans fin, faite de meurtres dont l'inutilité rend compte de l'absurdité même de la vie. La pièce s'ouvre sur des soldats excités et se referme dans et par une fusillade. Dans *Conscience de tracteur*⁴, la mort massive fait l'objet d'une surenchère car l'essentiel est de produire des records ; la tâche du Président se borne à annoncer régulièrement sa performance : « 14 268 morts au bout de 18 jours »⁵.

Dans le théâtre de Sony Labou Tansi, le pouvoir joue de l'hyperbole, de cet énorme qui bascule du côté du hors-norme. L'exhibition sadique, quand elle est ainsi poussée à l'excès, développe toutes les

2 Cf. BOND (Ed.), *Pièces de guerre*. Texte français : Michel Vittoz. Paris : l'Arche, 1994, 2 vol., 98-152 p.

3 SONY L.T., *La Parenthèse de sang* [1978]. Suivi de *Je, soussigné cardiaque*. Paris : Hatier international, coll. Monde Noir, 2002, 142 p.

4 SONY L.T., *Conscience de tracteur* [1973]. Yaoundé : Les Nouvelles Éditions Africaines / CLE, 1979, 115 p.

5 SONY L.T., *Conscience de tracteur*, *op. cit.*, p. 105.

composantes de l'esthétique du ridicule. Le recours à des titres pompeux en constitue la première mise en œuvre ; dans *Conscience de tracteur*, il est question d'un « Congrès extraordinaire de notre vaillant parti »⁶ ; dans *Une chouette petite vie osée*, le dictateur se situe lui-même dans la lignée des guides providentiels en se présentant comme « l'espèce d'homme, alias roi de ce monde, également nommé Madahousse »⁷. Le culte de la personnalité atteint ainsi « des sommets mélodramatiques »⁸.

Comme dans les parades de foire, les tortionnaires défilent avec leur kyrielle de décorations et de médailles, qui les fait ressembler à des dictateurs d'opérette. Stupides, lâches, goinfres et cruels, les guides labou-tansiens rappellent le Père Ubu. Les points communs sont nombreux : pouvoir arbitraire avec un arsenal de lois insensées et de tortures outrancières, manifestation d'une volonté de puissance absolue. Dans le roman *La Vie et demie*, le cannibalisme et l'anthropophagie atteignent des dimensions effroyables. Dans *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha*, la cruauté de Walante est, elle aussi, poussée à son paroxysme grotesque : « Je banderai au cœur de chaque plaie et je me laverai les mains dans chaque larme. Je ferai fête de sang »⁹, claironne-t-il. De même, dans la toute première scène de *Conscience de tracteur*, les mains de Mamab « rêvent d'immoler », « elles ont soif », « elles sont crasseuses d'un ardent besoin de tuer »¹⁰. Après avoir décrit sa journée à Belmonta, il s'enflamme pour déclarer : « Cela doit être beau de tuer un homme »¹¹.

6 SONY L.T., *Conscience de tracteur*, op. cit., p. 65.

7 SONY L.T., *Une chouette petite vie bien osée*, dans *Théâtre 2*. Carnières-Morlanwelz / Montréal : Lansman, coll. Beaumarchais, n°19, 1995, 103 p. ; p. 66.

8 Nous empruntons cette formule à Lye Mudaba Yoka, dans *Sony Labou Tansi ou La quête permanente du sens. Actes du colloque tenu à Brazzaville, les 13, 14 et 15 juin 1996*. Sous la dir. de Mukala Kadima-Nzujii, Abel Kouvouama et Paul Kibangou. Paris / Montréal : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1997, 487 p. ; p. 30.

9 SONY L.T., *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, dans *Théâtre 1*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, coll. Beaumarchais, n°18, 1995, 102 p. ; p. 51.

10 SONY L.T., *Qu'ils disent, qu'ils le beuglent*, dans *Théâtre 1*, op. cit., p. 11.

11 SONY L.T., *Qu'ils disent, qu'ils le beuglent*, dans *Théâtre 1*, op. cit., p. 12.

Mais dans ce théâtre de la cruauté, on assiste à une surenchère de détails aussi risibles qu'abjects, qui tient de l'esprit grand-guignolesque. Cavacha promet ainsi à Martial le spectacle d'une mutilation cruellement comique, « une mort en quinze étapes » :

Cavacha. – Tu auras quinze doses de ta mort à toi. Quinze doses. Tu mourras quinze fois... Une mort en quinze étapes. Une mort multipliée par quinze.

Puis il énumère par le menu la liste des tortures : « Coupez-lui la main droite. Crevez-lui l'œil droit. Evitez les pertes inutiles de sang. Il faut qu'il meure par régions. Coupez les oreilles, coupez le nez »¹². Si l'exhibition sadique se complait ainsi dans le morbide, elle n'en développe pas moins un humour noir, un humour qui n'est pas dépourvu de gravité mais dont l'ennemi mortel est assurément la sentimentalité. Autant dire qu'il aime choquer et transgresser les tabous. Dans la lignée du *Grand-Guignol*, spécialisé dans les pièces d'horreur, cette forme d'humour exalte le sang et théâtralise des violences qui reflètent les désirs de massacre tapis au cœur des hommes et de la société.

Les pièces de Sony Labou Tansi, en particulier, jouent de manière systématique sur la coprésence contradictoire de l'horreur et du comique, représentant ainsi le réel sous le mode de la torsion et de la défiguration grotesque. Dans *Moi veuve de l'empire*, la fusillade que déclenche Oko-Naves contre les boy-cuisiniers postés en sentinelle engendre une danse macabre dans une ambiance de festivité et de parades grotesques, comme le souligne la didascalie à la fin de la seconde scène :

*Concert de fusils, puis les lumières s'éteignent. Musique dans le noir. Puis bal chaotique à peine éclairé. Défilé de têtes de morts et de crânes. Musique des tibias. Puis silence parlant*¹³.

Dans la même veine carnavalesque, son spectre (celui de Julius Caïd Kaesaire) réapparaît,

12 SONY L.T., *La Parenthèse de sang*, op. cit., p. 40.

13 SONY L.T., *Moi Veuve de l'empire*, dans *Avant-Scène Théâtre*, n°815, oct. 1987, p. 10.

*comme un chef d'orchestre (qui) dirige le chœur tout en fumant un énorme cigare. Il est en jeans, le torse nu. Sur sa couronne, on lit en lettres de chrome : Paris-Dakar. Puis le concert s'arrête. Le spectre s'assied au volant et se met à klaxonner follement et à tempêter très sourd*¹⁴.

Le théâtre de Sony Labou Tansi n'est pas le seul à exhiber un grotesque monstrueux. Sur la scène africaine, on trouve une kyrielle d'Ubu, emblèmes d'un pouvoir à la fois totalement bouffon et effroyablement criminel. Dans *Baabou Roi*¹⁵, Wole Soyinka se réfère ainsi de manière explicite à la pièce de Jarry. La fidélité à l'inspiration farcesque d'*Ubu Roi* entraîne Soyinka sur le terrain du rabaissement carnavalesque. La violence du pouvoir est poussée jusqu'à la caricature et à la scatologie. Les noms des personnages sont éclairants. Le général Potipoo (en anglais) et Potiprout (en français) a deux fils, Potiplum et Potiplan. Les institutions politiques subissent la même dégradation comique. « Le Rassemblement pour l'organisation Unitaire du Syndicat des travailleurs » est désigné par le sigle comique « ROUST », et le « divin Rassemblement des ordres de la genuflexion Unifiée et Euh-cuménique » est nommé « Drogue ». Les instances sont ainsi comiquement détrônées. La satire politique prend la forme d'une farce extrême portée à la plus grande puissance tragique.

Dans la pièce *Madmen and Specialists*¹⁶, conçue en prison par Soyinka, l'auteur inverse le point de vue pour nous plonger d'emblée dans un spectacle aussi navrant que drôle : à l'ouverture de la pièce, les victimes du pouvoir, des mendiants, exagèrent leurs difformités et leurs mutilations pour soutirer de l'argent à Si Béro. Ils jouent aux dés les rares parties valides de leur corps, improvisent un orchestre avec leur panoplie instrumentale de moignons, de béquilles et de calebasses-cébilles, accompagnent la danse de Saint-Guy d'Aafaa et les acrobaties de Goyi, plié en deux par une prothèse de fortune qui lui

14 SONY L.T., *Moi Veuve de l'empire*, op. cit., p. 11.

15 SOYINKA (W.), *Baabou Roi* [2001]. Traduction de Christiane Fioupou. Arles : Actes Sud-Papiers, coll. Afrique, 2005.

16 SOYINKA (W.), *Madmen and specialists*. London : Methuen, 1971, 77 p. ; *Fous et spécialistes*. Traduit de l'anglais par Éliane Saint-André Utudjan et Claire Pergnier. Ivry-sur-scène : Éd. Nouvelles du Sud, 1993, 83 p.

impose cette position. L'auteur tire de multiples effets de sa galerie de personnages grotesques. Véritables clowns, ils enfilent les jeux de rôles et enchaînent des pièces dans la pièce avec une verve et une fantaisie sadique débridée, misant comiquement sur leur déchéance physique :

Qu'est-ce que tu as joué ? – Le moignon de mon bras gauche – Le dernier qui te reste ? – Non il m'en reste encore un. – Si, c'est le dernier qui te reste. Je t'ai pris ton moignon droit hier. – Tu le veux tout de suite ou plus tard ? – Pour le moment tu peux le garder ¹⁷.

Même si les mendiants de *Madmen and Specialists* rappellent davantage les créatures de Beckett que la figure d'Ubu, ils sont frappés d'une semblable réduction comique qui les associe à la figure du clown. Celle-ci porte sur son propre corps, et en l'occurrence sur la bouche, la marque d'une mutilation : il suffit de songer « au rictus prolongé par une estafilade sanglante » ¹⁸ évoqué par Théophile Gautier ou bien au rire qui ne peut sourire de Baudelaire. Sur la scène africaine, le comique effroyable du clown tient à la singulière convergence du monstrueux et du dérisoire. Il est au cœur d'une distorsion comique qui associe ce que Hannah Arendt nomme « l'indicible horreur des actes et l'incontestable ridicule de l'homme » ¹⁹.

Dans le théâtre de W. Soyinka, le corps grotesque du clown exhibe la mutilation du sens de l'humain. Il témoigne d'une crise complète des repères à la fois politiques et esthétiques en faisant étalage d'un désordre affectant les valeurs, désordre que l'auteur pousse jusqu'à la monstruosité. Or cette distorsion grotesque est au cœur d'une inversion paradoxale : la spectacularisation d'un mal banal qui s'accomplit sur la scène par une hyperthéâtralisation ludique.

Dans le prologue initial de *La Parenthèse de sang*, Sony Labou Tansi postulait que « les jeux de fin de monde sont jeux d'en-

17 SOYINKA (W.), *Fous et spécialistes*, op. cit., p. 13-14.

18 GAUTIER (Th.), « L'Alhambra au Chatelet », cité par Book-Senninger (Cl.), *Théophile Gautier, auteur dramatique*. Paris : Nizet, 1972, p. 331, note 22.

19 ARENDT (H.), *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal* [1963]. Traduit de l'anglais par Anne Guérin. Texte revu par Martine Leibovici. Paris : Gallimard, coll. Folio histoire, 2002, p. 125.

fants »²⁰, et le jeu de massacre, « une partie de foot bas ». Ce qui se joue dans la métaphore du match de foot, c'est la souffrance déréalisée et transformée en spectacle ; la vie apparaît ainsi comme un jeu à la fois mortel et terriblement futile, dont la violence spectaculaire est organisée par des règles aussi rigoureuses qu'absurdes.

« Farces de guerre » et grotesque désastreux

Dans le théâtre de Koffi Kwahulé, le tragique outrancier accentue les apparences de la légèreté ludique et du divertissement. L'humour farcesque se réfugie dans les parades, les entrées de clowns et les numéros de cabaret. Dans *Brasserie*²¹, la guerre fratricide s'accomplit dans une ambiance de *caf' conc'*. On y voit deux clowns sanguinaires assiéger une brasserie dirigée par une femme nommée Magiblanche, connue à Paris sous l'appellation de « Joséphine Baker bavaroise »²². Dans cette atmosphère de cabaret, les deux miliciens ne sont guère crédibles. Leurs noms, Capitaine S'en-fout-la-mort et Caporal Foufafou tiennent d'ailleurs du burlesque. Quant à leur attitude, elle frise le ridicule. Les scènes de torture, qui relèvent de la pure bouffonnerie, sont tournées en dérision. La première didascalie indique que le torturé Schwänzchen, « bien que couvert de sang[,] est étrangement illuminé d'un sourire narquois »²³. En fait, Caporal Foufafou, en dépit de ses menaces, n'arrive pas à le faire parler. La situation s'inverse ensuite comme dans la farce, puisque le tortionnaire sombre dans une dépression comique et se plaint à son chef :

J'en ai marre...j'en ai marre...Ce type se fout de ma gueule ! Il se paie ma tronche, il me nargue, il me fait tourner en bourrique. J'ai tout essayé... tout... je ne sais plus quoi faire²⁴.

20 SONY L.T., *La Parenthèse de sang*, op. cit., p. 15.

21 KWAHULÉ (K.), *Brasserie*. Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales, 2006, 71 p.

22 KWAHULÉ (K.), *Brasserie*, op. cit., p. 41.

23 KWAHULÉ (K.), *Brasserie*, op. cit., p. 24.

24 KWAHULÉ (K.), *Brasserie*, op. cit., p. 24.

La situation comique entraîne dès lors une série de gags. Pour montrer sa bonne foi et convaincre son chef de l'excellence de sa cruauté de tortionnaire, il exécute sur son maître les gestes de torture effectués sur sa victime. L'efficacité de ce comique de farce est assurée. Quand le Capitaine raconte qu'il a donné des coups d'annuaire au prisonnier Schwänzchen, il mime la situation avec son supérieur, le pince, lui tire les cheveux, les paupières et les oreilles, enfin il lui tord le nez. Et le capitaine, se retrouvant dans la situation du prisonnier, de hurler sous les coups en le traitant de « triple imbécile ». Il est vrai que la situation est stupide et clownesque ; le supplicié ne s'y trompe pas, qui se tord de rire, sans bien sûr le faire voir.

Dans cette machinerie farcesque, qui se souvient du thème traditionnel du « trompeur trompé », l'illusion est au cœur d'une représentation du politique sous la forme d'une pantalonnade grotesque ; le pur spectacle qui en est le résultat se cache et se révèle à la fois dans un dédoublement spéculaire essentiellement parodique.

Dans *Le Masque boiteux*²⁵, la mise en scène du pouvoir puise dans des traditions aussi diverses que le vaudeville et le théâtre bouffe. La pièce commence par un rituel : le masque danse, mais ce rituel est interrompu par l'arrivée d'un officier blanc qui vient recruter de force les hommes du village. Goliba, le porteur du masque, est mis à nu par l'officier qui l'affuble d'un uniforme de tirailleur. Il se voit alors enrôlé, sans aucune considération pour son caractère sacré. Blessé à la jambe, il ne peut plus danser. Se présente alors un mystérieux homme blanc qui lui propose un pacte quasi faustien. Goliba délaisse son pouvoir magique et choisit un pouvoir plus politique et totalement manipulé par des conseillers blancs. La pièce se termine par une danse d'une tout autre nature, mondaine et dérisoire, le chœur des futurs ministres et celui des futures épouses effectuant un menuet sur l'air des « conseils à une jeune maîtresse de maison »²⁶. Le masque fournit ici l'occasion d'une révélation dans un double

25 KWAHULÉ (K.), *Le Masque boiteux, histoires de soldats*. Paris : Éditions théâtrales, 2003, 55 p.

26 KWAHULÉ (K.), *Le Masque boiteux, op. cit.*, p. 52.

mouvement paradoxal : il cache en effet ce qu'il montre et, inversement, il reproduit et dédouble ce qui se refuse au regard. Ce que la farce démasque alors, c'est le simulacre de la guerre, mais sur le mode grotesque, c'est-à-dire en renchérissant sur l'illusion. D'où la topique du jeu parodique : comme des enfants, les tirailleurs sénégalais se disputent l'habit du général de Gaulle lors de la Libération de Paris. D'où l'importance du travestissement : on suit la métamorphose de la femme au nom très évocateur de Poupinette, une chanteuse de cabaret des années trente-quarante, qui prend tour à tour les identités de la grande bourgeoise Lise-Marie, de l'infirmière Isabelle et de Marie, l'idéal féminin de Goliba. D'où, également, la mascarade grotesque de la libération qui s'achève dans une ambiance de carnaval pour finalement singer le pouvoir qui opprime Goliba. Le dénouement impose son retournement pour revenir par un détour grotesque au point de départ, mais sur le mode de l'envers puisque, après que Gobila a été victime du pouvoir, ce même pouvoir, à la fin de la pièce, lui tend les bras : le général l'appelle à devenir leader politique, et la fin de la pièce pourra célébrer, sur le mode carnavalesque, le grand saccage de la vie en honorant le soldat Goliba.

*Peu à peu, l'orchestre s'emballe, les futurs ministres et les futures épouses de futurs ministres aussi. Le menuet se débride et devient carnavalesque [...] Acteurs et spectateurs se mêlent. Précédés de l'orchestre, ils sortent du théâtre et fondent sur la ville en essayant d'entraîner tous ceux qu'ils croisent dans cette fête de la Libération, jusqu'au bout de la nuit*²⁷.

La farce conduit ici dramatiquement le simulacre jusqu'à son point culminant, où il devient la condition de son renversement. Elle met en jeu des principes fondateurs du théâtre : le goût du simulacre au sein d'un univers fondamentalement illusionniste. Mais le masque est surtout une manière de pervertir la notion même de représentation. En fait, il incarne ce paradoxe : la vérité profonde passe par le mensonge des apparences après avoir pris le détour par son contraire, le simulacre qu'incarne le personnage du Masque. Celui-ci révèle ses doublures parodiques, Goliba, (alias un tirailleur sénégalais et un dictateur d'opérette), comme si l'Histoire était vouée à se re-présenter, à

27 KWAHULÉ (K.), *Le Masque boiteux*, op. cit., p. 55.

se dédoubler pour donner le spectacle de ses propre leurres. La légèreté ludique et le spectaculaire grotesque instituent un écart entre la perspective comique classique (qui suppose une conscience morale) et la réalité de l'Histoire contemporaine (dont la folie meurtrière signale la fin de toute morale). Cet écart grotesque semble bien conserver ici sa fonction heuristique et cathartique : faire tomber les masques et imposer la revanche des victimes de l'Histoire.

On peut comprendre la fin du *Masque boiteux* comme une libération, ce qui illustrerait la force de contrepouvoir propre à la farce. Mais faut-il pour autant l'interpréter comme une joyeuse libération au sens où l'entendait M. Bakhtine ? En d'autres termes, peut-on comprendre le grotesque africain comme un retour au réalisme grotesque, que M. Bakhtine interprète comme une inversion positive et régénératrice, capable d'engendrer un rire libérateur ? Rien n'est moins sûr.

Du réalisme grotesque au grotesque réaliste

Quand elles s'aventurent sur le terrain de la guerre, toutes « ces farces de totalitarisme »²⁸ ne parviennent pas à déclencher un rire franc et libre de toute arrière-pensée. Si elles prennent les apparences de la légèreté ludique, cela ne signifie pas, bien sûr, que les dramaturges nous invitent à nous réjouir des souffrances, ni à les trouver plaisantes. Au contraire, la farce et le spectaculaire grotesque sont aux antipodes du divertissement. Aleyo, dans *La Parenthèse de sang*, se souvient ainsi avec ironie des propos que tenait son professeur de français au lycée. « Il répétait souvent : "Votre situation est distrayante. La situation de l'Afrique est distrayante" »²⁹. Dans le théâtre de Sony Labou Tansi, le grotesque comique est agressif, corrosif, plein de fureur et de colère. C'est un comique de combat, qui emprunte le détour du grotesque pour se situer à la limite du tra-

28 Nous empruntons cette formule à Mireille Losco Léna, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, op. cit., p. 116.

29 SONY L.T., *La Parenthèse de sang*, op. cit., p. 39.

gique, car Sony Labou Tansi part bien d'un constat tragique à propos de pays qui apparaissent dans toute son œuvre comme des « États honteux », des « parenthèses de mocherie ». Mais s'il se situe à la limite du tragique, c'est pour ne pas y demeurer, car cette limite est poreuse, mobile et mouvante. C'est pourquoi le grotesque s'apparente davantage à une ligne de fuite qui assure le dépassement du tragique et son retournement.

Dans le théâtre de Koffi Kwahulé, le surgissement de la farce grotesque semble être le signe d'un passage à l'extrême, d'un franchissement de la limite de l'inacceptable et de l'insensé. Pour lui, le rire de l'horreur suscite un désarroi éthique qu'il résume en reprenant l'interrogation biblique : « Qu'as-tu fait de ton frère ? ». C'est cette question qui fonde, pour le dramaturge, la spécificité de son théâtre en tant qu'art : « Qu'ai-je fait de mon frère ? Ce que j'en ai fait, j'essaie d'en témoigner dans mon théâtre »³⁰.

En donnant à voir la catastrophe dans sa dimension « hénaurme », il s'agit de faire rire en créant une inversion optique, un jeu de distorsion capable de révéler l'ampleur de la catastrophe. L'impertinence du grotesque trouve alors sa pertinence dans le fait d'appréhender ce quelque chose de l'horreur qui échappe à la représentation. Le comique, avec sa part de fantaisie et de distorsion du réel, se voit ainsi hissé au rang d'une *mimesis* exemplaire du désastre de l'Histoire, comme si, sur la voie de l'excès, le comique offrait un mode de représentation beaucoup plus efficace que les formes du drame et de la tragédie. Le détour par le grotesque devient en effet confondant de réalisme, tant il semble coïncider avec l'Histoire. On se croyait au pays de la fantaisie la plus débridée, et c'est la réalité

30 Koffi Kwahulé, Table ronde « Frères de sons, frères de scène » organisée à l'initiative de l'association Aux Nouvelles Écritures Théâtrales (ANETH) au Lavoisier moderne en 2008 par le laboratoire *Scènes francophones et écritures de l'altérité* de l'Institut de Recherche en Études Théâtrales de Paris III Sorbonne Nouvelle et le *Centre de Recherche en Histoire du Théâtre* de Paris IV-Sorbonne (dir. Denis Guénoun). (Source non publiée à notre connaissance). Cf. la table ronde « Africanité en question », *Afrique noire : écritures contemporaines*. Dossier conçu et réalisé par Sylvie Chalaye, dans *Théâtre / Public*, n°158, 2001, p. 92.

qui se découvre au spectateur avec une justesse percutante. La mise en scène de tous les *Ubu* contemporains, qui abondent dans le théâtre africain, est portée à sa plus grande puissance tragique parce qu'elle renvoie directement à l'Histoire. *Ubu Roi* se passait en Pologne, c'est-à-dire nulle part ; *Baabou Roi* de Wole Soyinka (2001), sous-titrée « Pièce à la manière de Jarry », met en scène non plus un être de fantaisie dans une Pologne de pacotille, mais le dictateur nigérian, hélas bien réel, Sani Abacha, lequel devient Basha Bash puis Baabou Roi, la pièce affichant ainsi sa filiation avec la farce de Jarry ³¹.

Dans le théâtre de Wole Soyinka, de Sony Labou Tansi ou de Koffi Kwahulé, toutes ces histoires d'Ubu ne sont pas simplement des histoires grotesques ; ce qu'elles mettent en scène, c'est le devenir grotesque de l'Histoire. À partir de là, on pourrait proposer l'hypothèse d'une permanence du réalisme grotesque, mais sur le mode de l'envers, car c'est moins le réalisme qui est ici grotesque que l'inverse, c'est-à-dire que c'est le grotesque qui devenu réaliste. Le détour grotesque est devenu plus réel que le réel, pourrait-on dire. D'une part, il rejoint le réel et produit chez le spectateur, lui-même troublé par cette ressemblance, une forte conscience de l'Histoire, plus efficacement peut-être que ne le ferait un discours indigné et sérieux. Tous ces petits Ubu ont fait entrer le grotesque dans le champ du réel. Comme le dit Hannah Arendt : « La réalité a en vérité tellement exagéré dans notre siècle qu'on peut dire sans crainte que la réalité est *exagérée* » ³².

D'autre part, comme il a quelque chose d'excessif, comme il recourt à l'énorme et au difforme, le grotesque excède le réel sous la

31 Voir l'analyse que Françoise Dubor consacre à la pièce : « La comédie entre farce grotesque et satire politique. *Baabou Roi* de Wole Soyinka face à *Ubu Roi* d'Alfred Jarry », *La Comédie en mouvement. Avatars du genre comique au XX^e siècle*. Études réunies par Corinne Flicker. Vitrolles : Publications de l'Université de Provence, 2007, p. 229-238.

32 H. Arendt citée par KRISTEVA (J.), *Le Génie féminin*. Tome I. *Hannah Arendt*. Paris : Fayard, 1999, 408 p. ; p. 106 (souligné par l'auteur) ; voir aussi : LOSCO (M.), *Rien n'est plus drôle que le malheur*, *op. cit.*, p. 98.

forme d'un hyperréalisme capable de mettre en évidence la dimension à la fois insensée et insignifiante du réel. Cet hyperréalisme critique, loin d'atténuer l'horreur, réveille au contraire la conscience du désastre ; le grotesque dépasse alors l'ambition de la farce, puisqu'il s'agit moins de tourner en dérision les personnages omnipotents que de sanctionner par le rire le devenir-monstrueux de la comédie de l'Histoire. La libération du rire tient alors moins à la régression pulsionnelle de la farce qu'à la transgression du pouvoir de fascination que possède la tragédie. D'où les jeux d'illusions qui inversent les points de vue et retournent les apparences faussement sensées. D'où aussi la prédilection du grotesque africain pour l'absurde insane. Dans le théâtre de Sony Labou Tansi, le motif de la folie s'érige insolemment comme le pendant de la folie de l'Histoire ; dans *La Parenthèse de sang*, le fou, présenté comme le gardien de la tombe de Libertashio, débite ainsi, tout au long de la pièce, un récit indéchiffrable. Cette parole incompréhensible, dénuée de sens, est le symbole d'un monde renversé au sein duquel la déraison acquiert une pertinence accrue en opérant une démystification de l'Histoire.

À travers le « spectacle des Grotesques de Comme »³³, Wole Soyinka donne à voir comment les grands de ce monde jouent la comédie des réseaux de solidarité internationaux – politiques et religieux – pour consolider leur pouvoir et se protéger mutuellement. Le grotesque affirme ainsi une forte charge critique et une fonction heuristique. Son objectif est d'offrir une meilleure visibilité au réel en nous détournant de la contemplation passive que dénonce Koffi Kwahulé dans *Le Masque boiteux*, lorsqu'il considère que l'Histoire ne nous a assigné qu'un « strapontin de voyeur derrière le judas de l'horreur »³⁴. Ceci n'exclut pas une visée thérapeutique car, sur la

33 SOYINKA (W.), *Madmen and Specialists*, dans *Collected Plays*. London : Oxford UP, 1974, p. 271-272 (pour dénoncer les mécanismes répressifs du culte de Comme, un dieu omnipotent, les mendiants parodient ses commandements au cours de parades grotesques). Voir FIOUPOU (Christiane), « Le pouvoir sur scène : contorsions politico-religieuses dans le théâtre de Soyinka », *Cahiers d'études africaines*, vol. 29, n°115-116 (*Rivages II*), 1989, p. 429.

34 KRISTEVA (J.), *Hannah Arendt*, *op. cit.*, p. 30.

scène africaine, on est proche de la catharsis propre au « théâtre de la cruauté » : on traite le mal par le mal, la folie par la folie. L'exagération ne guérira pas le mal ou la folie, mais, en faisant sortir le spectateur de ses gonds, elle secouera son inertie et l'obligera à se regarder. Le grotesque entend ainsi maintenir le spectateur debout, pour le mettre en mouvement. Sony Labou Tansi dit écrire « pour faire peur et pour faire honte », pour « réveiller les hommes »³⁵. Koffi Kwahulé veut déstabiliser ; à propos de *Big Shoot*, il écrit ainsi : « Je voulais que le lecteur ou le spectateur de la pièce soit dans cette même situation, qu'il n'ait jamais le temps de se poser, de reprendre son souffle, qu'il soit constamment déplacé »³⁶. À ce titre, tous les drames corporels mis en scène dans les « farces de guerre » peuvent être compris comme une entreprise de résistance et une véritable force d'agir. Il s'agit d'une résistance lucide, qui n'entend plus se laisser berner par les faux espoirs de l'Histoire, mais qui s'obstine néanmoins à ne pas sombrer dans la désespérance.

Si le grotesque africain n'a pas la prétention de changer le monde, il peut du moins nous donner l'illusion de la métamorphose de ce monde, pour faire éprouver à quel point celui-ci ne tourne pas rond. Tel est sans doute le sens du détour par le grotesque sur la scène contemporaine africaine : inviter l'assemblée des spectateurs à se reconnaître et à se redéfinir comme une humanité souffrante, ni grandiose dans ses blessures (comme le proposait la tragédie occidentale traditionnelle), ni pitoyable dans son dénuement (comme le soulignent nombre de drames contemporains). Cette reconnaissance se fait, pourrait-on dire, sur le mode de l'envers, car le grotesque ne crée pas une communauté de rieurs par le biais du divertissement ou du soulagement psychique ; au contraire, le grotesque éprouve, et même il épuise cette communauté en provoquant un rire violent, scandaleux, voire insupportable. Or, c'est précisément parce que le grotesque divise, désordonne, décompose et désaccorde qu'il

35 SONY L.T., dans BRÉZAULT (A.) et CLAVREUIL (G.), *Conversations congolaises*. Paris : L'Harmattan, 1989, 139 p. ; p. 82.

36 KWAHULÉ (K.) et MOUËLLIC (G.), *Frères de son*. Montreuil-sous-Bois : Éditions théâtrales, 2007, p. 30.

peut être l'expression critique de la douleur, et conjurer l'anesthésie et la désolation qui menacent l'individu contemporain. Un détour paradoxal, mais absolument nécessaire et résolument salutaire.

Pierre HALEN

Université de Lorraine ¹

**GROTESQUE ET AUTONOMISATION PARTIELLE DES LITTÉRATURES
AFRICAINES (EN GUISE DE POSTFACE)**

Éclairant d'un jour nouveau le corpus littéraire africain, la notion de grotesque, on s'en convainc davantage en lisant les contributions de cet ouvrage, est aussi incertaine que, pourrait-on dire, décisive. Incertaine parce, de toute évidence, il s'agit d'un concept aux contours relativement flous, migrant de la critique d'art à la critique littéraire où elle ne saurait avoir exactement le même sens, affichant des pertinences à la fois communes et spécifiques d'un siècle à l'autre, et comme se réverbérant étrangement aussi d'un continent à l'autre, de l'Europe à l'Afrique en passant l'Amérique latine et les Caraïbes, où elle apparaît à chaque fois sous un jour particulier. Sans oublier les passages de l'oral à l'écrit, du « populaire » au légitime, et vice versa. Comme l'écrit ici Rémi Astruc, on « sent » pourtant qu'il y a une unité dans la perception et dans le dire grotesques de l'humanité, et on le sent avec assez d'évidence pour passer outre au scrupule qui, en même temps, nous retient de pratiquer à peu de frais amalgames et réductions commodes. C'est la difficulté, mais elle ne doit pas décourager la critique d'entreprendre, puisque, aussi bien, c'est à ses fruits qu'on juge l'arbre, et que le concept de grotesque, redéfini dans une acception littéraire par les travaux de Bakhtine qui seront souvent invoqués ici, permet effectivement de circonscrire certains enjeux essentiels, en particulier pour l'histoire récente des littératures africaines. Non seulement le concept est éclairant mais il est, disions-

1 Centre de recherche « Écritures » (EA 3943).

nous, décisif. C'est que, sous le dehors d'un terme qui semble ne désigner qu'un aspect de la création littéraire et une partie seulement, une partie curieuse, de la production, la notion de grotesque pourrait bien concerner ce qui s'est joué d'essentiel dans l'évolution du corpus africain depuis quelques décennies.

Pour en prendre la mesure et tenter en même temps une sorte de traversée des différentes contributions qui enrichissent le présent volume, il paraît utile de situer d'abord la question dans le cadre d'une évolution globale (reconstituée, certes, en perspective cavalière). Sur cette base, en tirant parti de nombreuses observations formulées dans les études qui précèdent, nous évoquerons ensuite tour à tour deux aspects, – l'un d'ordre sociétaire, qui serait celui du « grotesque satirique », l'autre d'ordre anthropologique, qui serait celui d'un grotesque « absolu » –, qui semblent pertinents pour essayer d'explicitier les enjeux, ou du moins deux catégories d'enjeux, du grotesque littéraire dans le domaine considéré.

Du « détachement » comme nouveauté

Daniel-Henri Pageaux, témoin attentif des grandes mutations qui ont marqué ce corpus, rappelle ici utilement qu'il y eut, au cours des années 1970 et surtout 1980, une sorte de progressif basculement dans la représentation qu'on se faisait alors des littératures africaines ; ce basculement était nécessité, certes, par l'évidence des innovations qui étaient apparues dans la créativité des écrivains ; mais il a dès lors affecté aussi par ricochet, au fur et à mesure qu'il était pris en compte par la critique, la production ultérieure. On situe souvent, pour ce qui concerne les littératures francophones, le *terminus a quo* de cette évolution en 1968, année où paraissent *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem et *Les Soleils des Indépendances* de Kourouma. Ces points de repère sont certes irrécusables, mais ils sont apparus comme tels *a posteriori* ; nul n'a oublié, en effet, que la publication de ces deux romans a été marquée par nombre de difficultés : peut-être apparaissaient-ils trop tôt. Un autre point de repère possible, parmi bien d'autres, est le millésime 1986, année où

parut le relativement scandaleux *Cannibale* du Congolais Bolya Baenga² ; ce livre était publié à l'enseigne d'un éditeur suisse situé aux marges du champ, ce qui indique que ce dernier résistait sans doute encore, à ce moment, aux mutations, mais que celles-ci intervenaient néanmoins déjà sensiblement, puisqu'il s'est trouvé un jury pour décerner à ce roman, malgré la gêne qu'il suscitait, le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. 1986 est surtout l'année où l'essai de Séwanou Dabla répandit le concept de *Nouvelles écritures africaines* avec celui de « Romanciers de la seconde génération » qui figurait dans son sous-titre³. Le qualificatif « nouveau » a l'air bien innocent et, considéré aujourd'hui, ce titre semble fort peu révolutionnaire ; mais, tout comme l'idée qu'il y avait une « seconde » génération, il portait à l'explicite le sentiment, éprouvé sans doute déjà par tout un chacun, qu'il y avait une histoire, donc des évolutions, voire des ruptures, là où, jusqu'alors, on s'était surtout efforcé de voir des continuités dans le temps, dans l'espace et dans la culture, supposée homogène, de l'identité qu'on qualifiait alors de « négro-africaine ». La période militante où il était nécessaire de resserrer les rangs était donc terminée : venait celle de ce qu'on peut appeler une normalisation, s'il est normal que, dans l'histoire d'une littérature moderne, de jeunes générations de créateurs cherchent à supplanter les précédentes. En saluant après une petite vingtaine d'années la génération « nouvelle » qui s'était fait connaître dans les années 1970 – Sony, Mudimbe... –, Séwanou Dabla était sans doute loin d'imaginer ce qu'il en adviendrait ensuite, et en particulier cette liberté créatrice qu'on a vue, exemplairement, sous la plume du même Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* (2001), ou sous celle de Mabanckou dans *Verre cassé* (2006), pour ne mentionner que deux livres qui, pour être très différents l'un de l'autre, ont tous deux remporté un très large succès critique et commercial. Mais l'essai de 1986, qui ne recourt pas pour rien, dans son titre, au terme d'*écritures*, met déjà le

2 BOLYA [Baenga], *Cannibale*. Lausanne : Pierre-Marcel Favre, coll. Roman, 1986, 191 p.

3 DABLA (Séwanou), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1986, 255 p.

doigt sur ce qui est effectivement « nouveau »⁴ : ce n'est plus dorénavant le référent socio-historique et culturel dont la littérature aurait seulement à témoigner, ce n'est même plus l'idéologie plus ou moins correcte que la littérature aurait à diffuser, ce sont désormais les mots, les narrations, les points de vue, les voix, bref les signifiants qui, enfin, sont mis à l'avant-plan (nonobstant, on le verra, la permanence des deux autres dimensions).

En termes sociocritiques, on parlera ici d'une progressive conquête de l'autonomie ; c'est donc aussi la conquête du champ littéraire lui-même, ce qui pose immédiatement la délicate question de l'espace plus ou moins continu ou discontinu à l'intérieur duquel, voire pour lequel, cette nouveauté est conçue. Sans pouvoir développer ici cette question⁵, rappelons toutefois qu'il est plus que problématique de parler d'un champ littéraire africain unique (non plus que, d'ailleurs, d'un champ francophone), dans la mesure où les faits matériels, éditoriaux, critiques ou poétiques qu'il s'agit de comprendre relèvent de sphères de production partiellement indépendantes les unes des autres, et reliées entre elles, cependant, par des relations souvent complexes. Un exemple de cette complexité nous est fourni par l'intitulé *Afrique sur Seine*⁶, donné à un ouvrage qui constate l'existence, étudie et, de cette façon, fait davantage exister une *nouvelle génération de romanciers africains à Paris* dans les années 1980 et 1990. Ce titre est éclairant, qui prend acte du déplacement à la fois géographique et institutionnel d'un certain nombre d'agents, et qui, en

4 Cet essai de 1986 n'est qu'un point de repère : dès les années 1970, divers travaux, notamment consacrés, au Québec, à Kourouma et à Ouologuem, comportent dans leur intitulé l'adjectif « nouveau » ; on peut s'en donner une idée en consultant la base de données LITAF, qui montre aussi la multiplication des occurrences de « nouveau » et « nouvelle » dans les intitulés postérieurs à 1990 (<http://www.litaf.cean.org/grille.html>).

5 HALEN (P.), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz*. Éd. par P.S. Diop et H.-J. Lüsebrink. Tübingen : Gunter Narr Vg., 2001, 593 p. ; p. 55-68.

6 CAZENAIVE (Odile), *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris-Torino-Budapest : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, 312 p.

même temps, naturalise plus qu'il ne définit, pour le groupe désormais nombreux que forment ces agents déplacés, un mode d'inclusion en forme de sous-champ du champ français (et même, ici : parisien). Comme le précise le prière d'insérer, cet essai d'Odile Cazenave visait à dégager les « composantes et les techniques d'une littérature du détachement, du déracinement ou de l'immigration », formule qui met elle aussi l'accent sur les aspects formels (les « composantes » et les « techniques »), mais sans se couper pour autant d'une thématique fortement référentielle (le « déracinement » et l'« immigration » continuent de renvoyer aux sociétés et aux cultures, donc de situer cette littérature, essentiellement romanesque, dans la suite d'un programme de représentation réaliste). Dans cette formule, la notion de « détachement », qui peut sembler *a priori* plus vague et ajoutée là inconsidérément, suggère quelque chose d'essentiel, où il est difficile de ne pas voir une marque d'autonomisation. De quoi se *détache-t-on* cependant ici, sinon d'abord de l'Afrique, si l'on se réfère aux déclarations de Kossi Efoui qui avaient été publiées quelques mois auparavant dans le journal *Le Monde*⁷ ? Mais l'Afrique littéraire est moins un lieu qu'un discours sur ce lieu, et c'est moins du continent lui-même que de phraséologies, de poétiques et de mots d'ordre que de jeunes créateurs comme Kossi Efoui entendaient surtout se séparer. Le grotesque, qui fait assurément partie de la « nouveauté » des dernières décennies, est l'un des aspects les plus sensibles de ce *détachement*, par quoi les substantifs de « littérature », d'« œuvre » ou d'« écrivain » se détachent du qualificatif d'« africain », ou plus précisément, parce qu'on n'échappe pas si facilement aux rôles de l'institution et aux contraintes de la communication, par quoi ils proclament qu'ils se détachent et, jusqu'à un certain point seulement comme nous le verrons, par quoi ils arrivent effectivement à se détacher.

7 EFOUI (K.) *et alii*, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16.

Du grotesque et des « mêlées »

Ce contexte étant brossé à larges traits, venons-en à la manière dont les contributions du présent volume abordent la double question des formes que prend le grotesque littéraire africain, et des enjeux de sa mise en œuvre.

Quant aux formes littéraires qu'il revêt, elles sont particulières aux œuvres, et il est assurément difficile de synthétiser toutes les figures qui ont été évoquées précédemment : jeu sur les identités réversibles et les masques, antithèses, hyperboles, animalisations...⁸ Laissons donc de côté, ici, les aspects stylistiques, énonciatifs, narratologiques ou dramaturgiques. Si l'on adopte un point de vue global sur le corpus des œuvres mentionnées dans ce volume, une première donnée apparaît assez vite : le grotesque semble bien affecter l'ensemble des littératures africaines. D'un point de vue à la fois géographique et linguistique, c'est ce que suggèrent les études qui précèdent, qui ont emmené le lecteur aussi bien du côté anglophone et lusophone que francophone⁹. On a également pu voir qu'en matière de genre littéraire, le grotesque entretient des relations certes privilégiées avec le roman, mais pas exclusivement puisque Daniel Delas en montre la présence dans la poésie de Tchicaya et que Christine Ramat en déploie diverses manifestations au théâtre. Les amateurs de répartition sexuée auront peut-être eu l'attention attirée par le fait que la plupart des écrivains cités étaient des mâles, mais la présence de Bessora, mentionnée deux fois, suffit sans doute à nous interdire d'y voir autre chose, à ce stade, qu'un hasard.

S'il y a donc du grotesque un peu partout, on peut se demander néanmoins s'il n'est pas surtout actif, voire seulement actif, dans les œuvres publiées dans un des champs (ex-)métropolitains. L'interrogation semble d'autant plus opportune que ces champs se caractérisent précisément par une plus grande autonomie et que, dès lors, le

8 À noter néanmoins l'essai, par Xavier Garnier, d'introduire une figure nouvelle, celle de l'arabesque.

9 L'Afrique de l'Ouest et l'Afrique du Nord, donc l'Afrique islamisée, sont moins représentées, mais à ce stade, il serait difficile d'en tirer aucune conclusion.

détachement pourrait être appréhendé en termes de stratégie de conquête visant à y occuper des positions toujours plus légitimes. Le fait est que, depuis 2000 environ, en France tout au moins, une sorte de naturalisation des littératures africaines s'est réalisée sous la forme, principalement, d'attribution de prix littéraires. C'est ce dont témoigne, entre autres, un ouvrage comme *Afrique sur Seine*. On objectera cependant que cette reconnaissance se situe au niveau de la réception primaire¹⁰, et qu'elle n'est donc que partielle et instable. Un autre élément rend cette hypothèse problématique : il n'est plus aussi aisé, aujourd'hui, d'isoler les fonctionnements distincts, voire de postuler une séparation entre les champs locaux (un champ national en Afrique, par exemple) et les champs (ex)métropolitains¹¹ : la circulation des biens et des personnes vers et hors d'Afrique, de même que l'intensité des échanges grâce aux nouveaux médias permettent désormais des contacts plus actifs entre les uns et les autres. Là où l'isolement menaçait, on peut parler aujourd'hui à la fois d'*ambivalence*, c'est-à-dire de présence réelle des créateurs et des créations d'un champ dans un autre, et d'une forme plus généralisée d'*antinomie*, selon le concept proposé par Paul Dirx¹² pour éclairer la complexité des rapports entre centre et périphérie. En termes plus

10 À la réception primaire (presse, prix, ventes, présence médiatique diverse) ne succède pas une réception secondaire (intégration à l'histoire littéraire nationale, patrimonialisation, canonisation sur le long terme) du même ordre. Le phénomène est typique des littératures francophones en général, et peut servir à les définir comme telles, non seulement par rapport à la littérature française, mais sans doute aussi par rapport aux autres corpus « post-coloniaux ».

11 Il fut un temps, certes, où, quitte à heurter la mauvaise conscience patriotique de certains exilés, on a pu parler à bon droit des « écrivains du silence », restés au pays sous la dictature, publiant sur place et, de fait, ignorés par la critique en France ou ailleurs (voir FETTWEIS (Nadine), « Les écrivains du silence. Présentation des écrivains zaïrois non exilés », *Littératures du Congo-Zaïre*. Ed. par Pierre Halen et János Riesz. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1995, XIV+424 p. (= *Matatu*, n°13-14, 1995) ; p. 93-106).

12 DIRX (Paul), « Antinomy and Forms of Literary Migration : The Case of Belgian Francophone Diaspora », *Australian Journal of French Studies*, vol. XLVIII, n°1 (*Francophonie and its futures*), Jan.-April 2011, p. 60-73.

imaginés, et pour emprunter à un titre évocateur du Togolais Kangni Alem, les agents sont aujourd'hui « dans les mêlées »¹³.

La dissidence sociétariaire : le grotesque satirique

Les questions qui nous occupent se posent donc à l'intérieur d'un « système »¹⁴ désormais globalisé ; les logiques qui y sont à l'œuvre, les « conditions de possibilité », ne cessent pas, pour autant, d'être contraignantes. En particulier, elles ne digèrent pas facilement cette évolution marquée dans le sens du *détachement*. Dans les contributions qui précèdent, on aura sans doute remarqué notamment que Clément Ehora ne ménage pas ses efforts pour rattacher le grotesque à deux valeurs qui dominaient le discours critique à l'époque de la première génération : d'abord le réalisme référentiel, avec pour corollaire le militantisme dénonciateur ; ensuite la relation à la tradition orale, gage d'africanité et suture chirurgicale de cette sorte de plaie infligée par les ambitions autonomisantes de certains écrivains dans l'unité organique entre l'auteur négro-africain et son peuple, celui dont il était censé, autrefois, être avant tout le fidèle porte-parole.

Ces propositions témoignent de l'*attachement* qui demeure actif malgré les proclamations de la jeune génération ; elles nous invitent à relativiser cette « nouveauté » et les effets de rupture qu'elle a, de fait, entraînés, surtout mais non exclusivement dans le positionnement des œuvres qui ont une existence dans le système globalisant des « mêlées ». Le fait est qu'il y a bien une certaine continuité, que le *détachement* n'est pas complet, et sans doute ne peut-il l'être à ce stade. On peut appréhender cette continuité sous la forme d'un accomplissement littéraire et d'une sorte d'équilibre enfin atteint ; c'est ce que D.-H. Pageaux nous suggère de voir ici dans « l'originali-

13 ALEM (Kangni), *Dans les mêlées. Les arènes physiques et littéraires*. Une introduction de Sami Tchak. Yaoundé : Éditions Ifrikiya, coll. Interlignes. Essais et biographies, 2009, 105 p.

14 Cf. HALÉN (P.), « Notes pour une topologie... », *art. cit.*

té de la “fable” sonyenne, à savoir l’alliance de ce qui était jusqu’alors dissocié dans les lettres africaines : la dénonciation politique et la volonté de style ». Vue ainsi, la revendication d’autonomie exprimée par les écrivains n’est donc nullement une trahison, et elle le sera d’autant moins qu’il sera possible d’attribuer au grotesque, compris comme l’un des indicateurs les plus significatifs de cette revendication, une vertu socio-politique, essentiellement dans l’ordre de la dénonciation de situations calamiteuses, mais aussi, à sa manière, dans l’ordre de l’annonciation d’une société sinon meilleure, du moins « autre ». Ce sont là deux variantes d’un même type de rapport à la société, rapport qui ressortit à l’engagement, au sens le plus large du terme. Même si la manière (grotesque, ici) a pu changer, il y a bien, de ce point de vue, une continuité entre « première » et « seconde » génération.

En mobilisant des arguments en partie différents de ceux qu’exploite Clément Ehora, les autres analyses qui soulignent cette dimension d’engagement justifient moins la spécificité d’un discours littéraire *africain* qu’une pertinence post-coloniale plus globale, qu’elle soit relative au référent sociétairer ou qu’elle caractérise le regard littéraire porté sur celui-ci¹⁵. Si l’on considère comme conjoncturelle, dans telle analyse, la référence à telle figure historique de dictateur ou à tel système étatique particulier, c’est en effet plutôt d’une « résistance » polymorphe à l’égard d’une domination qu’il s’agit. L’élément structurel est bien un « principe dissident » (pour reprendre, avec D. Delas, l’expression de P. Nganang), un fondamental *dissensus* pourrait-on dire, comme on le voit notamment dans les analyses de Hocine Maoui (concernant le Ghana et le Kenya), de Xavier Garnier (le Zimbabwe), de Richard Samin (l’Afrique du Sud) ou de Maria-Benedita Basto (l’Angola et le Mozambique). L’essentiel est ici de rendre compte de poétiques combattives, inséparables de protestations contre des iniquités et des forfaitures concrètes, situables historiquement dans un pays du Sud.

15 « *His satire is basically the examination of a failed promise, particularly the tensions between appearance and reality which he seems to see as a characteristic of life in post-colonial African societies* » (H. Maoui).

Prolongeant et renouvelant (de manière plus ou moins radicale, selon les auteurs) le réalisme référentiel de la première génération, la dimension dénonciatrice du grotesque se réalise littérairement dans les procédures de représentation déformée, de miroir grossissant voire de caricature, qui sont à l'œuvre dans les textes et dont le lecteur décode sans peine le potentiel critique par rapport à des référents historiques qu'il identifie : c'est ce que Clément Ehora appelle ici le vraisemblable, au sens de véridiction. Le résultat, écrit Ch. Ramat,

devient en effet confondant de réalisme, tant il semble coïncider avec l'Histoire. On se croyait au pays de la fantaisie la plus débridée, et c'est la réalité qui se découvre au spectateur avec une justesse percutante. La mise en scène de tous les *Ubu* contemporains, qui abondent dans le théâtre africain, est portée à sa plus grande puissance tragique parce qu'elle renvoie directement à l'Histoire.

Le dictateur, en particulier, est ainsi la cible de ce qu'on pourrait appeler l'*hernification* de l'Histoire. Sony Labou Tansi n'est bien entendu pas sans motif mis à l'honneur dans les premières analyses qui composent ce recueil : même si on lui doit un texte intitulé *Le Ventre* dès 1972, c'est dans *La Vie et demie* (1979) et *L'État honteux* (1981) que cet écrivain rejoint exemplairement la mise en œuvre critique du grotesque éclatant qu'on lisait à la même époque dans les traductions d'*El Otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. Si le rapprochement s'est imposé ainsi entre des littératures de deux continents de l'hémisphère Sud, c'est à la fois le signe de cette dimension post-coloniale globalisante déjà suggérée, mais aussi l'inscription d'une référentialité appuyée, renvoyant à des régimes politiques parfaitement identifiables. Christine Ramat peut dès lors mettre en évidence que l'enjeu du grotesque est de « faire tomber les masques et [d']imposer la revanche des victimes de l'histoire ». Ce grotesque, poursuit-elle, « peut être l'expression critique de la douleur et conjurer l'anesthésie et la désolation qui menacent l'individu contemporain » ; il assure ainsi un « détour paradoxal » par rapport à la voie du naturalisme, mais c'est un détour « absolument nécessaire, [voire] résolument salutaire ».

Si les auteurs des contributions qui précèdent font souvent référence à Bakhtine, ce n'est cependant pas, écrit encore Christine Ramat, pour aboutir à la conclusion d'une « inversion positive et régénératrice », mais davantage pour observer une stratégie critique à l'intérieur de laquelle, selon D.-H. Pageaux qui se réfère à Severo Sarduy, « la présentation du néo-baroque s'est [...] radicalisée : "dilapider le langage" signifie "menacer, juger et parodier l'économie bourgeoise", une "idéologie de la consommation et de l'accumulation". À l'accumulation capitaliste doit répondre l'accumulation verbale ». En somme, et même si peu d'auteurs évoqués ici voient les choses sous un angle aussi socio-économique, c'est en gardant cette dimension d'engagement dénonciateur que le grotesque s'insère dans une écriture « néo-baroque » à même de « dépasser le néo-réalisme porteur d'un engagement généreux, mais par trop univoque » par un travail sur la représentation elle-même, désormais débridée.

Ce potentiel de dénonciation suscite, dans les études ci-dessus, deux débats terminologiques qui ne sont pas sans importance. Le premier est la discussion qu'ouvre Rémi Astruc avec Patrice Nganang, pour préférer la notion de *grotesque* à celle d'*ironie*. Avec des arguments apparentés, le grotesque sera plus loin différencié de la *satire* : même si Katrien Lievois saisit en même temps ce qui les rapproche et même si elle se rallie finalement à l'idée d'un « grotesque satirique » qui a le mérite d'en souligner la dimension dénonciatrice, elle observe elle aussi que le grotesque introduit une dimension autre, un jeu sémantique plus ambivalent, dont le référent aussi bien que le « message » peuvent être redoutablement incertains ; nous y reviendrons. De ces discussions, retenons pour lors quatre aspects. 1) Tant l'ironie que la satire reposent sur un processus de signification plus intellectuel, quand le grotesque met en jeu une forte dimension corporelle ; dans l'ordre du représenté, c'est évident avec, par exemple, « la triple thématique de l'alimentaire, du génital et de l'excrémentiel » dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, ou avec la sexualisation envahissante chez John Eppel ; c'est encore le corporel qui est en jeu dans cette confusion des espèces humaines et animales qu'on trouve à propos du chien, mais surtout dans diverses mises en scène

du porc, du *porcorel*, est-on tenté d'écrire. 2) Ce mode « plus intellectuel » de production du sens a quelque chose de rassurant (« la satire plaît »), quand le grotesque produit de l'instable (« une situation instable et globale, qui n'est pas limitée au ridicule de l'individu pris pour cible, et qui peut donc se retourner, par une sorte d'effet de boomerang, pour stigmatiser l'énonciateur même de la qualification », écrit N. Martin-Granel à propos de Sony). 3) La signification est, dans les deux cas, davantage de l'ordre d'un signifié à identifier en fonction d'un code, quand le grotesque impose la présence persistante d'un signifiant dont il est difficile de se débarrasser en l'ayant « compris » : il y a un reste (un « supplément », dirait sans doute M.-B. Basto). Cette double discussion concerne la dimension dénonciatrice du grotesque, qu'elle confirme à sa manière, mais elle fait déjà sentir aussi que la référence à une société donnée, voire à un type de régime politique (la dictature, le « néo-colonialisme », etc.) n'en épuise pas le potentiel, et nous devons donc y revenir.

En tant que geste dénonciateur, donc, le grotesque inscrit de ce fait même une positivité morale, puisqu'il fait droit, ne serait-ce que textuellement, aux « victimes de l'histoire » (Ch. Ramat), et qu'à ce titre, il constitue « la forme emblématique d'une résistance venue du bas face au pouvoir imposé d'en haut » (R. Samin). Mais, dans la mesure où « le grotesque est clairement une arme politique qui permet à la fois de dire l'imminence de l'effondrement d'un système monstrueux et de préfigurer les lignes d'avenir » (X. Garnier), il est possible de le voir, en outre, comme annonciateur d'une « revanche » qui ne serait pas que textuelle, et c'est ici que revient malgré tout quelque chose de l'« inversion positive et régénératrice » du carnivalesque bakhtinien. Encore faut-il préciser ce qui est en jeu dans l'exercice de ce que Rémi Astruc voit comme une « *déraison intelligente* », une déraison qui permet le « dépassement de [l']ironie amère » et qui autorise moins sans doute l'annonce d'une possible société meilleure qu'elle ne réalise une « *force de recommencement* » ou « le mode du passage à "autre chose" ». C'est aussi ce que Maria-Benedita Basto met en lumière en d'autres termes, en parlant d'une poétique du « supplément sensible », qu'elle voit comme la strate proprement politique de l'écriture du grotesque. L'altération

délibérée du référent réaliste a donc ici pour vertu de produire non seulement le sentiment, comme l'écrit R. Astruc, que « la métamorphose [peut être vue] comme résolution des contradictions de la culture », mais que des alternatives sont toujours possibles ; cela ne se fait pas sur le mode d'une représentation de ce que pourrait être positivement ce possible, mais sur le mode d'un « puissant *effet de déstabilisation* par le récit », donc d'une autre forme de *détachement*, qui s'exerce ici par rapport au « réalisme » moral et politique, donc aussi par rapport à l'évidence apparemment rationnelle ou raisonnable de l'existant et de la logique causale qui le détermine à partir de l'expérience. Ce détachement peut même avoir de forts accents existentiels et se présenter comme « une forme d'exil, définitive et sans appel, hors d'un monde unifié » : unifié par le jeu des apparences et donc par l'idéologie, le « réalisme » en constituant lui-même une, comme nous l'a appris Léo Bersani ¹⁶. Le grotesque, dont Christiane Ndiaye suggère qu'il participe au « procès de l'utopie », est ainsi lié à l'espoir, au désir et à la liberté, mais d'une manière en quelque sorte négative.

D'un grotesque « absolu »

Au-delà de sa dimension dénonciatrice et annonciatrice, cette négativité doit aussi être considérée en tant que telle. C'est l'aspect *grinçant* du grotesque, pourrait-on dire en ajoutant à la liste de tous les mos en *gr...* que propose Nicolas Martin-Granel à propos de Sony. Le fait est qu'il apparaît dans les littératures africaines dans un contexte qui est celui des désillusions historiques. Elles commencent bien avant la période-pivot des années 1980 que nous avons proposée comme repère, puisque plusieurs des études qui précèdent rappellent le cas du *Vieux Nègre et la médaille* (1956) de Ferdinand Oyono, « ce roman qui opposait un corps comique africain, toujours prêt à déborder, à la rigidité et à la retenue coloniale » (R. Astruc) ;

¹⁶ BERSANI (L.), « Le réalisme et la peur du désir », dans Barthes (Roland), *et alii*, *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, coll. Points, Essais, n°142, 1982, 181 p. ; p. 47-80.

les désillusions, et l'opération de « faire tomber les masques », ont ici pour référent historique le « grand récit » colonial, avec une violence attentatoire sans doute proportionnelle au fait que celui-ci avait été longtemps perçu par le colonisé, selon les termes de V.-Y. Mudimbe, comme « promesse et appel ». On retrouve ensuite ces désillusions dans la poésie de Tchicaya, immédiatement après l'indépendance du Congo en 1960, la figure messianique de Lumumba ayant été assassinée. Mais ce sont les dictatures « néo-coloniales », avec leurs corollaires que sont la corruption et la paupérisation généralisées, l'iniquité sociale et la répression arbitraire, qui vont bien sûr en susciter le plus, succédant dans beaucoup de pays aux espoirs suscités par les indépendances des « jeunes nations » : les « nouvelles écritures africaines », si elles sont aussi l'entrée purement littéraire d'une génération « moderne » revendiquant le nécessaire dépassement de celle des « anciens », enregistrent ainsi à leur manière la prise en compte intellectuelle des échecs et des impasses socio-politiques.

La dénonciation de telle conjoncture historique déplorable, même largement étendue à un ensemble continental, peut cependant se trouver débordée par le sentiment d'une imposture et d'une tragédie plus vastes et plus profondes. Il ne s'agit donc pas simplement, pour l'écrivain, de se faire le relais de ce qu'on a appelé l'afro-pessimisme, dans la mesure où, nous l'avons vu, le détachement auquel cette génération va conduire va aussi être un détachement (proclamé) par rapport au programme d'africanité obligatoire¹⁷. L'ambition est de relâcher, sans le couper, le lien référentiel à un continent particulier et, sortant de ce qui est ressenti comme un ghetto, de s'adresser désormais, à partir néanmoins de ce lien quasi obligé, à un public planétaire (ou à tout le moins globalisé). D'où, d'abord, l'idée qu'est aussi en jeu, dans le grotesque, un désenchantement plus universel,

17 Programme dont les limites et surtout conséquences commencent à être mises en cause, au même moment, par les plus éclairés : cf. MOURALIS (Bernard), *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : Silex, 1984, 572 p.

la fin *globale* des Grands Récits, singulièrement mais non seulement ceux du « progrès » colonial puis du « développement » tiers-mondiste, auxquels on ne dira jamais assez que l’Afrique a servi de décor exemplaire ; d’où, aussi, l’idée qu’est dès lors est aussi en jeu cette tragédie humaine dont la représentation n’est souvent supportable que si elle prend distance d’avec elle-même en distillant un comique désespéré.

Ce lien essentiel entre tragique et comique, qui fonde les « dramaturgies paradoxales, marquées à la fois par le rire et le sentiment de la catastrophe » (C. Ramat), a été à plusieurs reprises évoqué comme l’une de ces formes textuelles du grotesque que nous évoquions ci-dessus. Ce lien n’est certes pas constamment attesté avec la même évidence dans les œuvres et, de toutes manières, il relève moins « de *faits* constitués par des caractéristiques propres à l’œuvre » que des « *effets* que le texte produit chez le lecteur » (M.-B. Basto) ; raison pour laquelle « on ne sait pas trop d’où vient le rire, qui est à la fois inquiétant et libérateur » (X. Garnier), mais le fait est que le lecteur ou le spectateur sont comme obligés d’y céder. De son côté, Nicolas Martin-Granel, auteur naguère d’une anthologie intitulée *Rires noirs*¹⁸, reprend ici sa réflexion avec prudence, en se gardant attentivement de céder à la double tentation du jeu de mot facile (l’humour noir) et du stéréotype (le rire associé au « nègre »¹⁹). Même prudence de la part de Daniel Delas, qui se méfie avec raison du mot « truculence ».

Et pourtant. Ouvrant un tant soit peu l’horizon, relevons tout de même que la même question d’une impossibilité ontologique, pour l’humanité, d’espérer un mieux civilisationnel, voire d’espérer tout court, est souvent posée sans la moindre tentation comique par le

18 MARTIN-GRANEL (N.), *Rires noirs. Anthologie romancée de l’humour dans le roman africain*. Paris : Éd. Sépia ; Libreville : Centre culturel français Saint-Exupéry, 1991, 188 p.

19 Voir e.a. l’article « Lachen » dans SCHULTZ (Joachim), *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus des Literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Gießen : Anabas Verlag, 1995, 247 p. ; p. 116-118.

discours littéraire européen en référence à l'Afrique, par exemple dans un roman comme *Le Reste du monde* d'Anna Geramys, à peu près contemporain du *Cannibale* de Bolya²⁰. Il n'y a guère d'humour non plus dans *Heart of Darkness* de Conrad, qui tenait un propos semblable à la fin du 19^e siècle (même s'il est toujours loisible à un lecteur d'en rire), non plus que chez ses plus récents héritiers non africains (Moravia, Greene, Naipaul, ou dans *Le Catastrophiste* de Ronan Bennett), voire même africains (*Cannibale* s'ouvre par une épigraphe tirée de *Heart of Darkness*). Ainsi, dans le récent roman de François Emmanuel, *Jours de tremblement*²¹, qui évoque une rébellion de type messianique dans un pays d'Afrique en multipliant les références à Conrad pour en décrire la violence désordonnée, la mise en scène d'éléments grotesques est récurrente, mais le lecteur est peu tenté d'en rire. Il faudrait bien entendu multiplier les exemples, mais ce n'est pas le lieu et ces quelques renvois suffisent sans doute à indiquer que ce n'est pas tant la désespérance historique, même située dans un cadre africain, que le choix *poétique* du grotesque qui crée cette relation entre virtualité comique et insupportabilité tragique.

À l'écart, donc, de la tradition conradienne qui s'avère à cet égard quelque peu monolithique, le grotesque littéraire africain sollicite « le langage du corps contre la raison, du désordre contre l'ordre, du mouvement et de la transformation contre l'immobilité et la pétrification », de manière, écrit R. Astruc, à « forcer le lecteur à changer sa vision du monde en déplaçant son cadre de pensée habituel », processus où le comique *potentiel* joue un rôle déterminant. Pour penser cette relation particulière entre comique et tragique, ce dépassement du « burlesque par quelque chose qui ne fait pas rire » (Martin-Granel) et, inversement, le dépassement du constat désastreux par le rire, l'appel à d'autres grands ancêtres littéraires que Conrad – en l'occurrence : à Hugo, Flaubert et Baudelaire – s'indiquait tout particulièrement ; non qu'il y ait forcément à rechercher quelque filiation

20 GERAMYS (A.), *Le Reste du monde*. Paris : Mazarine, 1987, 316 p.

21 EMMANUEL (François), *Jours de tremblement*. Paris : Le Seuil, 2009, 176 p. ; l'adjectif « grotesque » apparaît p. 17.

de « contact » comme disent les comparatistes, encore moins une paternité quelconque, mais tout de même une homologie significative : les deux derniers surtout, en effet, tournent le dos aux illusions humanitaires (et démocratiques) du romantisme ; ils sont aussi les principales figures d'une « modernité » qui consacre l'autonomisation du champ littéraire en France, ce qui nous ramène à la question du *détachement*, décidément centrale.

« Expression d'une tension non résolue, dans le texte comme dans l'espace social, entre le comique et le dramatique, et aussi d'un divorce [...] entre le réel référentiel et l'idéologie », selon la formule de D.-H. Pageaux, le grotesque est assurément aussi le refus du « sublime » ou de ce qui en tiendra lieu ultérieurement : notamment le dualisme épique qui fut la tentation récurrente de la première génération, y compris sa réception critique, mais aussi la tragédie et du tragique, non seulement au théâtre²². Toutes tendances que l'œuvre de Césaire (et sa réception) suffit à illustrer. C'est pour cette raison que l'effort pour situer le grotesque à distance de l'ironie et de la satire, lesquels ne sortent pas du dualisme sémantique, est si important. Pour cette raison aussi que plusieurs contributions ci-dessus essaient de se dégager un tant soit peu du modèle bakhtinien, si essentiel pourtant pour penser le grotesque littéraire ; c'est que « le simple renversement du "haut" par le "bas" ne fait pas une révolution », écrit Nicolas Martin-Granel. Or, le grotesque n'en produit pas davantage, il en produit sans doute même encore moins, nonobstant les aspects dénonciateur et annonciateur évoqués ci-dessus, nonobstant aussi sa dimension politique, toute de mise à distance.

22 « Le grotesque excède le réel sous la forme d'un hyperréalisme capable de mettre en évidence la dimension à la fois insensée et insignifiante du réel. Cet hyperréalisme critique, loin d'atténuer l'horreur, réveille au contraire la conscience du désastre ; le grotesque dépasse alors l'ambition de la farce, puisqu'il s'agit moins de tourner en dérision les personnages omnipotents que de sanctionner par le rire le devenir-monstrueux de la comédie de l'Histoire. La libération du rire tient alors moins à la régression pulsionnelle de la farce qu'à la transgression du pouvoir de fascination que possède la tragédie » (C. Ramat).

C'est peut-être qu'il a aussi autre chose à dire, qui n'est pas d'ordre sociétairé mais d'ordre anthropologique : en rappelant l'humain à sa corporéité biologique, à la fluidité célinienne de ses déjections, voire à ce « reste » par excellence qu'est l'excrément²³, le grotesque menace son existence même en s'attaquant figurativement à ce qui le sépare de l'animal. C'est cette *porcoralité* figurée (très injuste au demeurant, faut-il le dire, pour le monde animal) « qui nous confronte une fois de plus à cette question fondamentale : *où est l'homme ?* » (K. Lievois). Le fait est que l'actualité du grotesque est « visible dans une surenchère de grossièreté et d'outrance dans les textes, une présence envahissante de la sexualité et de la violence dans les œuvres [...] une écriture que l'on peut qualifier (sans jugement) d'ordurière », comme l'écrit Rémi Astruc en rapport avec ce que P. Nganang appelle les « romans de la décomposition ». Cette menace qui pèse sur l'*humanité* de l'humain, et de la même façon sur la *civilisation* des cultures, pour emprunter les termes d'Hélé Béji²⁴, se traduit, dans le grotesque, par d'autres « effets » que le rire plus ou moins « jaune » ou « noir » : il produit aussi un effet de *sidération*. C'est pour cette raison qu'il entraîne parfois l'impossibilité du dire (le silence, finalement, de Tchicaya poète), et souvent l'irruption de la palilalie et du babil²⁵. En d'autres mots, il s'agit de « laiss[er] parler le ventre, [de] ventriloqu[er], seule manière d'en finir avec le discours de la bouche » (D. Delas, à propos de Tchicaya). En quoi l'on finit par rejoindre, mais par des voies poétiques très différentes, l'énonciation

23 « [...] *excrement assumes a variety of figurative meanings : shit is a material sign of underdevelopment, a symbol of excessive consumption, and an image of wasted political energies* », écrit H. Maoui dans un geste de décodage qui associe un signifiant à trois signifiés successifs ; mais l'excrément, en tant que reste, échappe aussi au code, qu'il met au défi à sa manière. Le concept de symbolique, chez Baudrillard, éclairerait sûrement les enjeux que nous tentons de cerner ici (cf. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, 1972 ; coll. Tel, 1976, 268 p.).

24 Cf. BÉJI (Hélé), *L'Imposture culturelle*. Paris : Stock, 1997, 164 p.

25 « "Nous étions sidérés". Le spectacle grotesque, à l'instar du masque de Gorgone, se reconnaît à ce qu'il fascine et même pétrifie ceux qui le regardent, les privant de tout langage articulé, humain » (Nicolas Martin-Granel).

bloquée de Kurtz dans *Cœur des ténèbres* : « L'horreur, l'horreur... ».

Du « lier » au « délier »

Considéré sous cet angle, le grotesque littéraire africain n'est évidemment plus cet élément « incompatible avec le rationalisme occidental », qui « tire ainsi son essence de la vision africaine du monde et peut être rattaché aux traditions orales » (Cl. Ehora), ce qu'il peut certes être dans la conception essentiellement « résistante » (et donc dualiste) du « grotesque satirique ». C'est cette conception qui soutient aussi l'approche de Hocine Maoui parlant des « stratégies textuelles [ici, le réalisme magique] dont use Ngugi pour subvertir les discours dominants européens et pour concurrencer les modes de perception et le rationalisme établis ». Ou parlant du recours à la culture populaire et au rire comme d'une manière de s'opposer aux « autorités "compradores" et "impérialistes" bourgeoises néocoloniales ». Dans les interprétations dénonciatrices / annonciatrices, « le rire prohibe et condamne le Mal, faisant par là même apparaître le Bien » (Cl. Ehora) ; le grotesque est une « pratique de subversion » (M.-B. Basto) ; il « met en exergue [...] ce qui est nié dans le quotidien, à savoir la valeur de la vie et la dignité humaine », et constitue « la preuve par l'absurde d'un monde colonial et postcolonial dont la rationalité est pervertie, sinon perverse » (R. Samin).

Différent, donc, de cet enjeu « post-colonial » et « engagé » du grotesque satirique, l'enjeu anthropologique et même métaphysique dépasse par sa portée le seul référent africain, et même celui d'une plus générale figure de dominé : « Les rapports d'entre-dévoration qu'entretiennent humains, végétaux et animaux sont un effet de la clôture grotesque *du monde* », et le rire, cet effet produit « à notre insu », est le « dernier principe spirituel, quand *tout* est absorbé par l'obscène », écrit ainsi X. Garnier à propos de John Eppel. Ce « principe spirituel », s'il peut laisser penser que l'œuvre « n'est pas désespérée », rejoint dans son ambivalence le « catastrophisme jubilatoire » (Ch. Ramat). Il s'agit, là aussi, d'un « principe dissi-

dent », mais d'une dissidence universelle et « absolue », fondamentalement rétive devant la perspective de rejoindre une communauté quelconque, fût-elle celle des rieurs sarcastiques qui se *retrouvent* dans le plaisir communicatif, et par là potentiellement communautaire, que procurent l'ironie et la satire. L'analyse du théâtre est ici particulièrement utile, dans la mesure où, contrairement à la lecture essentiellement silencieuse et solitaire, *in absentia*, de la littérature, la participation physique au spectacle est de nature, en principe, à favoriser la formation d'un corps collectif, conscientisable et donc potentiellement révolutionnaire. Or, Ch. Ramat précise que le grotesque sur scène ne peut qu'

inviter l'assemblée des spectateurs à se reconnaître et à se redéfinir comme une humanité souffrante, ni grandiose dans ses blessures (comme le proposait la tragédie occidentale traditionnelle), ni pitoyable dans son dénuement, (comme le soulignent nombre de drames contemporains). Cette reconnaissance se fait, pourrait-on dire, sur le mode de l'envers, car le grotesque ne crée pas une communauté de rieurs par le biais du divertissement ou du soulagement psychique ; au contraire, le grotesque éprouve, et même il épuise cette communauté en provoquant un rire violent, scandaleux, voire insupportable. Or, c'est précisément parce que le grotesque divise, désordonne, décompose et désaccorde qu'il peut être l'expression critique de la douleur, et conjurer l'anesthésie et la désolation qui menacent l'individu contemporain.

Une communauté, mais « sur le mode de l'envers », une anti-communauté, donc, qui ne s'appréhende qu'au niveau le plus abstrait (l'humanité) ou au niveau de l'individu singulier. À partir de quoi la communauté elle-même ne peut plus être décrite que sur le mode de l'enfermement et de cette « synchronie » des corps qui ne cesse de se ramener elle-même au narcissisme et à l'inceste, comme dans l'œuvre de J. Eppel. À partir de quoi aussi, chez Soyinka, le « Rassemblement pour l'organisation Unitaire du Syndicat des travailleurs » et le « divin Rassemblement des ordres de la génuflexion Unifiée et Euh-cuménique » (en sigle : DROGUE) ne sont pas seulement des appellations satiriques qui « détrônent » bakhtiniennement une instance de pouvoir, mais des attentats ciblés contre l'unité communautaire elle-même, se revendiquerait-elle même éventuellement du « bas ».

S'oppose ainsi « à un rire purement social » (celui de la satire et de l'ironie, dirons-nous, mais aussi celui de la « caricature militante », comme dit X. Garnier) « un rire non-social, nécessairement solitaire » (D. Delas), qui se retourne instantanément contre lui-même. Le qualificatif « absolu » utilisé par Baudelaire à propos du rire grotesque en même temps que celui d'« axiomatique » (au sens de « sans appel ») indiquent de la même manière qu'on est ici au-delà de la signification partageable dans une communauté quelconque, mais bien dans une modernité marquée par un *détachement* aux vertus rédhitoires. Le grotesque introduit en effet « un "plus" qui empêche le consensus et qui pousse à laisser ouvert un intervalle : il s'agit alors moins d'un grotesque du délire que du dé-lire, du dé-lier » (M.-B. Basto). Mais dès lors, il faut aussi que le verre transparent de la représentation naturaliste, si chère à la « première génération » des littératures africaines, soit « cassé », et que, du même coup, on passe de l'anti-colonialisme binaire à une conception du post-colonialisme²⁶ bien plus proche du « post-moderne » qu'on ne le présente généralement : dès lors qu'il n'y a plus que le porc pour être « épique », c'est l'épopée elle-même, fût-elle « résistante », qui se voit suspectée, sinon répudiée au profit d'une logique proprement romanesque²⁷.

C'est sans doute aussi vers cette sorte d'anti-communautarisme que pointe l'expression : « une forme d'exil, définitive et sans appel, hors d'un monde unifié », employée par Rémi Astruc. Cet exil, qui a lui aussi un sens politique, c'est celui de la littérature « tout court », enfin rejointe.

²⁶ D'après une formule un peu lapidaire de X. Garnier : « Les anticoloniaux sont des postcoloniaux ».

²⁷ Opposition thématifiée par un ouvrage de Bakhtine qui n'a pas été cité précédemment : *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Préf. de M. Aucouturier. Paris : Gallimard, coll. Tel, n°120, 1987, 488 p.

TABLE DES MATIÈRES

Rémi ASTRUC	5
Du grotesque dans les littératures africaines	
Daniel-Henri PAGEAUX	21
Entre hybridité postcoloniale et néo-baroque : une voie pour le « grotesque » africain	
Nicolas MARTIN-GRANEL.....	33
La hernie comme paradigme du grotesque postcolonial ?	
Katrien LIEVOIS	53
Littérature francophone africaine et grotesque satirique	
Effoh Clément EHORA	69
Dictatures grotesques et esthétique du vraisemblable dans le roman africain contemporain	
Richard SAMIN	87
Du <i>gimmick</i> au fantastique : la fonction du grotesque dans la littérature sud-africaine en anglais	
Hocine MAOUI	103
Some Aspects of the Oppositional Discourse and the Anglophone Postcolonial African Novel : A Special Reference to Ngugi and Armah	
Maria-Benedita BASTO.....	121
Grotesque et politique dans les littératures angolaise et mozambicaine contemporaines : une poétique du <i>supplément sensible</i>	

Daniel DELAS	135
Vie et mort d'un poète grotesque et ventriloque, Tchicaya U Tam'si	
Xavier GARNIER.....	147
Du grotesque pornographique à l'arabesque politique : le Zimbabwe de John Eppel	
Christiane NDIAYE.....	163
Le grotesque dans le polar : carnavalesque ou clichés ?	
Christine RAMAT.....	179
Guerre, chaos, désastre sur la scène africaine contemporaine : le détour par le grotesque	
Pierre HALEN.....	195
Grotesque et autonomisation partielle des littératures africaines (en guise de postface)	