University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

UNIVERSITY OF GHANA, LEGON

COLLEGE OF HUMANITIES

LE GROTESQUE DANS *EN ATTENDANT LE VOTE DES BÊTES SAUVAGES* D'AHMADOU KOUROUMA ET *BABYFACE* DE KOFFI KWAHUL

BY

KOFI QUENUM

(10442018)

THIS THESIS IS SUBMITTED TO THE UNIVERSITY OF GHANA, LEGON IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENT FOR THE AWARD OF MASTER OF PHILOSOPHY DEGREE IN FRENCH

DEPARTMENT OF FRENCH

JULY 2016

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

DECLARATION

This is to certify that this thesis is the result of research undertaken by **KOFI QUENUM**, towards the award of the Master of Philosophy Degree in French in the Department of French, University of Ghana.

…….. …….

Kofi Quenum Date

Student

…….. …….

Professor A.H. Asaah Date

Principal Supervisor

…….. …….

Doctor W.K. Azanku Date

Second surpervisor

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

DEDICACE

Je dédie le présent mémoire à ma mère Juliana Naadu Nartey.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

REMERCIEMENTS

Nous rendons grâce à Dieu pour nous avoir donné l'inspiration et l'énergie nécessaires pour réaliser ce travail. Nous remercions nos directeurs de mémoire, Professeur A. H. Asaah et Docteur W. K. Azanku. Nous remercions également toute personne qui de près ou de loin a contribué à la réussite de ce projet.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

ABSTRACT

By way of introduction, let us say that research has been conducted as far as the two novels are concerned. It is worth mentioning here that these researches have excessively contributed to the enrichment of the areas of study on these two Ivorian authors. However, it must be acknowledged that any attempt to establish that literature is a closed quantities as in the case of scientific figures can only be based on assumption. Hence, another approach may be to investigate the concept of grotesque in these two African novels. In actual fact, the manifestation of the grotesque is visible in these francophone African novels. So, the purpose of this study is to identify and analyse the grotesque respectively in the *En attendant le vote des bêtes sauvages* of Ahmadou kourouma and *Babyface* of Koffi Kwahule.

We have, in this regard, first examined critically some research works done on these two contemporary novels. Secondly, we use the theoretical frameworks of Kayser and Bakhtine, among many others, to investigate the representation of the grotesque in the two writings. These theoretical tools are used to decode the grotesque modes and devices in the title, the themes, the characters, the narrative, generic codes and the language of these novels. The expected result of this study is to show how the authors attempt to shed new light on these two novels in particular and African in general. The grotesque is used by Ahmadou Kourouma and Koffi Kwahule to renew African literature, to criticize postcolonial dictatorial powers, civil wars caused by xenophobia et racism, to talk to Africans in a language they understand, to promote African culture and freedom in a globalized world, to avoid the persecution of novelists and to give health, happiness and hope to Africans through laughter. These roles of grotesque include a reconnection with the African folktale, the introduction of some form of renaissance as well as a universal outlook of the African novel.

Key Word : grotesque, style, francophone, novel.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

RÉSUMÉ

Plusieurs chercheurs se sont intéressés à ces deux œuvres. Des études ont été réalisées sur *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Babyface*. Certes ces travaux constituent une mine de renseignements qui éclaircissent les œuvres choisies. Mais la présomption du critique d'épuiser d'une manière définitive le texte littéraire est une rébarbative hérésie. D' ailleurs, le grotesque est une composante essentielle des deux oeuvres. Donc, l'objectif principal de cette recherche est d'analyser le style du grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma and *Babyface* de Koffi Kwahule.

Pour cerner les contours du style grotesque qui brille par sa singularité dans les deux livres, nous avons d'abord opté pour le traitement des travaux antérieurs. Ensuite, les outils théoriques, développés essentiellement par les théoriciens tels que Kayser et de Bakhtine, ont servi à déchiffrer les formes du grotesque au niveau du titre, des personnages, des thèmes, de la narration, des codes et de la langue. L'intérêt porté à l'étude du grotesque dans ce mémoire permet de placer ces deux romans sous un nouvel éclairage et de redynamiser le débat sur ces deux textes atypiques. Les deux écrivains ivoiriens ont eu recours au style du grotesque pour renouveller leur écriture, pour critiquer par le rire les dictatures et politiques identitaires post-coloniales, pour éviter par l' incohérence diégétique la censure, pour insuffler par le rire la joie, la santé et l'espoir dans le cœur meutri du sujet postcolonial, pour s'adresser aux africains dans un langage qu'ils comprennent et proposer un nouvel humanisme basé sur la tolérance et la cohabitation des peuples et des cultures. Le grotesque permet de renouer avec le conte africain et d'universaliser l'écriture africaine, de quitter la position ironique, le pathos misérabiliste et les sentiers battus de l'afro-pessimisme. Il est le symbole d'une renaissance de l'Afrique et du roman africain.

Mots-clés : grotesque, style, francophone, roman.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

SOMMAIRE

DECLARATION ii
DEDICACE ii
REMERCIEMENTS iv
ABSTRACT v
INTRODUCTION GÉNÉRALE 1
1.1 Les travaux portant sur *En attendant le vote des bêtes sauvages* 13
1.1.1 Etude thématique et linguistique 13
1.1.2 Étude thématique et stylistique 14
1.1.4 Etude narratologique et linguistique 22
1.2.2 Etude de la technique narrative 31
CHAPITRE II 38
LE GROTESQUE 38
2.1 Introduction 38
2.2 Définition 39
2.5 Le grotesque et les innovations littéraires 48
LE GROTESQUE DANS *EN ATTENDANT LE VOTE DES BÊTES* 71
SAUVAGES (1998) 71
3.1 Résumé 71
3.2 Les différents niveaux de manifestation du grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* 72
3.2.1. Un titre métaphorique et animalier 73
3.2.2 Les personnages grotesques 74
3.2.3 Les thèmes grotesques 77
3.2.4 Le grotesque dans la narration 83
3.2.4.1 Le temps 84
L'hypertextualité 91
LE GROTESQUE DANS *BABYFACE* (2006) 111
4.1 Le résumé de l'œuvre 111
4.2.4.1 Le temps 149
4.2.4.2 L'espace 150
4.2.4.3 La problématique énonciatoire 151
4.2.4.4 La subversion des codes 157

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

L'architextualité : les genres de la littérature orale 162
Des proverbes 162
Un conte merveilleux et fantastique 164
4.2.5.2 Les obscénités et grossièretés 168
4.2.5.3 Le néologisme 170
4.2.5.4 La déconstruction syntaxique 171
LES FONCTIONS DU GROTESQUE CHEZ AHMADOU KOUROUMA ET 175
KOFFI KWAHULE 175
5.1 Le renouvellement des écritures africaines 175
5.2 La fonction de vraisemblance 178
5.3 Le retour au conte africain 182
5.3.1 Le comique grotesque des contes 184
5.3.2 La leçon morale du conte 187
5.4 La renaissance et l'espoir 187
CONCLUSION GÉNÉRALE 193
BIBLIOGRAPHIE 200

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Nous ne pouvons parler de l'Afrique aujourd'hui sans évoquer les pages sombres de l'histoire du continent. L'Afrique a connu l'oppression et la souffrance de la traite négrière et de la colonisation. Pour parler comme Jean-Jacques Rousseau (1762) l'homme est né libre mais il est partout dans les fers. Mais le colonialisme appelle à une littérature africaine anticolonialiste. Ce combat pour contester le fait colonial et réhabiliter la personnalité africaine se matérialisa à ses débuts par la publication par René Maran d'un véritable roman nègre intitulé *Batouala*. Depuis lors, certains écrivains s'engagent à critiquer le colonialisme et à lutter pour les indépendances. Les écrivains de la négritude (dont les tenants sont Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon Gontran Damas pour ne citer que ceux-là) sont les fers de lance de cette littérature africaine engagée.

En 1960, au terme de près d'un siècle de domination coloniale, le continent africain accède enfin à l'indépendance. Mais il semble difficile de nier que la question des indépendances est un sujet de toutes les déceptions. C'est le constat triste que tracent bien des écrivains africains dans leurs oeuvres. Sachant que les ennemis de l'Afrique sont les africains euxmêmes, la critique se détourne du colonialisme pour embrasser la question des problèmes post-coloniaux. C'est à juste titre que Pageaux (2012 : 22) parle « d'un certain néo-réalisme africain qui faisait passer de la critique du colonialisme à la dénonciation des abus d'un « néo-colonialisme» ». Faisant écho dans le même sillage au contexte post-colonial, Adrien Huannou et Ascension Bogniaho dans leur livre intitulé *Littérature Africaine* (1993 : 172) parlent de la politique dans l'Afrique des indépendances comme d': « une histoire de filous et de bandits, de démagogie, de culte de la personnalité, de phraséologie grandiloquente et creuse remplie de mensonges, de promesses, de père de la nation ». Se plaçant dans la même perspective, Daniel-Henri Pageaux (2012 : 22) après avoir

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

esquissé un bilan sur les deux premières décennies après les indépendances dans *Notre Librairie* (1984 : 31-35), énonce cette observation fort concordante : « 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…».

La veine réaliste et critique de cette littérature ne doit en aucun cas masquer l'existence d'un socle lacunaire. Le néo-réalisme africain met entre parenthèses la forme afin de donner la priorité au fond. Cette polarisation thématique exacerbée dans le roman néo-réaliste africain a montré ses limites dans un contexte post-colonial africain, à en croire Mensah Adje (2012 : 5), émaillé de tant de violences, de dictactures et de guerres fratricides. Indéniablement, l'évocation thématique n'évite pas des écueils, comme en témoigne la remarque émise par Pageaux (2012 : 22) : « il [le roman africain] 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 ». Nous lisons dans la même optique cette brillante illustration de Gnagnon Kossi (2009 : 2) :

> Ainsi, qu'il s'agisse de *Ville cruelle* de Mongo Béti, *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono et les *Bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane, c'est plutôt à une littérature chaude, engagée, critique, réaliste que nous avons affaire, et non pas à une littérature évasive, fantastique ou onirique non pas bien encore une littérature méditant sa littérarité.

À la lumière de l'analyse esquissée par Gnagnon (2009 : 2) nous découvrons que le roman africain avant 1968 nourrissait des relations conflictuelles avec la tradition africaine, donnait la primauté à une structure linéaire sans digressions propres au modèle balzacien et faisait la part belle à des personnages et espaces nets et réels, des thématiques inhérentes au

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

colonialisme, aux indépendances et à leur corollaire. Devant un tableau post-colonial aussi inadmissible, il apparaît évident qu'il faille adopter un style atypique, une écriture nouvelle à même de dire dans toute sa plénitude l'intolérable à savoir les violences, les dictatures et les guerres civiles. La cible ayant changé, il s'agira pour le romancier d'adopter un style approprié qui restitue à merveilles la situation post-coloniale vécue.

C'est chose faite en cette année pivot de 1968. La publication des romans tels que *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma et *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem sonne définitivement le glas de cette littérature engagée qui ne mise pas sur le pouvoir de la littérarité. Les nouvelles écritures francophones africaines manifestent bel et bien une rupture profonde d'avec le classicisme négro-africain. Ces jeunes créateurs ne font pas preuve de frilosité en la matière. Prenant ombrage du style classique, ils passent à l'adoption de nouveaux styles scripturaires. Voulant rendre palpable les innovations apparues dans la créativité du nouveau style, Gnagnon (2009 : 3) explique que dorénavant :

> toute la littérature négro- africain adopte une nouvelle forme, une nouvelle thématique, un nouveau style, en un mot pour s'engager dans l'aventure de nouvelles écritures caractérisées par la rupture du style balzacien, l'écriture de l'obscène, la violence scripturaire, le mélange des genres, l'espace incertain, les titres énigmatiques et surtout la caricature des figures du pouvoir.

Plus encore, l'oeuvre de Séwanou Dabla (1986) intitulée *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération* est un autre véritable point de repère qui offre un éclairage perspicace sur le style des nouveaux romanciers. Nous reprenons dans le même sillage Pierre Halen (2012 : 198) qui dans son article « Grotesque et automatisation partielle des littératures africaines » explique que le concept de « nouveau » répandu par Dabla (1986) comporte des ramifications qui le relient aux signifiants (les mots, les narrations, les points

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

de vue, les voix). Depuis lors, la littérature africaine francophone est marquée par une transformation thématique et formelle qui fait écho à la complexité et au désordre chaotique du continent africain.

Au – delà de l'empreinte des travaux des critiques précités sur la recherche littéraire, nous mettons ici dans une perspective exploratoire le doigt sur les articles esquissés par Pageaux (2012 : 21-31) et de Hocine Maoui (2012 : 103-118). Le détour par ces travaux nous permet de mettre au jour un des styles et techniques scripturaires les plus pertinents ou appropriés mis en œuvre par les nouveaux romanciers pour refléter les problèmes post-coloniaux surtout en accord avec les termes lumineux de Adje (2012 : 6) : « une poétique des œuvres d'Ahmadou Kourouma réflète l'adéquation de son écriture avec la situation que traverse l'Africain sous diverses influences ».

Il faut souligner qu'au nombre des procédés scripturaires mis en œuvre par les nouveaux romanciers, le style du grotesque figure dans le peloton de tête. Les nouveaux romanciers ont fréquemment recours à ce type d'imagerie propre à la culture comique populaire, style fondamental de l'émergence des nouvelles écritures, à en croire Astruc Rémi (2012 : 17) pour dire l'horreur et la démesure et de pouvoir rire du et au présent. Hocine Maoui (2012 : 104) écrit à ce sujet que le grotesque constitue une référence majeure auquel ont recours les nouveaux romanciers pour critiquer le réalisme post-colonial. On ne dira jamais assez que *Les soleils des indépendances* et le *Devoir de violence* en sont une brillante illustration. Si Rémi Astruc (2012 : 8) en parle comme d' « œuvres séminales » du grotesque, pour MongoMboussa (www. africultures. com) le *Devoir de violence* est un véritable « cauchemar africain », un roman de la « rupture qui introduit dans la littérature négro-aficaine une esthétique du grotesque ». Il faut le redire, avec la parution de ces œuvres de la rupture en

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

1968, on assiste à l'opérationnalisation élargie du grotesque dans les œuvres.
Une fois le blason du grotesque africain éloquemment redoré grâce à ces œuvres de la rupture, la tendance pour les nouvelles écritures africaines est à une préférence marquée pour le grotesque afin de mieux dire l'intolérable post-colonial. Et cela, nonobstant le fait que, pour certains critiques comme Ngal (1999 : 99) dans *Créature et rupture en littérature africaine*, ce sont les années 1980 qui ont été marquées par « le grotesque et l'ubuesque ». De toutes les façons, les perspectives évolutionnistes du grotesque sont largement opérantes dans les nouvelles écritures africaines depuis l'année de la rupture qu'est 1968. Témoin cet aveu de Rémi Astruc (2012 : 9) : « 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 ». Cela étant, la présence du grotesque dans les nouvelles écritures trouve sa justification la plus marquante dans « Entre hybridité postcoloniale et néo-baroque : une voie pour le « grotesque» africain » de Daniel-Henri Pageaux (2012 : 22-23) qui stipule que face au néo-réalisme, le grotesque est une tendance, solution esthétique adoptée par les nouveaux romanciers pour critiquer les situations postcoloniales. Il explique à la même page que l'usage du grotesque est le seul recours en cas de crise des valeurs et des représentations. C'est à fort juste titre que Pageaux (2012 : 23) émet ces propos intéressants : « Le grotesque africain allait servir à écrire et à décrire l'inadmissible. Du réel inacceptable, on passait au délire verbal et à la demesure ». Il apparaît évident que le grotesque est le style approprié pour mieux dire les situations intolérables (violences, dictatures, guerres et leurs corollaires) vécues au quotidien par l'Africain du système postcolonial. S'il est vrai que les nouveaux romanciers adoptent de plus en plus le grotesque pour dénoncer les excès de la folie des passions et les absurdités humaines, il n'en demeure pas moins vrai qu'Ahmadou Kourouma et Koffi kwahulé n'en

sont pas une exception.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Les deux romanciers ivoiriens se singularisent par une écriture essentiellement empreinte de grotesque. S'il y a une figure qui se démarque parmi ces pionniers de la nouvelle écriture africaine c'est bel et bien celle d'Ahmadou Kourouma. N'est-il pas logé à la première place parmi les créateurs précurseurs de ce virage ? Quant à Koffi Kwahulé n'a-t-il pas aussi fait une entrée fracassante sur la scène littéraire africaine avec son premier roman intitulé *Babyface* ? Soulignons que le caractère riche et pluriel d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma et de *Babyface* de Koffi Kwahule apparaît de façon éclatante à travers le recours fréquent au style grotesque. Cela étant, nous pouvons nous demander quelle problématique a suscité la formulation de notre sujet.

Problématique

La problématique qui a suscité la formulation de notre sujet vient d'une série de constats ou d'observations. Nous constatons en premier lieu que le grotesque qui est une des caractéristiques des nouvelles écritures africaines a manifestement pris depuis quelques décennies beaucoup d'importances dans la littérature africaine. Les romans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma et de *Babyface* de Koffi Kwahule en sont des exemples typiques. D'ailleurs, il suffit de lire ces œuvres pour s'apercevoir qu'elles sont fondamentalement marquées par l'esthétique du grotesque.

Nous constatons également que la question du grotesque est un point de désaccord important entre les critiques. La question apparemment anodine de « quelle est la forme de comique dominante dans la littérature africaine contemporaine ? » est âprement débattue par les critiques. La critique émise contre la centralité du grotesque dans le comique africain vient de Patrice Nganang (2007), l'un des plus virulents contempteurs. Patrice Nganang (2007 : 311) dans son essai *Manifeste d'une nouvelle littérature africaine. Pour une écriture préemptive ?* disait que c'est l'ironie qui serait la forme dominante et la condition même de

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

l'écriture africaine contemporaine. Mais cette idée trouve un écho défavorable chez Rémi Astruc. Le critique Astruc (2012 : 7) bat en brèche la mise au premier plan de l'ironie, en témoigne cette nuance : « il n'est pas sûr que l'ironie soit, plus que le grotesque, le mode dominant de la fiction africaine. ». Il renchérit dans son article « 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 du grotesque pour ces littératures) » que le grotesque occupe une place majeure dans l'écriture africaine :

> 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 oeuvres (Ibid.).

Par ailleurs, nous constatons que les formes du comique notamment le grotesque fait figure de véritables parents pauvres des études littéraires africaines menées dans les universités ghanéennes. En effet, si l'on considère les principaux champs d'études littéraires africaines dans les universités du Ghana, on constate vite que la primauté est accordée aux questions d'ordre thématique au détriment du domaine du comique en général et du grotesque en particulier. C'est dire que la plupart des mémoires s'intérrogent sur l'orientation thématique des œuvres. Cette prépondérance accordée à l'analyse thématique ou aux mémoires de type thématique risque à terme de réduire la littérature africaine à une sorte de forum consacré à l'étude des thèmes. Donc, il nous paraît logique de combler ce vide.

Le dernier point d'ancrage de la problématique tient à la complexité du concept. Le champ théorique du grotesque n'est pas net, du moins, regorge de contradictions. D'ailleurs, nous constatons que les théoriciens et les critiques eux-mêmes n'arrivent pas à accorder les violons et à dégager une caractérisation consensuelle du phénomène. Nonobstant l'actualité

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

du grotesque, il reste jusqu'à présent pour bien des lecteurs un phénomène entouré d'un flou déconcertant. Emboîtant le pas à Iehl (1997), Rémi Astruc (2012 : 5) confirme que beaucoup ne savent pas ce que c'est. En effet, la signification du terme suscite de vives controverses. Il règne une confusion sur la définition conceptuelle. Les critères définitoires sont balayés du revers de la main par ceux qui pensent que le grotesque est à l'image du beau kantien un phénomène sans concept. Donc, le constat est clair : l'étude conceptuelle ou théorique du grotesque est un champ difficilement cernable. Cela étant, voyons les questions qui interpellent la réflexion.

Questions de recherche

Fait intéressant, ces constats suscitent des questions pertinentes. Assurément, peu de phénomènes littéraires intriguent et captivent autant que le grotesque. En outre, à en croire Wonouvo Kossi Gnagnon (2009 : iii) des questions se posent à tout chercheur pris dans une démarche « épistémologique ». C'est ainsi qu'un certain nombre de questions servent de soubassement à notre recherche. Il s'agit de savoir :

- Quelle est l'imagerie comique populaire dominante dans les littératures africaines?

- Qu'est-ce que le grotesque?

- Le grotesque existe-t-il dans les cultures traditionnelles africaines en général et dans la culture populaire ivoirienne en particulier ?

- Quelles sont les niveaux de manifestation et les fonctions du grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma et de *Babyface* de Koffi Kwahulé?

- Quelles sont les formes et utilités possibles du grotesque dans les littératures africaines actuelles en général ?

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Ces questions serviront de fil conducteur à notre travail dont nous formulerons ci-dessous une hypothèse générale.

Réponse provisoire de recherche

Ces questions nous amènent à une reponse provisoire. En effet, notre hypothèse de recherche s'articule autour de la problématique de la place du grotesque dans les textes sur lesquels nous avons portés notre dévolu. Le recours fréquent au grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et de *Babyface* s'inscrit dans le cadre du renouvellement de la littérature africaine. Ahmadou Kourouma et son compatriote Koffi Kwahulé sous leur plume révolutionnaire ont essayé d'utiliser des techniques scripturaires propres au grotesque pour s'adresser aux africains dans un langage qu'ils comprennent, critiquer par le rire les dictatures et les politiques identitaires post-coloniales, éviter par l' incohérence diégétique la censure et les représailles, insuffler par le rire la joie, la santé et l'espoir dans le cœur meurtri du sujet postcolonial, proposer un nouvel humanisme basé sur la tolérance et la cohabitation des peuples et de renouveler leur écriture. Soulignons à présent les raisons qui ont motivé notre intérêt pour le sujet.

Justification du choix du sujet

La première raison qui a motivé notre intérêt pour le sujet tient au simple fait que le grotesque, qui trouve sa formulation marquante dans les deux œuvres africaines, devient depuis quelques décennies un phénomène littéraire africain de premier plan. Nous nous intéressons aussi au grotesque dans les textes choisis car ils offrent des exemples remarquables et originaux de grotesque. Le grotesque s'est plus que jamais imposé comme une des voies scripturales premières contribuant au renouvellement de la littérature africaine. Or Ahmadou Kourouma et Koffi Kwahulé sont étiquetés comme des créateurs de

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

la rupture. Donc, leurs œuvres respectives constituent un terrain d'observation privilégié pour l'étude du grotesque.

De surcroît, les deux ivoiriens et leurs oeuvres continuent par s'inviter dans l'actualité littéraire. Elles ont été plusieurs fois primées. Ahmadou kourouma (Lauréat du prix du livre Inter en 1999 entre autres, Grand Prix de la Société des gens de lettres), novateur de premier rang, figure en bonne place. Même sa mort n'a pas réussi à le faire taire. D'ailleurs, le Prix posthume Ahmadou Kourouma, institué par le Salon du livre de Genève pour selon *Notre librairie* (2004 : 155-156) récompenser les œuvres novatrices comme *Les Soleils des indépendances*, l'a élevé au rang des immortels. Koffi Kwahulé (troisième lauréat du grand prix Ahmadou Kourouma) est un de ses héritiers dont l'écriture novatrice ne cesse de rappeler Ahmadou Kourouma. C'est dire que ces deux ivoiriens passent mieux la rampe que certains auteurs de la nouvelle génération auprès de la critique internationale. Or cette célébrité internationale n'a jamais cessé de susciter la polémique et de remettre au goût du jour la problématique liée à la spécificité de l'écriture de ces deux écrivains ivoiriens. D'où notre intérêt pour l'étude du grotesque dans *Babyface*, premier roman de Koffi Kwahulé et *En attendant le vote des bêtes* d'Ahmadou Kourouma.

Tout ce qui précède éclaire et justifie bien la pertinence du choix de notre sujet : Le grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma et *Babyface* de Koffi Kwahulé. Nous allons à présent dans le cadre de notre étude aborder la démarche méthodologique.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Méthodologie de la recherche

Le progrès de toute science, de toute discipline à prétention scientifique se fait à priori grâce aux exigences méthodologiques rigoureuses. En fait, effectuer une recherche sans méthodologie, c'est marcher dans l'immensité des champs du savoir littéraire sans des béquilles ou des boussoles épistémologiques, c'est en empruntant les mots de Descartes dans le *Discours de la méthode* repris par Guidère Mathieu (2004 : 4) manquer de maîtriser un « discours de la méthode pour bien conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences ». Cette formule semble bien corroborer le point de vue concordant de Guidère Mathieu (2004) : « Une recherche effectuée sans méthodologie préalable se condamnerait à errer sur les chemins sinueux de l'herméneutique et de l'extrapolation aléatoire. L'absence de méthode entraîne, en effet, une perte de temps et d'énergie. [...] une science sans conscience méthodologique n'est que ruine de la recherche. » (Ibid)

Cela étant, en ce qui concerne la dimension méthodologique, il faut dire que nous avons opté pour l'approche qualitative. Il apparaît évident que cette recherche qualitative comporte des ramifications qui la relient à la recherche documentaire. Elle s'appuie sur le recours au corpus comme source primaire de renseignements et les commentaires comme sources secondaires de données. Pierre N'da (2007 : 95- 96) qui souscrit à cette explication, écrit :

> Se documenter consiste donc à rechercher et à découvrir des informations là où elles se trouvent, à disposer des documents, à les dépouiller et en user. En un mot, se documenter, c'est réunir tous les éléments d'informations disponibles, c'est rasssembler le maximum d'informations, de documents sur un sujet donné.

Enfin, il s'agit d'une étude textuelle minitieuse renforcée par l'utilisation du cadre théorique comme outil méthodologique. Après avoir brossé la question de la méthodologie de la recherche, intéressons-nous maintenant aux objectifs du travail.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Objectif du travail

Le présent mémoire s'assigne comme objectif de faire l'étude du grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma et *Babyface* de Koffi Kwahule. Conformément aux exigences de l'approche qualitative, ces deux textes seront donc éclairés par l'analyse de cette composante marquante de leur économie interne. En d'autres mots, l'intérêt porté à l'étude du grotesque dans ce mémoire permet de placer ces deux romans sous un nouvel éclairage et de redynamiser le débat sur ces deux textes atypiques. Donc, l'étude du grotesque dans ces deux textes contribue à l'investigation du champ de recherche : le grotesque dans les littératures africaines.

Pour cerner les contours de l'esthétique et du style du grotesque qui brille par sa singularité dans les deux livres, nous avons opté pour un plan dont les articulations sont les suivantes : le premier chapitre va traiter de la revue de la littérature, le deuxième chapitre se consacrera à la définition du grotesque, à son origine conceptuelle et étymologique, son évolution sémantique et conceptuelle, l'étude du cadre théorique, l'étude du grotesque dans les cultures traditionnelles africaines et la culture populaire ivoirienne. Le troisième chapitre suivant s'intéressera à l'étude du grotesque dans en *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma. Le quatrième chapitre se focalisera sur l'analyse du grotesque dans *Babyface* de Koffi Kwahulé. Le cinquième chapitre consistera in fine à analyser les fonctions du grotesque dans ces deux œuvres.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

CHAPITRE I

LA REVUE DE LA LITTÉRATURE

Plusieurs chercheurs se sont intéressés à ces deux œuvres. Des études et thèses ont été réalisées sur *En attendant le vote des bêtes sauvages.* En ce qui concerne *Babyface,* très peu de recherches y ont été menées sur *Babyface*. Pourtant la pertinence du grotesque, en général, n'a pas été étudiée à fond. Cela étant, nous allons citer quelques travaux antérieurs ou études qui ont été menées dans les milieux littéraires sur les deux textes pour faire l'état des lieux.

1.1 Les travaux portant sur *En attendant le vote des bêtes sauvages*

1.1.1 Etude thématique et linguistique

Sissao, A.J (2003), dans son travail intitulé : « Entre oralité et écriture : les fondements culturels des proverbes et chants malinke à travers l'œuvre », essaie de montrer que l'oralité est la sève nourricière du récit de Kourouma en ce sens qu'elle constitue le socle qui lui permet de dévider l'écheveau de la narration et de l'intrigue romanesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. L'auteur s'inspire des genres oraux malinké et dioula pour l'écrit : vingt deux proverbes et trois chants attestent bien cette modalité d'écriture. Une étude sur les fonctionnements des parémiologies, nous enseigne que les proverbes servent à clore les chapitres et sont axés autour d'une thématique bien précise. En fait le récit est bâti autour de sept thèmes dans le roman répartis à travers six veillées : la tradition, la mort, le devoir, le destin, le pouvoir, la trahison, la fin. Il y a un lien sémantique entre les proverbes et les thèmes. Ahmadou Kourouma est fidèle à sa démarche qui fait de lui, le porte-parole le plus représentatif des innovations linguistiques et sémantiques introduites dans la langue française.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

1.1.2 Étude thématique et stylistique

Gnagnon (2009) dans sa thèse intitulée *Écriture et Politique dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma* a essayé de montrer que la création littéraire comme toute forme d'art, est par évidence une activité sociale qui ne s'isole pas de l'environnement politique. Il faut avant tout signaler que la définition des concepts tels que l'Écriture et la Politique et la mise en évidence de leur rapport occupe une place fondamentale dans la thèse de Gnagnon (2009). À la lumière d'un cadre théorique esquissé à partir des travaux de Roland Barthes (1953) et d'Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov (1972), Gnagnon (2009) établit que toute écriture, tout texte, toute littérature est essentiellement idéologique et politique.

Après avoir passé en revue les formes d'écriture telles que l'écriture selon la théorie de barthésienne, de la bourgeoise, de la classe dirigeante, de la négritude, il met en évidence le caractère ambivalent de l'écriture post-coloniale : le versant idéologique (formelle) et le versant politique. Abordant dans le même sillage, il insiste sur le fait que l'écriture dans *En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma* porte la marque des nouvelles écritures post-coloniales telles que le brouillage, la violence de l'écriture, l'écriture de la violence, l'écriture de l'obscène, la déconstruction diégétique, la subversion des codes, des personnages inconsistants et des espaces imprécis. Un coup d'œil sur la définition étymologique qui considère la politique comme l'art de gérer les affaires publiques d'un pays, lui a permis de voir en quoi l'œuvre de Kourouma est une représentation de la politique dans l'Afrique post-coloniale.

Pour Gagnon (2009 : 53), la politique dans l'œuvre est représentée à travers les actions des personnages, la fixation du temps et de l'espace, une thématique des figures du pouvoir et

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

les fondements du pouvoir politique dans l'Afrique post-coloniale. Pour mieux ressortir la dimension politique de l'œuvre, il touche du doigt l'hétérogénéité ou l'hybridité de l'écriture d'Ahmadou Kourouma. La complexité de l'œuvre incarnée par la dialectique épopée et satire, l'hybridité générique et la déstabilisation sémantique est visible dès les premières pages. En effet, le fait que Koyaga qui était naguère un héros sur-héros devient un hérosdiable, traduit les désillusions politiques qui ont marqué la conscience collective des africains au lendemain des Indépendances. Par ailleurs, le métissage entre le français et le malinké, la conciliation de l'écriture et de l'oral, la coexistence du capitalisme et du communisme traduisent dans un style débridé les instabilités politiques de l'Afrique postcoloniale. Gnagnon (2009 : 53), qui partageait pleinement cette analyse, mentionne que « Kourouma présente d'abord les prouesses politiques des personnages avant de les tourner en dérision, il présente les instabilités politiques à travers la déstabilisation sémantique par la conciliation de l'écriture et de l'oralité ». Mais Gnagnon (2009 : 64) signale plus loin que « La représentation du politique par le champ littéraire peut être également démontrée par l'onomastique et la thématique»

S'appuyant sur les travaux de Jacques Thevenot (1961) et Greimas et Courtes (1979 : 261), Gnagnon (2009 : 66) met en avant la notion selon laquelle l'onomastique dans l'œuvre fonctionne comme un jeu de masque ou de camouflage. Si pour reprendre les mots de Gnagnon (2009 : 65) les noms des personnages, des lieux et des animaux sont des repères indiciels qui participent d'un jeu de cache-cache, alors nous allons essayer de décrypter les dictateurs, les pays qui se cachent derrière ce jeu d'onomastique et de zoonymie. Pour Gnagnon, son Excellence le Président de la République du Golfe, en la personne de Koyaga, et son animal totem le faucon, ne serait que Gnassingbe Éyadéma du Togo.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Quant à la thématique dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* elle nous renseigne sur la nature de la politique en Afrique au lendemain des indépendances. L'examen des travaux esquissés par Tomachevski (1965 : 263), de Charles Mauron (1970) et de J-P Weber (1964) lui a permis de définir le thème comme l'idée fondatrice de l'œuvre, l'idée qui assure son unité. Il en déduit dans la même veine que plusieurs thèmes parcourent le texte notamment la dictature, la violence, la magie et la sorcellerie, l'esclavage pour ne citer que quelques uns. Fait tout aussi remarquable, l'étude des personnages éclaire ou confirme dans une certaine mesure l'ancrage politique de l'œuvre d'Ahmadou kourouma. Rien d'étonnant que Gagnon (2009 : 78) dit en substance que les personnages de l'œuvre sont de véritables acteurs politiques. Nous pouvons citer à titre d'exemple entre autres Koyaga, Maclédio, Fricassa Santos. Un détail tout intéressant c'est que Gnagnon (2009 : 87) avance l'explication selon laquelle les relations actantielles dans l'œuvre donnent l'image des coalitions, des tractations et des alliances politiques. En suivant le schéma actantiel dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* dressé par Gnagnon (2009 : 88), nous découvrons que le sujet, Koyaga, va à la quête du pouvoir (objet) et les bénéficiaires (les destinataires) sont lui-mêmes, Nadjouma, Bokano, Maclédio et le bloc capitaliste ; qu'il est motivé par son propre désir, sa mère, Bokano (les destinateurs), il aidé par sa mère, Bokano, le cercle des dictateurs et le bloc capitaliste. Par contre, Fricassa Santos, Tima, Ledjo, et plus tard les jeunes scolarisés et la perte du coran et l'aérolithe sont les opposants. Pour Gnagnon Bingo et Tiécoura jouent la double fonction contradictoire d'adjuvants et d'opposants car ils aident Koyaga à reprendre son pouvoir et dénoncent dans le même temps ces actes criminels et sanguinaires.

Selon Gnagnon (2009 : 91) l'écriture de Kourouma est aussi une écriture destinée à la défense de l'oralité et à l'expression de l'affirmation identitaire, comme en témoigne ce qu'il

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

écrit « L'aspect politique des romans de Kourouma s'appréhende à travers des spécifités qui montrent l'appropriation de la langue française. Cela est le signe de l'indépendance culturelle et de l'affirmation d'une nouvelle identité politique ». Pour lui si l'art oratoire fonde l'art d'organiser la cité, alors la politique doit être perçue avant tout comme le rapport de la parole et de l'action. Gnagnon (2009 : 92) mentionne que l'action politique d'Ahmadou Kourouma consiste en la dénonciation par le prisme de la parole et de l'écriture du pouvoir dictatorial. Autrement dit, pour lui une écriture de l'oralité est une action politique par nature. Cette écriture politique dont parle Roland Barthes (1953 : 22) dans *Le dégré zéro de l'écriture* trouve un terrain fertile dans l'œuvre. Bingo, griot, maître de la parole et organisateur de la parole renverse et déconstruit le pouvoir de Koyaga. La polyphonie et la pluralité de consciences ou de voix symbolisent l'éclatement des partis uniques du pluralisme politique. Pour lui de cette action que constitue le chant du donsomana, Bingo s'y est fait le héros d'une lutte orale dont l'enjeu est la vérité, la liberté et la justice. Cependant, Gnagnon (2009 : 94) émet cette remarque « L'action politique de Kourouma s'exprime également par l'appropriation de la langue française». Pour lui il ressort du travail de David Ngamassu (2007 : 71-94) qu'*En attendant le vote des bêtes sauvages* est une illustration de l'appropriation de la langue française, symbole de la libération de l'Afrique et de la valorisation de la culture africaine. Enfin Gnagnon (2009 :

99) de la même veine que M. Toulabor (1999) souscrit à l'idée que le roman de Kourouma est un procès de la dictature et une aspiration à la démocratie.

1.1.3 Étude du récit

Tetepkor Kodjo (2008) dans sa thèse intitulée *Le récit dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma* a cherché à analyser les éléments qui concourent à

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

l'édification du récit. Il a à cet égard étudié d'abord la structure de l'oeuvre. Un détour par les travaux de Gérard Genette (1972 : 71-72) sur le structuralisme lui permet de considérer la structure comme la configuration de l'œuvre. Se basant sur la définition de Jean Piaget (1968 : 49) qui considère le terme « structure» comme un système, Tetekpor analyse *Le récit dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma* à partir de sa structure ou de la composition interne et externe de l'oeuvre.

Dans le cadre de l'étude de la macrostructure, Tetekpor analyse le titre et le découpage narratif. Une fois bien éclairé sur les notions portant sur la question du titre dans l'oeuvre, il découvre que le titre de l'oeuvre est énigmatique. De même, un coup d'œil furtif sur *La maison de rendez-vous* (1965) d'Alain Robbe-Grillet lui permet de voir que contrairement au découpage du type traditionnel, ce roman présente une structure tout à fait novatrice. Pour lui on y assiste à un phénomène d'embrouillage diégétique car le découpage narratif est absent et le récit se démultiplie.

Dans le domaine de la microstructure, il aborde la question des séquences narratives et de la structure actantielle. S'inspirant du travail de Vladmir Propp (1973 : 23) sur la séquence, Tetekpor inventorie 40 séquences narratives dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Aussi après un clin d'œil aux considérations théoriques de Philippe Hamon (1983 : 107) et d'Algirdas Julien Greimas (1981 : 63), essaie-t-il d'entreprendre l'illustration de la structure actantielle de l'oeuvre. C'est ainsi que tout en s'appuyant sur le modèle de Greimas, il ressort les différentes composantes du schéma que sont : le sujet ou héros (Koyaga), l'adjuvant (Nadjouma, Bokano, les associé), l'opposant (Fricassa Santos, Lyma, les comploteurs), le donateur ou destinateur (la force, le coup d'Etat), l'objet (le pouvoir) et le destinataire (Koyaga). Selon Tetekpor (2008 : 126) la séquentialisation du récit et la réalisation de sa

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

structure actantielle contribuent à la bonne compréhension des personnages et les rapports qu'il y a entre eux.

Se fondant sur l'observation de Todorov (1971 : 19), il étudie les différents personnages dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Pour lui les 27 personnages à en croire Bouneuf et Ouellet (1975) entretiennent des relations entre eux. Tetekpor constate qu'autour des types de rapports entre les personnages gravite le trinôme : désir, communication et participation. C'est en se basant sur cette trilogie de Todorov (1971 : 37) que Tetekpor montre qu'alors que Koyaga noue des rapports non conflictuels avec sa mère Nadjouma, le marabout Bokano, Macledio, les lycaons, avec ces compères des autres pays, les femmes (p.74, 89,114, 257, 277, 279), il entretient des rapports conflictuels avec Fricassa Santos, Ledjo, Tima (p.94, 109, 112). En outre, la réalisation de la communication entre les personnages dans la complicité ou la confidence et la participation sous forme d'aide mutuelle entre les personnages sont aussi des prédicats de la trilogie de Todorov qui trouvent leur pleine incarnation dans l'œuvre de Kourouma. En matière de la communication sous forme de complicité, nous pouvons ici citer le cas que Koyaga qui s'échappe de son cachot grâce à la complicité du régisseur Sama (p. 83). En bref, pour Tetekpor l'usage de la trilogie de Todorov comme approche méthodologique permet une compréhension profonde des diverses relations entre les personnages.

Ensuite il a focalisé son analyse sur les données chronotopiques. S'inspirant de l'œuvre de Jean Rousset (1989 : 14), Tetekpor axe son étude sur l'organisation spatiale et temporelle dans l'oeuvre. Dans le cadre de la microstructure, il signale que le récit est structuré en six temps distincts. Faisant allusion au temps de l'histoire, il relève que l'œuvre est écrit pendant les années 90 et consacre les trente ans de l'avènement des Etats africains aux

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Indépendances. Si l'étude de la structure narrative vise à analyser les rapports entre le vécu social et le vécu littéraire, la structure événementielle détermine la succession discursive des événements qui ont émaillé le récit. Pour Tetekpor ces éléments fondamentaux de l'analyse temporelle sont visibles dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Par ailleurs, s'appuyant surtout sur la théorie de Genette (1972) comme pierre angulaire de son étude sur le discours du récit, il se penche sur les anachronies narratives, les formes canoniques du temps romanesque et la fréquence narrative qui s'emboîtent bien dans le temps du récit kouroumaen. Les analepses (p. 19-20, 22, 44, 358) et les prolepses (p. 40, 104-105, 210, 311-315) regorgent dans l'oeuvre. Selon Tetekpor si la spatialisation dans l'œuvre passe par l'explicitation de l'espace global, force est de reconnaître que le champ lexical de l'espace dans l'œuvre déborde le cadre géographique du connu. Dans l'œuvre nous notons les espaces réels tels que Dakar (p. 13) par exemple et des espaces fictifs tels que la République du Golfe (p. 73) par exemple.

Enfin, sous le chapitre de l'esthétique romanesque du récit, Tetepkor s'attache à la technique et aux instances narratives, aux problèmes de la narratologie et à voir comment leurs particularités dégagés se reflètent dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Tetepkor interroge la technique narrative dans l'œuvre tout analysant la narration, l'histoire, la diégèse et les récits metadiégétiques. À la lumière de l'explication de Todorov (1971 : 32) sur le film narratif des événements, Tetekpor met en relief l'instabilité ou le déséquilibre qui marque le parcours de Koyaga dans l'oeuvre. Définie comme un énoncé ou un discours narratif, l'histoire racontée ici selon Tetekpor est essentiellement celle de Koyaga qui utilise des méthodes violentes et spirites pour accéder au pouvoir et y règne comme un président à vie. C'est elle l'élément central qui fait que l'intrigue est captivante. Par opposition à l'histoire, nous avons la diégèse. Elle constitue dans le récit l'unité narrative la plus proche

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

de l'histoire. Selon Tetepkor (p. 84) la diégèse reste l'Histoire principal, le récit premier parsemé par endroits des récits secondaires qui tiennent lieu de métarécits ou récits métadiégétiques. Pour boucler ce chapitre Tetepkor ne manque pas de jeter un coup d'œil sur ces récits métadiégétiques. C'est ainsi que pour lui la veillée III (p. 117-168) celle de Macledio est un récit métadiégétique. Le récit consigné aux pages 82 et 83 de l'œuvre d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* est entre autres un récit métadiégétique. Tetekpor aborde la question des instances narratives en référence à la voix narrative et aux visions narratives. La contribution de Todorov (1971 : 126) qui définit le narrateur comme le sujet qui nous fait voir l'action par les yeux sans qu'il soit pour autant nécessaire d'apparaître sur scène, permet à Tetekpor de découvrir la complexité du dispositif narratif. Nous lisons ces mots illustratifs de Tetekpor (2008 : 91) :

> Dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* le dispositif narratif est particulièrement troublant pour le lecteur : le donsomana (récit purificatoire) est dit par le griot Bingo le sora aidé par son cordoua, répondeur Tiécoura, directement à Koyaga, présent à l'exercice. [...] Ainsi, malgré ce jeu énonciatif, Bingo et Tiécoura restent-ils respectivement les narrateurs principal et secondaire du donsomana.

Ce régistre narratif déconstruit où plusieurs narrateurs évoluent, trouve sa confirmation aux pages 10, 17 et 125. Aux deux dernières pages 17 et 125 perce une troisième voix narrative qui n'a pas de point de vue sur le récit mais qui appuie ou précise les deux premiers narrateurs.

Le versant linguistique interroge le style et la langue mis en œuvre par Ahmadou Kourouma dans l'oeuvre. Cette compétence langagière se matérialise dans l'œuvre par l'usage d'un registre de langue soutenu (p. 125, 167, 285), d'un niveau de langue relâché et familier (p.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

21, 49, 118, 201, 282, 289, 323). À partir d'un appareillage théorique emprunté à Pierre Guiraud (1970 : 38-40), Tetepkor essaie de décrypter les moyens stylistiques mis en œuvre par Ahmadou Kourouma. La perspective stylistique d'Ahmadou Kourouma s'incarne à en croire Tetepkor dans le texte au niveau des proverbes (p. 10, 15,109, 344), au niveau de l'oralité (sous forme de légendes, contes, chansons, proverbes) (p. 26, 81, 294-296, 302303), les comparaisons (p. 19, 32, 126), les métamophores (p. 22, 347, 37, 111), l'humour (p.18-19, 34, 98, 290). Après une réflexion sur les « Les problèmes de la narratologie » qui porte sur le mode du récit, la distance, le récit d'événements, le récit de paroles, la perspective, le foyer narratif, les altérations, Tetepkor se penche in fine sur les frontières du récit qui ont consisté à mettre en parallèle la narration et la description ou encore le récit

et le discours.

1.1.4 Etude narratologique et linguistique

En guise d'introduction nous tenons à situer cette étude dans le champ narratologique et linguistique. Adama Coulibaly (2013 : 115) s'accorde à dire que « La perspective de Joseph Adjé Anoh est à la fois narratologique et grammaticale (linguistique de l'énonciation) ». Cela étant, Joseph Adjé Anoh (1913 : 178-191) développe ici une réflexion sur *Les multiples facettes du Je narrateur-rapporteur dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou kourouma*.

En s'inspirant des travaux programmatiques d'Emile Benveniste (1966 : 228), de Rivara René (2000 : 27) et de Jean- Michel Gouvart (1998 : 20), Anoh découvre que le Je identifié comme narrateur est une instance complexe génératrice de récits imaginaires. Pour lui cet être fictionnel pourvu de conscience n'est rien d'autre que l'auteur qui assume la narration d'une histoire selon les modalités qu'il convient. En abordant la question des multiples facettes du Je narrateur-rapporteur dans les œuvres d'Ahmadou Kourouma notamment *En*

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

attendant le vote des bêtes sauvages, Anoh vise à identifier les différents types de narrateur d'une part, à ressortir leur incidence sur le récit et voir enfin leurs différentes attitudes visà-vis des autres discours rapportés.

Se référant à la signification de l'acte d'énonciation telle que définie par Dominique Maingueneau (1994 : 09), Anoh explique que l'écriture tout comme la parole relevant de l'individuel et que chaque événement historique que constitue l'acte d'écriture est en réalité le fait d'un scripteur ou narrateur qui dit Je et qui assume le récit. Nous reprenons à notre compte ici les termes d'Anoh (2013 : 178) qui dit que le Je-narrateur est un véritable maître du dispositif ou jeu narratif qui raconte et organise les histoires du roman. Faisant allusion à Yves Reuter (2009 : 40) qui parle des signes linguistiques qui donnent une forme plus ou moins apparente au Je-narrateur, Anoh nous apprend que le narrateur qui relate les événements dans les œuvres romanesques de Kourouma est soit anonyme, soit porteur de nom. Mais se fondant sur l'ébauche ou l'esquisse de la taxinomie des « Je-narrateurs » et suivant une critériologie basée avant tout sur le statut onomastique, nous pouvons dire dans le cas d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998 : 9) que le narrateur est anthroponyme en témoigne les mots concordants de Anoh (2013 : 181) :

> Le je-narrateur se nomme Bingo et est un sora. Bingo est un acteur, un personnage qu'il est en train de raconter. Dans le jeu narratif, il sera appelé soit par son nom de Bingo, soit par celui de sa fonction, à savoir, le sora. Ici, le je-narrateur est loin d'être anonyme. Il s'identifie clairement et est reconnu comme tel par les autres personnages du roman.

De l'avis d'Anoh (2013 : 182) dans l'œuvre romanesque de Kourouma, le récit ne se présente pas selon une modalité uniforme et que tout est fonction du statut du narrateur.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Cela étant, nous pouvons nous demander quelle est l'incidence sur le récit lorsque le Jenarrateur porte un nom ? Deux cas de figure se présentent dans le cas du je-narrateur doté de nom. À en croire Anoh (2013 : 185) il raconte soit une histoire qui n'est pas la sienne ou soit une histoire qu'il a lui-même vécue. Dans le cas d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998 : 9-10) le je-narrateur anthroponyme fait un récit impersonnel. Qui plus est, Madeleine Borgomano (2000 : 80) en parle comme « le sujet de l'écriture », un véritable metteur en scène et organisateur principal du récit. C'est ce qui ressort à merveilles des pages 9 et 10 de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma ci-haut mentionnées. En outre, tel qu'expliqué un peu plus haut, Bingo et Tiécoura, les deux principaux je-narrateurs du Donsomana font défiler en qualité de médiateurs l'histoire de Koyaga. Mais leur neutralité dans cette histoire n'est pas aussi tranchée qu'on pourrait le penser. Car *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998 : 32-33) est émaillé de jugements de valeurs dont les injures et les comparaisons ne sont que quelques unes de ces facettes. Selon Anoh (2013 : 187) ce manque d'impartialité vis-à-vis de l'histoire racontée prive le lecteur ou l'auditoire de sa liberté. Anoh (2013 : 187) renchérit sur cette explication: « Au contraire, ils [principaux jenarrateurs] se permettent d'abord et avant tout de porter des jugements ». Certes cette catégorie des « Je anthroponymes » participe des stratégies narratives particulières. Cependant, l'attitude du Je-narrateur face à l'histoire racontée est loin d'être identique devant les différents discours en présence dans le roman. Ce constat a le mérite de poser la problématique de l'attitude du Je-narrateur vis-à-vis des autres discours.

Enfin, s'il est vrai que selon Anoh (2013 : 187) en règle générale, face au discours autre, le je-narrateur peut avoir trois attitudes à savoir une attitude de certitude, une position de réserve et une position de neutralité, il n'en demeure pas moins vrai que dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998 : 17) le je-narrateur affiche une attitude de certitude. Pour

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Anoh (2013 : 188) l'usage par le je-narrateur de syntagme verbal ou des verbes tels que croire, affirmer, penser, estimer savoir pour annoncer le discours autre traduit ipso facto ce qu'il en pense et indique l'angle d'interprétation du discours. En s'appuyant sur l'exemple de la page 17 de l'œuvre kouroumaenne précitée, on peut retenir que des paroles autres que celle du je-narrateur sont indirectement introduites dans l'énonciation par le verbe affirmèrent. Ce syntagme verbal ou ce verbe introducteur de propos rapportés symbolise le vraisemblable et la certitude. C'est aussi dire que le je-narrateur se fait complice de l'énonciateur. Autrement dit, le je-narrateur affiche à en croire Anoh (2013 :188) face aux dires rapportés, une attitude de certitude et marque son adhésion au discours. L'extrait de la page 17 du livre *En attendant le vote des bêtes sauvages* est assez illustratif en ce sens qu'il contribue à montrer que non seulement les ethnologues disent vrai mais aussi que le je-narrateur est également en phase avec leurs dires.

1.2 Les travaux portant sur *Babyface*

1.2.1 Etude thématique et stylistique

Augustine Assah (2007) dans son travail : « Avant-gardisme, jeu et contre-discours dans Babyface de Koffi Kwahulé » met en perspective l'apport de *Babyface* à l'enrichissement des lettres africaines contemporaines. Il faut avancer sans détours qu' Asaah considère avec admiration et ce dans une optique résolument critique que ce premier roman de Koffi Kwahulé doit son esprit d'indépendance, sa lucidité et sa vision aux audaces formelles, à l'art du jeu et à la veine subversive. Selon Asaah il apparaît de façon éclatante au fil de l'analyse de *Babyface* que c'est une œuvre originale du fait même de sa rupture avec la forme traditionnelle du roman africain. Nous notons avec beaucoup d'à-propos que ce nouveau roman se démarque des autres (romans de la vieille école) par ses innovations stylistiques, linguistiques et formelles et thématiques. Du reste, Asaah (2007 : 358) parvient

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

à une position assez tranchée : « À mon sens, les trois facteurs qui entrent dans la valeur de *Babyface* sont la texture avant-gardiste, l'art du jeu et la subversion des idées reçues ». Sans conteste, voyons dans les lignes qui suivent comment le travail d'Asaah s'opérationnalise sur ces trois versants ou angles que sont : un patchwork avant-gardiste, l'esthétique du jeu et le contre-discours et politique d'inclusion.

Premièrement, il dit que *Babyface* est un patchwork avant-gardiste. L'exemple de personnages qui se présentent à tour de rôle, disposition théâtrale, didascalies et répliques montrent que la forme du récit est influencée par la dramaturgie. « L'influence de la dramaturgie sur *Babyface* est perceptible dans la forme du récit », lit-on sous la plume d'Asaah qui faisait ressortir la corrélation qu'il y a entre la complexité et la théâtralisation de *Babyface*. Ne se contentant pas de surfer sur la veine dramaturgique du roman, Asaah (2007 : 358) met en évidence l'inventivité scripturaire, les expérimentations stylistiques et techniques qui ont cours dans les romans contemporains en général et *Babyface* en particulier. Dès lors, la complexité du roman s'explique aussi par l'incorporation de correspondance, encadrés, sections calligraphiques, parties en italique, fragment d'un journal intime, collages de faits divers, chapitres précédés de sentences et résumés, reportages sur le vif et anti-poème. Si Asaah (2007 : 358) en déduit que cette inventivité scripturaire « fait du texte à la fois un patchwork d'histoires croisées», elle nous rappelle magistralement une des caractéristiques de l'écriture post-coloniale des nouveaux romans africains. L'étiquette commune de nouveaux romans africains sous laquelle on range un certain nombre d'œuvres romanesques africaines est particulièrement significative en ce sens que ces anti-romans frappent à en croire Asaah (2007 : 359) par leurs audaces tant linguistiques que formelles. Nous notons dans la même optique au dire d'Asaah (2007 : 359) l'emergence d'une perspective narratologique. Dans le cadre de ce versant narratologique

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

nous relevons une multiplication de narrateurs et de saisies kaléidoscopiques qui s'entrecroisent et se contredisent à l'infini dans *Babyface*. À ce titre, l'affaire Nolivé relative au détournement et à l'imprégnation d'une mineure de douze ans qui est l'objet de six versions, est une brillante illustration de la complexité narrative. Si Asaah (2007 : 359) en parle comme d' « un jeu de micro-récits croisés », Marc Delrez (1990 : 291) pour sa part note une fragmentation qui est aux antipodes de l'homogénéité.

Asaah (2007 : 359) est d'avis qu'il transparaît une polarisation exacerbée de l'esthétique du jeu dans *Babyface*. Primo le jeu de noms se faisant consubstantiel à *Babyface* trouve sa confirmation dans les cas de Mozati qui est une parodie du nom de Mozart, de Lame-rasoir qui est un sobriquet de Karidja en raison de sa langue blessante, de Nolivé qui évoque Nolive la femme de Chaka, de Madame-conseils qui désigne Mo'Akissi parce qu'elle aime donner conseils, pour ne citer que quelques uns. En d'autres termes l'esthétique du jeu de noms entre dans la valeur de *Babyface*. L'art du jeu se fait consubstantiel à *Babyface*. C'est, nous le dirons jamais assez, le jeu de noms qui fait que Mozatimélédé N'dri, l'amant de Mozati,

Karidja, Pamela Agbojamayofê, Nolivé, Mo'Akissa, Tobias Wachira, Abibi Dikété, Monique Monastier, le Professeur et sa moto, le Président, Pétit et Djê Koadjo se voient respectivement appelés Mozati, Jérôme-Alexandre Dutaillis de la Péronnière, Lame-Lasoir (Rasoir), Joe Frazier, Nolive, Madame-Conseils, Streaker, Abibi-Saboteur, M.M. ou Petitequeue-de-vache ou la Muse, Dieusibon et Johnny Pacheco et sa moto Taureau-le-fou, Adama Katatjé et Babyface. Le jeu de noms est par ailleurs tentaculaire : ville, pays, conquêtes féminines, fêtes d'échanges de femmes. Il s'étend à tous ces éléments précités. C'est ainsi que Little-Manhattan, la république démocratique d'Eburnéa renvoient successivement à Abidjan et la Côte d'Ivoire.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Secundo, le jeu de noms mène au jeu de rôles. Nous notons à ce sujet la remarque judicieuse d'Asaah (2007 : 360) : « Du reste, le jeu de noms débouche sur un véritable jeu de rôles ». Il en résulte que les personnages fonctionnent comme des acteurs. Cette veine dramaturgique prend des profondeurs abyssales dans le roman grâce à la présence de répliques théâtrales et de didascalies. Jacques Chevrier (1999 : 99) abonde dans le même sens quand il parle de l'apport de la théâtralisation à l'esthétique des romanciers novateurs d'Afrique. Sous ce rapport, Asaah (2007 : 361) répertorie Babyface comme le meilleur acteur eu égard aux multiples chapeaux qu'il porte en fonction de ses intérêts : escroc, amant exceptionnel, figure de l'innocence, héros romantique etc. Mais le jeu s'étend à la guerre civile.

Tertio, pour Asaah (2007 : 362) les généraux considèrent la guerre civile comme un véritable jeu politique. Ils jouent de la naïveté du peuple. Bien que convaincus que la guerre est finie, ces acteurs tiennent un message belliqueux au peuple. Ce faisant ils ne font que contribuer à la perdition des enfants soldats et au dévoiement de l'adolescence. « pouvoir despotique » et « violence » ces mots qui portent l'empreinte de Koffi Anyinefa (2006 : 108) évoquent de façon éclatante l'adolescence meurtrie. Certes l'enfance est sacrifiée sur l'autel de la folie des passions. Mais pour Asaah (2007 : 362) les enfants ne sont pas les seuls à être forcés à jouer des rôles pernicieux dans une guerre civile exacerbée par le jeu politique des généraux. Les animaux eux aussi jouent leur partition. Ils ont des fonctions déterminantes dans le récit. À en croire Lucile Desblache (2006 : 272) l'animal est un outil permettant de flairer les traces d'une identité. C'est ainsi que les treize chapitres sont-ils à l'image des treize vautours maléfiques qui planent sur le destin des humains. C'est la Muse, dirigeante de la bande de charognards qui convertit la passerelle en lien intermédiaire néfaste entre le monde des vivants et l'univers des morts. Bien d'êtres humains sont assimilés aux

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

animaux. Donc nous trouvons là une preuve retentissante qui montre que *Babyface* comporte des ramifications qui le relient au merveilleux.

Selon Asaah (2007 : 363) la subversion des idées reçues est un facteur qui entre dans la valeur de *Babyface*. Dans *Babyface* les rumeurs et les récits parallèles servent de contreoffensives aux discours racistes et xénophobes. Ce nouveau roman contredit sa propre vérité et les chapitres sont précédés par des doutes. Il se veut « un puzzle», un roman dont la structure renvoie au désordre maîtrisé d'un jardin anglais car pour son créateur le roman doit sortir du roman pour mieux dire la folie des passions. En outre, ce phénomène de contrediscours trouve sa formulation la plus marquante dans l'œuvre de *Babyface* surtout qu'à en croire Assah (2007 : 363) « *Babyface* se veut une histoire libératrice conçue pour ronger l'Histoire assujettissante des Timoniers et des chefs politiques aux discours incendiaires ». Le détour par la conceptualisation de l'identité a permis à Asaah (2007 : 363) de reconnaître que l'être humain renferme divers rôles et visages dont chacun contribue de façon dynamique et kaléidoscopique, à la construction identitaire. La conception performative de l'identité défendue par les nouvelles écoles de pensée écarte toute idée de fixité, de sclérose et de culture stable. À la lumière des travaux d'un certain nombre de critiques à l'instar de

Pierre Halen (2006), Asaah (2007 : 363) souligne que complexité formelle et l'art de jeu ne prennent leur sens que dans le soulignement de l'apport de l'inventivité, de la création et de la performance à l'élaboration des phénomènes qu'on a tendance de croire immuables tels que l'identité, la culture, le passé et la nation. Eu égard à la plasticité des identités, koffi Kwahulé se prononce contre l'irresponsabilité criminelle des tenants des idéologies d'exclusion. Si pour Pierre Halen (2006) la culture est communicationnelle et mobile, pour Jean-Loup Amselle (2001 : 22) « Toute société est métissée». Le nom du Président Adama Akan Katatjé en est une brillante illustration. Il trahit les marqueurs du mélange

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

socioculturel. Par contre l'idéologie de la pureté originaire se révèle creuse. Elle est dangereuse car elle favorise l'essor du racisme et le génocide. Amselle (2001 : 365) admet que « toute politique qui porte en elle un principe de division finit par favoriser l'essor du racisme, dont la forme ultime est le génocide».

Pour reprendre les mots d'Asaah (2007 : 365) une discussion des essences pures, de l'immuabilité des traits psycho-sociaux et de l'ethnocentrisme conduit inévitablement au domaine des stéréotypes. Les trois catégories de stéréotypes étant bien élucidés par Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot (1997 : 45), Asaah (2007 : 365) explique que c'est au nom du complexe de supériorité que les patriotes dans *Babyface* rabaissent leurs dissemblables d'étrangers. Il est clair que *Babyface* fait un plaidoyer en faveur de la tolérance, de la politique d'inclusion sous-tendue par la coexistence pacifique de divers groupes sociopolitiques, le respect réciproque et la reconnaissance d'autrui. Selon Asaah (2007 : 365) « Un tel climat interculturel et multiculturel s'avère le seul garant fiable de survie et de développement mais aussi de conscience tranquille ». Faisant écho à la pertinence du climat interculturel et multiculturel dans la stabilité de nos sociétés à l'ère du processus irréversible de la mondialisation, Koffi Kwahulé fait résonner la thématique de la tolérance dans l'article « Au détour de la tragédie grecque » de Laurence Barbolosi (2006 : 118). Enfin de compte, *Babyface* sert à Koffi Kwahulé de se donner une conscience personnelle tranquille mais aussi à susciter un vrai processus de paix. Son aveu dans l'article « Au détour de la tragédie grecque » de Laurence Barbolosi (2006 : 118) témoigne éloquemment de son engagement.

Ils évident selon Assah qu'en mettant avant tout l'accent sur les dangers qui guettent la politique d'exclusion et le culte des stéréotypes, le roman d'une manière postmoderne, insiste avec force et sans détours sur la part d'inventivité dans la construction identitaire et

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

la constitution des réalités humaines. De surcroît, Asaah établit clairement dans le sillage de cette tendance que le style originel et l'écriture novatrice de *Babyface* jettent une lumière crue autant sur les thèmes traditionnels comme la folie des passions (guerre, politique, amour) et le dérapage sociopolitique de l'Afrique post-indépendances que sur les nouvelles problématiques comme la politisation du genre, l'État-invention, l'identité comme création et la culture comme relation.

1.2.2 Etude de la technique narrative

L'article de Philip Amangoua Atcha (2013: 43-58) : « La figure de l'écrivain et les jeux de création dans *Babyface* et Monsieur Ki de Koffi Kwahulé » s'attache à relever que l'une des sources de l'originalité de l'écriture de Koffi Kwahulé est liée à un véritable jeu sur le Je et à des jeux d'écriture. L'étude s'intéresse aux formes et aux jeux du *narrateur-je*. Il essaie donc de montrer, d'une part, la figure de l'écrivain et ses avatars dans les romans de Koffi Kwahulé et, d'autre part, les jeux narratifs qui donnent à lire des textes qui oscillent entre une écriture du dé (bris) et l'écriture-jazz.

Le cadrage terminologique de la figure de l'écrivain permet de comprendre que, dans le roman québécois ou dans le roman africain la figure de l'écrivain se décline sous trois formes : personnage écrivant, écrivain potentiel et personnage écrivain. À la lumière d'un cadre théorique esquissé à partir des travaux de Séwanou Dabla (1986 : 105), Lucie-Marie Magnan et Christian Morin (1997 : 64-67) et d'André Belleau (1999 : 10), Atcha (2013 :

44-45) découvre que chez Koffi Kwahulé, l'écrivain fictif se présente sous ces différents avatars.

Parlant des différentes figures de l'écrivain mises en scène par Koffi Kwahulé dans *Babyface*, Atcha (2013 : 46-47) est d'avis que Jérôme Alexandre Dutaillis de la Péronnière

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

africain est un personnage écrivain, Mo'Akissi est un personnage écrivant et Babyface un écrivain potentiel. Il est de bon ton de rappeler que cette polyphonie narrative signifie que le Je se complexifie. De surcroît, Atcha (2013 : 48) souligne que la complexité du Je atteint son paroxysme « quand personnages-écrivains et écrivains potentiels se rencontrent et discutent de leurs activités d'écriture ». C'est notamment le cas de Jérôme et Babyface dans *Babyface* (p.70, 73). Babyface qui formule des critiques ou des commentaires à l'encontre du journal de Jerôme, discute avec le personnage écrivain, voilà qui met au jour la complexité et de l'opacité du jeu sur le Je. Selon les dires d'Atcha ce jeu auquel se livrent Jérôme et Babyface n'est pas sans nous rappeler le tableau de Vélasquez « Ménines» où le peintre se trouve peignant et lui-même peint à deux reprises. Dans le prolongement de cet ancrage du jeu sur le Je dans la complexité, Atcha (2013 : 48) reprend cet avis explicatif d'André Belleau (1999 : 23) : « Or, ce jeu de miroirs mettent vivement en lumière le discours du récit ». Atcha se rallie décidément à ce qu'écrit André Belleau (1999 : 23) : « La présence du personnage écrivain induit une stratégie d'écriture où « la littérature parle d'elle-même » et où, « le discours s'autoréfère» ». S'inspirant des travaux de Selom Komlan Gbanou (2006 : 92), Atcha (2013 : 49) porte à notre attention le fait que la posture de Babyface en tant que critique littéraire crée une confusion qui empêche toute distinction claire entre le Je de son personnage et celui de l'auteur réel. Pour Atcha à l'exception de cette tendance confuse entre ces Je-s qui consiste à brouiller les repères entre l'auteur réel et l'écrivain fictif, l'écriture du Je induit des stratégies d'écriture inédites.

S'il est vrai à en croire Thorsten Schüller (2009 : 59) que le jazz occupe une place centrale en tant que motif et symbole dans les littératures africaines de langue française depuis plus de cinquante ans, il n'en demeure pas moins vrai que la nouvelle esthétique de l'écriturejazz ou jazzy est selon Gilles Mouellic (2008 : 89-96) un mot technique forgé pour la première fois pour définir l'écriture musicale de Koffi Kwahulé. Pour Atcha (2013 :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

50) c'est à juste titre que Koffi Kwahulé reconnaît dans une interview accordée à *Jazz Magazine* qu'il se considère comme un « jazzman » car toute son œuvre est marquée du sceau du jazz. Depuis les travaux de Anne Pitteloud dans *Le courrier* (en ligne) qui parle de la musicalité de l'écriture-jazz de Koffi Kwahulé, jusqu'à l'article « L'écriture-jazz» de Robert Fotsing Mangoua (2009 : 141) qui explique que l'écriture jazz adoptée par Koffi Kwahulé produit des textes à écouter comme la musique jazz, des textes illisibles, iconoclastes et déjantés, en passant par les travaux de Daniel Larangé (2011 : 13) qui dresse les caractéristiques du free jazz à savoir la liberté d'improvisation, le rythme instable et le jeu des tempos divers, c'est la même obsession de la mise en lumière de la musique jazz qui habite l'écriture de Koffi Kwahulé qui prévaut. Fort de la clarté qui se dégage de l'appareillage théorique emprunté à tout ce beau monde de critiques, Atcha (2013 : 52) touche du doigt ce qu'il appelle « le type d'orchestre de jazz nommé trio » qui est un élément fondamental de la musique jazz. C'est dans cette optique qu'Atcha (2013 : 51) souligne que « la structure polyphonique du texte (*Babyface*) est empruntée au jazz, précisément au free jazz». Pour preuve éloquente Atcha (2013 : 51) cite le cas de la page 17 à la page 34 où trois histoires sont racontées par trois personnages Je (Mo'Akissi, Mozatin et Djê Koadjo). Parlant du rythme qui caractérise le free jazz, il confie que « les différentes lettres d'amour de Djê Koadjo rythment les histoires de Mo'Akissi et Mozati ». L'écriture-jazz se manifeste aussi au niveau de l'espace textuel ou typographique. Pour Atcha conformément au trio de l'orchestre du jazz, *Babyface* se scinde en trois textes à savoir le texte incipital, les fragments du journal et le texte en caractère normal. Par ailleurs la technique de l'improvisation à partir du trio jazzy induit une stratégie d'écriture fragmentale.

Atcha (2013 : 53) émet cet avis concordant :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Avec la technique de l'improvisation et le spontané du jazz, l'œuvre romanesque de Koffi Kwahulé se situe dans une tendance ekphrasistique. Cette écriture du bris ou du débris s'inscrit dans la droite ligne de l'esthétique postmoderne de l'éclatement et de l'émiettement.

Or, nous savons pertinemment que le goût pour le brisé ou le morcelé participe selon Atcha d'une volonté de subvertir la forme classique du roman ou même la convention linéaire de la narration. Mais il est tout aussi particulièrement vrai que cette transgression de l'écriture romanesque est à en croire Atcha est attachée au fragmentaire ou à l'hybride. Atcha (2013 : 54), abordant dans le même sens que Selom Komlan Gbanou (2004 : 84) qui parle de sens composite, de l'hybridation, explique : « Dans l'esthétique de Koffi Kwahulé, l'écriture fragmentale est une pratique induite par la technique de l'improvisation de l'écriture jazzy» Il faut ajouter que l'écriture fragmentaire est source d'innovation parce qu'elle institue pour parler comme Richard Ripoll (2002 : 18) la figure de l'emboîtement. Reconnaissant que *Babyface* est un exemple d'écriture de débris et qu'il est construit sur le modèle de l'emboîtement des poupées russes ou de la structure du « conte à tiroirs» de Denise Paulme

,

Atcha (2013: 54) note à juste titre qu'alors que Koffi raconte l'histoire d'amour entre Mozati et Babyface, Jérôme lui insère dans le roman *Les fragments du Journal imaginé* où il peint l'histoire d'amour de sa femme Mozati et Babyface. Le morcellement du texte transparaissant aussi au niveau des pages, Atcha soutient que *Babyfac*e se présente dans l'alternance du texte normal et des fragments du journal de Jérôme. Nous partageons à cet égard cette remarque récapitulative énoncée par Atcha (2013 : 55) :

> La pratique scripturale de Koffi Kwahulé s'inscrit dans la « tendance textoclaste», c'est-à-dire fragmentaire. L'émiettement du récit et la violence exercée sur la forme témoignent du génie et de la hardiesse du créateur. [...] L'espace textuel est un savant

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

mélange de blocs de texte homogène séparé par des astérisques (72) et des fragments du journal (31) sous forme d'encarts.

En somme, ces propos de Robert Fotsing Mangoua (2009 : 142) repris par Atcha (2009 : 142) se font l'écho de l'écriture jazzy : « cette esthétique, par sa liberté créatrice inspirée du jazz, permet aux auteurs de se dégager des traditions et canons génériques, esthétiques ou formels pour explorer l'inédit ».

Nous venons de passer en revue quelques travaux inhérents aux œuvres sur lesquelles nous avons jettées notre dévolu. Certes ces travaux constituent une mine de renseignements qui éclaircissent les œuvres choisies. Ils inspireront notre étude car ces travaux nous donnent des clés perspicaces qui rendent palpable la pertinence des deux textes. Mais il me semble pourtant difficile de nier que, nonobstant cet apport critique, ces travaux recèlent des lacunes qui méritent d'être décantées par la suite.

Un examen approfondi de ces articles et de ces mémoires met en évidence les manquements de ces travaux au de-là de leur empreinte sur notre recherche. À titre d'exemple, citons Tetekpor (2008) qui n'a fait que circonscrire son analyse dans des schémas purement structuralistes. Il n'a à aucun moment faire l'effort de montrer quels rapports existent entre les aspects compositionnels, les données chronotopiques, l'esthétique romanesque et le grotesque. Comment le grotesque s'incarne-t-il au niveau de la structure de l'œuvre, de la polarisation spatio-temporelle et au niveau de l'esthétique romanesque ? Cette question dont la reponse fait défaut dans le mémoire de Tetekpor reste un des chaînons manquants de cette étude du récit. C'est dire que le grotesque a été peu exploré dans ce travail. Reconnaissant lui-même que son approche du roman de Kourouma n'est qu'une des plusieurs clés d'accès à l'œuvre qui est un vaste univers, il reprend les mots de Robert Escarpit (1961 : 24) : « Est littérature le discours qui n'a pas épuisé son entropie, autrement dit, le discours dont la

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

probabilité de sens est multiple, non close, non définie. Une fois l'entropie épuisée, donc le sens fixé, le discours cesse d'être reçu comme littéraire ».

Il suffit d'effectuer un détour par ces travaux pour constater qu'à part les articles d'Atcha (2013), d' Anoh (2013) qui se focalisent essentiellement sur un jeu narratif déconstruit symbole du renouvellement de l'écriture, les autres travaux incarnent la même rhétorique ambivalente des nouvelles écritures africaines qui privilégient à la fois le jeu formel et l'engagement social. Il s'agit de l'adoption des stratégies d'écritures nouvelles pour brouiller le fond afin de mieux le critiquer. C'est dans cette perspective qu'on trace le constat d' Asaah (2007) qui pense qu' il y a une propension chez Koffi Kwahulé à adopter une écriture originale dans *Babyface* pour mieux critiquer l'idéologie xénophobe de l'éburnité et ses corollaires. C'est le même enjeu du discours ambivalent et hybride qui anime l'action scripturale de Gnagnon (2009) qui a exploré en quoi Ahmadou Kourouma avec son style novateur brouille le fond pour s'en prendre aux excès des dictatures africaines postcoloniales.

Ce vaste tour d'horizon des travaux antérieurs nous permet de déceler qu'aucun de ces articles et mémoires portant sur notre corpus n'étudie à fond le grotesque. Donc, aborder l'étude du grotesque dans les romans de notre corpus constitue une incontestable avancée dans la mesure où elle permet d'ouvrir de nouvelles perspectives.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

CHAPITRE II

LE GROTESQUE

2.1 Introduction

Qu'est-ce que le grotesque ? La question semble toute simple ; la réponse l'est apparemment beaucoup moins. Il ressort de la synthèse lumineuse de Dominique Iehl (1997) dans *Le Grotesque* qu'une claire compréhension, qu'une définition qui reflète tous les aspects du grotesque semble presque hors de notre portée. Manifestement, les avis divergent sur cette question. Témoin ces définitions courantes du grotesque. L'expression « le grotesque » évoque dans l'esprit de beaucoup l'idée de bizarre et d'extravagant. Dans l'autre camp, on estime avec tout autant de conviction que le grotesque équivaut au ridicule. D'autres critiques sont d'avis que le grotesque relèvent essentiellement du carnavalesque. Grotesque : voilà donc un mot qui n'a pas le même sens pour tout le monde. Mais l'affaire se corse encore plus sur le plan esthétique. Si pour les uns le grotesque comme le beau kantien est sans concept, pour les autres le grotesque est inconsistant et indéfinissable. En clair, le grotesque est un abîme de théories et de définitions contradictoires. Depuis le grotesque hugolien qui révendique un art proche du réel jusqu'au grotesque bakhtinien qui selon Bakhtine (1970 : 48) mue la peur en gaieté en passant par le grotesque kayserien qui recèle la terreur, l'unanimité définitionnelle du grotesque est aux abonnés absents. En outre, il faut également dire que toute tentative de définition rationnelle se heurte à la nature essentiellement protéiforme, énigmatique du phénomène. C'est ce qui fait dire à Typhaine Garnier (2012 : 8) que :

> Le grotesque est loin de constituer une catégorie clairement et unanimement définie : il n'est donc pas une notion directement opératoire, un outil d'analyse déjà tout prêt.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> [...]. Il paraît à la fois évident et énigmatique. [...] vouloir décrire en termes rationnels le grotesque pourrait bien aller à l'encontre de sa nature-même.
>
> Phénomène protéiforme, inarraisonnable, le grotesque serait une dimension ineffable de l'oeuvre d'art.

Certes les contours du phénomène sont peu nets. Mais notre ambition est de cerner la signification et les traits essentiels du terme. Pour ce faire, nous allons d'abord essayer de définir le grotesque.

2.2 Définition

De l'avis de Michaël Bakhtine (1970 : 40) le réalisme grotesque est le nom conventionnel donné au type spécifique d'imagerie propre à la culture comique populaire dans toutes ses formes de manifestation. C'est ainsi que passant en revue les caractéristiques de ce motif ornemental, Bakhtine (1970 : 41) renchérit :

> Cette découverte avait frappé les contemporains par le jeu insolite, fantaisiste et libre des formes végétales, animales et humaines qui passaient de l'une à l'autre, se transformaient de l'une en l'autre. On ne voit pas les frontières nettes et inertes qui partagent ces « royaumes de la nature» dans le tableau habituel du monde : dans le grotesque ces frontières sont audacieusement violées. On ne voit pas non plus la statique coutumière dans la peinture de la réalité : le mouvement cesse de celui de formes toutes prêtes-végétales et animales dans un univers lui aussi tout prêt et stable ; il se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel inachèvement de l'existence. On sent, dans ce jeu ornemental, une liberté et une légèreté exceptionnelle dans la fantaisie artistique ; cette liberté, de plus, est sentie comme une hardiesse joyeuse, presque riante.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

À la lumière de cette citation de Bakhtine, il ressort que l'art des grotesques, segment le plus florissant de la culture comique populaire du Moyen Age et de la Renaissance, se caractérise par l'insolite, le fantaisiste, la métamorphose, l'hétérogénéité, l'hybridité, l'ambivalence, l'inhabituel, l'invention artistique, le mouvement, le dynamisme, l'instabilité, le mélange des créatures réelles et imaginaires ou fantastiques, la transgression des normes de l'esthétique dominante, la liberté et le rire. Dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970 : 42) nous lisons cette précision :

> Mais en réalité, cette variété du motif ornemental romain n'était qu'un morceau (débris) de l'immense univers de l'imagerie grotesque qui avait existé à toutes les étapes de l'Antiquité et continuait à exister au Moyen Age et sous la Renaissance. Ce morceau reflétait les traits caractéristiques de cet immense univers.

Il va sans dire que les traits du motif ornemental se reflètent dans le grotesque littéraire. Il s'agira de nous inspirer de ces caractéristiques du motif ornemental pour ressortir les tendances définitionnelles du grotesque littéraire. Donc, passons à l'étude des orientations du grotesque littéraire.

Cela étant, la transgression de la norme habituelle ou classique est une des tendances incontournables du grotesque littéraire. Les formes intertextuelles (la parodie, le travestissement d'œuvres.), la ridiculisation des motifs et des codes génériques sont quelques unes des facettes cristallisantes ou matérielles du grotesque dans les textes.

Typhaine Garnier (2012 : 50-51) dit en guise d'éclaircissement que le grotesque pourrait se définir comme un principe de maltraitement de la littérature, une arme protéiforme de ridiculisation des genres et des formes traditionnelles, de la déconstruction et du bricolage. À part cette dimension transgressive, la préférence pour le « bas » est une tendance importante du grotesque littéraire. Cette prédilection du « bas » est un élément fondamental

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

de l'écriture de Rabelais. Selon Bakhtine (1970 : 28) les textes sacrés tels que la bible, le coran ou tous les cérémonials et rites élevés sont parodiés ou transposés sur le plan matériel, corporel ou érotique. Toutes les formes du grotesque notamment la parodie, le rire rabaissent vers la terre ou corporalisent. Bakhtine (1970 : 29) était parfaitement fondé à admettre à cet égard :

> Le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement [...] ce ne sont pas seulement les parodies au sens étroit du terme, mais toutes les autres formes du réalisme qui rabaissent, rapprochent de la terre, corporalisent. [...] Le rire populaire qui organise toutes les formes du réalisme a été lié de tout temps au bas matériel et corporel. Le rire rabaisse et matérielle.

Cette place de choix accordée aux images corporelles et matérielles s'incarnent dans les textes aux niveaux des personnages, de l'indécence linguistique, esthétique, morale et idéologique. L'écriture de l'obscène, de la laideur, des grossièretés, l'animalité et le ridicule, l'esprit festif, le carnavalesque prennent le pas sur toutes les normes classiques. Cette clef de voûte du grotesque qu'est le rabaissement est dynamique et ambivalente. Apportant plus de lumière sur la tendance du grotesque qu'est le rabaissement, Bakhtine (1970 : 30) écrit :

> Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance.
> C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent.

Les personnages de Rabelais dans le sens de ces citations de Bakhtine se distinguent par les activités du drame corporel. Ils ont un corps grotesque pourvu d'excroissances et d'orifices ou d'organes génitaux qui leur permettent non seulement de nouer des liens avec le monde environnant mais aussi de s'adonner aux activités du drame corporel. Ce corps engloutit le

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

monde ancien pour accoucher un monde nouveau. Il fait mourir dans la tombe corporelle pour régénérer ou renaître. Cette explication entretient une complaisance avec la description que Bakhtine (1970 : 35) fait du corps grotesque et une des tendances principales de l'image grotesque du corps qui consiste à montrer deux corps dans un seul. Donc, cette prédilection du « bas» s'inscrit dans un processus dynamique et ambivalent.

La contradiction, l'ambiguïté sont des tendances du grotesque. Elles font du grotesque un phénomène complexe. Comme nous l'avons dit précédemment, le grotesque se distingue par l'association d'éléments contradictoires. L'ambiguïté est un des traits essentiel du grotesque. Cette ambiguïté est visible dans les caractéristiques du phénomène ci-dessus dressées par Bakhtine (1970 : 41-42). Pour Garnier (2012 : 18-19) abondant dans le même sens, l'ambiguïté sémantique et la contradiction sont des traits majeurs de l'art des grotesques. En outre, les mots de Bakhtine (1970) consignés au chapitre 41 de *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* mettent en lumière le fait que la complexité du grotesque se dégage de son approche contradictoire caractérisée par la co-existence d'éléments à priori incompatibles tels que le réel et l'irréel, le comique et le tragique, l'hybridité, le mélange des espèces végétal, humain et animal, le mélange des créatures réelles et imaginaires, le mélange du vraisemblable et de l'invraisemblable et l'union des contraires. Les œuvres grotesques associent la fête et l'horreur, l'étrangeté et la familiarité. Elles se caractérisent par le mélange d'éléments contradictoires : réalisme et le fantastique, le tragique et le comique. Glorieux (1999 : 18) souligne que « Constamment mobile, le grotesque présente en même temps la beauté et la laideur, il mêle les formes animales aux formes humaines, il incarne l'ambivalence. Parce qu'il ne prétend pas au mimésis il est le lieu de l'invention ».

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

L'ambivalence et le dynamisme bakhtiniens sont des aspects les plus saillants du grotesque littéraire. Le grotesque représente l'ambivalence, la vie et la mort, l'ancien et le nouveau. De l'aveu même de Bakhtine (1970 : 33) :

> L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. L'attitude à l'égard du temps, du devenir, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque. Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son ambivalence : les deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose, sont donnés (ou esquissés) sous une forme ou sous une autre.

On ne saurait oublier l'exagération, une tendance non des moindres du grotesque. L'excès est une des tendances majeure du grotesque. C'est ainsi que Mikhaïl Bakhtine (1970 : 302) dit expressément à ce propos que « L'exagération, I'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque ». Cette extravagance, cette exagération cause le rire. Donc le rire est une des tendances substantielles du grotesque. Selon Typhaine Garnier (2012 : 50) la représentation grotesque déréalise, met à distance l'objet ou la scène de sorte qu'il devient possible d'en rire.

Posant un regard synoptique sur l'œuvre de Michaël Bakhtine (1970) intitulée *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* nous pouvons dire sans l'ombre d'un doute que le rire et le comique (ibid. : 12), l'hétérogénéité et hybridité (ibid. : 12, 25, 36, 49, 52), dualité et ambivalence (ibid. : 13-14, 26, 33, 34, 37, 52), travestissement et parodie (ibid. : 15, 19, 22, 23, 63), carnaval et carnavalesque (ibid. : 15, 16, 18), bouffons et fous (ibid. : 16), fêtes et festivités (ibid. : 17, 18, 22), langue vulgaire et familier (ibid. : 12, 26) langage carnavalesque (ibid. : 19, 20), rire carnavalesque (ibid. :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

20, 21, 22), injures, grossièretés, sobriquets, jurons, obscénités (ibid. : 12, 25, 26, 36, 37, 49), monstres (ibid. : 13), images de la vie corporelle et matérielle sous formes d'images du corps, manger, boire, besoins naturels, sexe, l'agonie, la mort, la grossesse, naissance ou renaissance, ventre, le rabaissement (ibid. : 17, 27, 28, 29, 30, 34, 35, 36, 37, 38, 48, 62) et leur exagération ou caractère positif, proverbes (ibid. : 25), magie et incantation (ibid. : 25, 48), imagerie comique (ibid. 27), rire populaire (ibid. 29, 35, 47, 50, 52, 54, 64, 69), masques (ibid. : 40, 46, 49), métamorphose (ibid. : 41, 49), la folie (ibid. : 48, 50), joie (ibid. : 49), violations et transgressions (ibid. : 49, 50), fantastique (ibid. : 54), le terrible et la peur (ibid. : 56) et autres sont respectivement des caractéristique du grotesque. Beaucoup d'autres termes dont le flou, l'ambiguïté, l'irrégularité, la violence, l'invraisemblable, l'instabilité, l'imprécision, le burlesque, la nuit, le bizarre, le barbare, le changement, la métamorphose, le fantastique pour ne citer que quelques uns relèvent du champ lexical du grotesque.

Avoir une vision nette du terme est un processus inépuisable due au dyamisme évolutif du phénomène qui n'a pas cessé de se métamorphoser au fil des siècles. Étant donné que la lumière censée réduire les imprécisions collées à l'essence même du grotesque vient graduellement, nous envisageons maintenant retracer l'origine et les aventures du grotesque pour relever les points sémantiques et théoriques qui se réfléchissent dans la signification moderne du terme.

2.3 Origine du concept

Le grotesque a une origine lointaine. Le concept auquel renvoie ce terme est aussi vieux que le monde. L'emploi du grotesque (des images grotesques) est bien antérieur à l'ère médiévale ou de la Renaissance. D'après Bakthine (1970 : 40) la méthode de création des images grotesques est venue avant même la création d'une dénomination générale ou d'une

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

théorie qui donnerait un sens précis au mot comme catégorie esthétique. Cette méthode, selon l'auteur, se trouve même dans la mythologie et dans l'art archaïque de presque tous les peuples, n'excluant pas dehors l'art préclassique des Grecs et des Romains. Dans le même ordre d'idées, Asaah dans sa Récension du livre intitulé *Le grotesque en littérature africaine* (2012) affirme qu'il se manifestait sous diverses formes dans différentes sociétés avant même la première utilisation du mot « grotesque».

Déjà à l'époque de l'antiquité il était à en croire Bakhtine (1970 : 40) évincé du grand art officiel. Mais les tenants du classicisme étaient à cent lieues de se douter qu'un grotesque marginalisé aurait les ressources nécessaires pour rebondir et évoluer à l'écart du courant classique. D'ailleurs, évoquant la puissante capacité de survie et d'extension du grotesque, Bakhtine (1970 : 40) reconnaît que même à l'époque classique, ce type d'imagerie ne disparaît pas, évincé du grand art officiel, il continue à vivre et à se développer dans les domaines de la littérature comique.

À la fin de l'Antiquité, l'imagerie grotesque connaît un essor sans précédent. Elle se déploie dans presque toutes les sphères de l'art et de la littérature. Isolément, une nouvelle variété de grotesque commence à germer grâce à l'influence de l'art oriental. Bien que ne s'inscrivant pas en faux contre cette phase de croissance, Bakhtine (1970 : 40-41) énonce cette nuance : « on n'a pas donné au type d'imagerie grotesque une appellation générale et permanente, c'est-à-dire un terme spécial; il n'a pas non plus été reconnu par la théorie, qui ne lui a pas donné de sens précis. »

Par voie de conséquence, il faut attendre à la fin du XVe siècle pour voir le grotesque remis au goût du jour ou renaître de ses cendres. La chute d'un jeune romain sur les pentes de l'Oppius dans un trou qui se révéla être une grotte couverte de peintures bizarres, a remis les pendules à l'heure. Cette chute a conduit à des fouilles qui débouchent sur la

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

redécouverte du « grottesca» de la « Domus Aurea» (Maison dorée, couverte de motifs étranges, construite par Néron et ensevelie il y a longtemps). Ces mots de Bakhtine (1970 : 41) soulignent cette émergence nominale du phénomène :

> C'est à cette époque qu'apparaît le terme de grotesque qui n'a primitivement qu'une acception étroite. A la fin du XVe siècle, des fouilles effectuées à Rome dans les souterrains des Thermes de Titus mettent à jour un type de peinture ornementale inconnu jusqu'alors. On le baptise « la grottesca» dérivé du substantif italien la grotta (la grotte).

Juste après sa découverte le grotesque reprend de l'envergure ou reprend du poil de la bête. Mais cette expansion n'est pas à la hauteur de l'immense univers sémantique du phénomène. Témoin cette remarque que l'on peut lire dans le livre de Bakhtine (1970 : 42):

« Initialement, son sens était très étroit. [...] Mais l'élargissement du terme s'est effectué de manière très lente ».

Vu que l'extension sémantique du grotesque s'est fait étape par étape, alors nous allons essayer de suivre les occurrences et récurrences du grotesque à travers les siècles. Cette perspective diachronique nous permettra non seulement d'examiner les caractéristiques du phénomène, mais aussi de voir les différentes étapes de l'évolution du concept. Cela étant, nous pouvons à présent nous attarder sur le sens étymologique et l'évolution sémantique du terme.

2. 4 Étymologie et évolution sémantique

Claude Eterstein et Adeline Lesot observent dans leur livre intitulé *Pratique du français* (1986 : 45, 58) que l'étymologie est l'étude qui permet de retrouver l'origine des mots, de retracer son histoire, déterminer les circonstances qui l'ont fait naître et la date à laquelle il est entré dans la langue, d'examiner les modifications qu'il a pu subir, dans sa forme ou son

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

sens et d'examiner l'évolution des mots. Il ressort de cette explication d'une radieuse clarté que l'origine du concept se distingue de son origine étymologique. Contrairement à l'origine du concept qui remonte aux temps les plus réculés, l'étymologie du terme est intrinsèquement lié au lieu de la redécouverte du terme.

Soulignons à cet égard que la redécouverte de ce motif ornemental qui a eu lieu en 1480 est un élément clé dans l'histoire ou l'évolution du terme. D'ailleurs, il faut rappeler que c'est à la Renaissance européenne précisément en 1532 que le grotesque rentre premièrement dans le lexique européen en général et français en particulier. Selon *Le Robert* (1075) le mot italien grotesque fait sa première rentrée dans la langue française comme un nom d'origine italien le « grottesca», derivé de grotta qui traduit l'idée de cave en français. Comme unité lexicale il désigne étymologiquement « grotte ». Le grotesque se référait aux ornements découverts au XV ème siècle et XVI ème siècle dans les ruines ensevelies des monuments antiques italiens (ruines appelées *grottes*), et consistant en arabesques, rinceaux, sujets fantastiques peints ou sculptés en stuc.

Le grotesque progresse étroitement et lentement parce que le canon classique fait écran contre l'épanouissement du terme. L'interférence classique a pertubé l'évolution sémantique normale du grotesque au fil des siècles. Le XVIIe et XVIIIe siècles ne sont pas des exceptions qui font la règle. Mais à chaque fois le grotesque a réculé en cédant du terrain face aux avancées du classicisme. Il s'est déplacé à la marge des belles-lettres. Mais son dynamisme progressif n'a jamais été brisé. Il ne s'est nullement dissipé devant la sévérité implacable de l'esthétique classique. Le grotesque a toujours su renaître de ses cendres et continuer de progresser. Nous comprenons mieux dans cet ordre d'idées l'explication harmonieuse de Bakhtine (1970) qui perce aux pages 42 et 43 de son livre.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

C'est ainsi que l'évolution du sens du terme ne tarde pas à prendre un coup d'accélaration au 17ème siècle. Au XVIIe siècle l'art des grotesques s'adjective pour ainsi élargir son champ sémantique. À l'origine la forme substantive du terme signifie le lieu de découverte d'un motif ornemental. La forme adjectivale du mot a un sens connotatif et péjoratif. Il désigne selon Garnier (2012) ce qui est excentrique et incongru formellement et sémantiquement. Ce qui sous-entend un écart par rapport à la norme. À en croire le dictionnaire *Le Petit Robert* (2012) ce passage à l'emploi de l'adjectif « grotesque » a lieu à la cour du 17ème siècle. Selon le *Robert* (1975) il signifie ce qui est « risible par son apparence bizarre, caricaturale». Il a le synonyme de « bizarre, bouffon, burlesque, caricatural, comique, extraordinaire, extravagant, falot », et par extension, « Ridicule, qui prête à rire (sans aucune idée de bizarrerie) ». À cet égard, Garnier (2012 :15) mentionne E. Rosen qui dans *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique* donne la définition de l'adjectif grotesque du dictionnaire de l'Académie française de 1694 : « ridicule, bizarre, extravagant. Un habit grotesque, ce discours est bien grotesque, mine grotesque ». Passons maintenant à l'émergence de l'adverbe grotesquement. C'est en 1623 que nous notons l'utilisation de l'adverbe "grotesquement". Pour *Le Robert* (1975) il signifie ce qui est "d'une manière grotesque". Enfin selon *Le Robert* (1975) le 'nom' " grotesque " évolue pour désigner sur le plan littéraire "le comique de caricature poussé jusqu'au fantastique, à l'irréel ". Penchons-nous mantenant sur les innovations littéraires et le grotesque.

2. 5 Le grotesque et les innovations littéraires

Indéniablement, le parcours évolutif du grotesque est loin d'être linéaire. Le rapport conflictuel du grotesque d'avec l'esthétique classique n'est pas un gage d'épanouissement rapide du phénomène. À cela s'ajoute les critiques ou les oppositions des rigoristes pincés qui ne sont pas de nature à faciliter la marche facile du grotesque vers une conceptualisation

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

complète. À l'évidence, tenant un raisonnement similaire, Bakhtine (1970 : 42) ne put s'empêcher d'écrire ces mots : « Mais l'élargissement du terme s'est effectué de manière très lente, sans prise de conscience théorique nette de l'originalité et de l'unité du monde grotesque ». Cela étant, un certain nombre de travaux ont été réalisés pour combler l'absence de conscience théorique qui marque jusqu'à présent l'univers de l'imagerie grotesque. Ces innovations qui traversent la littérature visent à porter le grotesque au sommet de la conceptualisation. Nous passons maintenant en revue quelques uns de ces travaux qui constituent des contributions qui précèdent la théorisation à part entière du grotesque.

Les premières tentatives de l'analyse théorique du concept esquissées par Vitruve et Vasari à en croire Bakhtine (1970 : 42) produisent l'effet inverse. Ils réagissent plutôt violemment contre le grotesque et le présentent comme un style barbare et anticlassique. Ils auraient souhaité une reproduction pure et simple de la réalité plutôt qu'une mise en peinture de monstres. Ils privilégient les normes classiques au point de l'ériger en critères évaluatifs de tout phénomène artistique notamment le grotesque. Il n'est donc pas surprenant de lire sous la plume de Bakhtine (1970 : 42) ces mots dont la sévérité n'étonne point : « Vasari sur la base d'un jugement de Vitruve émet un jugement défavorable sur le grotesque. Vitruve, que Vasari cite avec sympathie, condamnait la nouvelle mode « barbare» ». Selon Garnier (2012 : 17) la condamnation des grotesques chez Vitruve et Horace se situe essentiellement sur le plan esthétique. Cela étant, il faut attendre à en croire Bakhtine (1970 : 42) la seconde moitié du XVIIIe siècle pour qu'une compréhension plus profonde et large du grotesque voie le jour.

Le canon classique régnant dans tous les domaines de l'art et de la littérature au XVIIe et XVIIIe siècle, le grotesque ne peut se loger à en croire Bakhtine (1970 : 42-43) qu'à la périphérie des belles-lettres de l'époque. Plus que nulle autre, l'époque du XVIIe et du

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

XVIII[e] siècle s'impose par son amour du canon classique et de l'officiel, de l'étatisation de la vie populaire voire de la formalisation des images grotesques du carnaval. C'est ainsi que selon Bakhtine (1970 : 42-43) l'appauvrissement des formes carnavalesques, la perte des liens avec la culture populaire et la perte de son influence sur la littérature sont autant de modes du grotesque à l'époque classique.

Les siècles passant, les pensées et critiques classiques ont fait leur chemin jusqu'à la deuxième moitié du XVIIIe siècle. Même si la littérature de ces siècles-là n'est plus directement influencée par la culture populaire, il n'en demeure pas moins vrai selon Bakhtine (1970 : 43) que « la vision du monde carnavalesque et l'imagerie grotesque continuent à vivre et à se transmettre seulement dans la tradition littéraire ». Il ressort de cette explication percutante de Bakhtine (1970 : 43) dressée à la page 43 de son livre que le grotesque et sa forme carnavalesque n'ont cessé de féconder des œuvres et des travaux qui constituent des contributions tendant vers la théorisation du concept.

C'est ainsi que selon Bakhtine (1970 : 44) les fonctions du grotesque carnavalesques telles que l'hétérogénéité, la liberté créative, la transgression, l'ambivalence se reflètent dans *commedia dell'arte,* dans les comédies de Molière, le roman comique, les travestissements du XVII[e] siècle, les *Bijoux indiscrets et Jacques le Fataliste* de Voltaire et Diderot et dans les œuvres de Swift. Mais une analyse des œuvres citées montre qu'une conscience théorique nette et précise rassemblant tous les aspects du grotesque fait défaut. Donnant un aperçu récapitulatif de la situation, Bakhtine (1970 : 44) émet ces termes lumineux :

> Mais la prise de conscience théorique nette et précise de l'unité de tous les phénomènes englobés sous le terme de grotesque, de leur spécificité artiste, n'a progressé que très lentement. [...] En raison du point de vue régnant dans l'esthétique, cette prise de conscience théorique était encore impossible.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

C'est dire que jusqu'à présent le grotesque continue à frayer avec grand peine le chemin à travers les mailles de l'esthétique classique régnante. Quelle est donc la situation dans la seconde moitié du XVIIIe siècle ?

Bien que les travaux des siècles écoulés ne soient pas parvenus à des résultats saugrenus, ils sont néanmoins caractérisés par des manquements théoriques qui empêchent le grotesque d'avoir une place indiscutable en littérature. Il faut attendre la deuxième moitié du XVIIIe siècle pour voir de nouvelles réflexions théoriques émerger dans le domaine littéraire. Ces propos de Silva (2012 : 15) se font l'écho de cette opinion : « Dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, on remarque l'apparition de nouvelles réflexions dans le domaine de la littérature, concernant le champ esthétique [du grotesque] ». C'est dans le même sillage que se situe cette explication de Bakhtine (1970 : 44) : « Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle interviennent des changements fondamentaux, tant dans la littérature même que dans le domaine de la pensée esthétique». Nous notons in fine le même son de cloche chez Garnier (2012 : 20) qui écrit que « Bien évidemment, le grotesque ne surgit pas tout d'un coup en littérature avec le mouvement romantique. [...] ce n'est que dans la seconde moitié du XVIIIe siècle que naît la réflexion théorique sur la place et la légitimité du grotesque en littérature ». Effectivement le XVIIIe siècle est le témoin de changements fondamentaux sur le plan littéraire et esthétique. Cette fois-ci c'est l'Allemagne qui est le théâtre d'une dissension qui s'articule autour de l'interrogation concernant la tolérance d'Arlequin dans des représentations théâtrales sérieuses. Pour Bakhtine (1970 : 44) alors que Gottsched est farouchement opposé à la présence d'Arlequin dans la scène décente, Lessing et Möser eux sont plutôt d'avis qu'il doit y rester. Ce débat esthétique qui allait bon train était celle de savoir s'il fallait admettre le grotesque aux côtés du beau et du sublime.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

C'est au fort de ce problème que Justus Möser publie une étude en 1761 intitulée *Harlekin oder die Verteidigung des Grotesk-Komischen* (Arlequin ou la défense du comique grotesque) dans laquelle il fait la défense d'Arlequin et du grotesque. Il y présente à en croire Bakhtine (1970 : 44-45) le grotesque comme un phénomène contraire à l'esthétique classique du beau, transgressif, hétérogène, hyperbolique, caricaturale, parodique, surnaturel et un principe du comique jubilatoire et positif. Toutes ces tendances du grotesque n'ont échappé à l'attention de Bakhtine (1970 : 45) qui tire cette conclusion : « L'ouvrage de Möser constitue la première apologie du grotesque, encore qu'assez étroite ».

Les travaux de Flögel dans ce cadre méritent d'être soulignés ici. Il publie en 1788 son livre dont le titre est : *Histoire du comique grotesque*. Selon Bakhtine (1970 : 45) il y classe dans le grotesque la transgression, le matériel et le corporel, les fêtes populaires et les formes du comique populaire. Mais il n'accorde pas une amplitude systématique aux manifestations littéraires du réalisme grotesque telle que la parodie par exemple. Il est à craindre des lacunes imputables à l'incompréhension du phénomène et à la focalisation exclusive sur la dimension du comique grotesque à valeur jubilatoire. Cette tendance est confirmée par Bakhtine (1970 : 45).

Alors qu'à cette époque préromantique et des débuts du romantisme voient fleurir un nouveau grotesque, les ouvrages de Möser et Flögel pèchent par leur vision rétrospective ou passéiste. Pour Bakhtine (1970 : 46) ce nouveau grotesque a deux variétés : le grotesque subjectif ou individuel et le roman grotesque ou noir. Le roman de Sterne, *Vie et opinons de Tristram Shandy* est la première expression de ce grotesque subjectif. De l'avis de Bakhtine (1970 : 46) si entre autres la dramaturgie du Sturm und Drang, les romans de Hippel et Jean-Paul et l'œuvre de Hoffman influent sur ce nouveau grotesque, Fr Schlegel et JeanPaul en sont des théoriciens de cette tendance.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Le XVIII[e] siècle est aussi l'époque du grotesque romantique. Il est de bon ton de rappeler que le grotesque romantique est un phénomène diamétralement opposé aux catégories classiques. Selon Bakhtine (1970 : 46) les principes fondamentaux de l'époque classique et du XVIII[e] siècle tels que le rationalisme étroit, l'autoritalisme de l'État, la logique formelle, le déjà prêt, l'achevé et l'univoque, l'utilitarisme, l'optimisme naïf/béat pour ne citer que quelques uns sont batttus en brèche par le grotesque romantique dont les figures représentatives sont entre autres Sterne, Bonawentura, Schlegel, Jean-Paul. C'est vrai que Bakhtine (1970 : 46) confirme cette tendance contestataire du grotesque romantique, mais il n'en demeure pas moins vrai qu'il en expose aussi les lacunes. Faisant allusion aux failles que comporte le grotesque romantique, Bakhtine (1970 : 46) dit qu'il est en substance à l'inverse du grotesque du Moyen Age et de la Renaissance, un grotesque de solitude, un grotesque dénudé de sa dimension corporelle et dont le rire voit son aspect régénérateur aussi bien que positif réduire au minimum. « dans le grotesque romantique, le rire est diminué, il prend la forme de l'humour, de l'ironie, du sarcasme. Il cesse d'être joyeux et allègre. L'aspect régénérateur et positif du rire est réduit au minimum. » lit-on à la page 47 de *L'OEuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* de Bakhtine.

Les Rondes de nuit de Bonawentura est un des livres emblématiques du grotesque romantique. Selon Bakhtine (1970 : 47) l'auteur y présente le rire comme un masque satirique qui sert à ridiculiser et railler. Se plaçant dans la même perspective, Bakhtine (1970 : 47- 48) ajoute que le rire a arraché son masque joyeux et s'est mis à considérer le monde et les hommes sous les traits de la satire cruelle. La perte de sa base jubilatoire et sa force régénératrice permet au grotesque romantique de renouer avec le terrible. Selon

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Bakhtine (1970 : 48-49) les théoriciens de l'époque font du terrible, de l'étranger, la peur, la folie la toile de fond du grotesque romantique. C'est à fort juste titre que Bakhtine (1970 : 49-50) reconnaît que dans le romantisme, le motif du masque dissimule souvent un vide épouvantable qui est particulièrement mis en relief dans *Les Rondes de nuit* de Bonawentura. De surcroît, il faut noter selon la même source que le masque, les marionnettes, le tragique, le diable, la nuit, le contraste, le rire excentrique, l'antithèse, l'obscurité ont une portée considérable dans le grotesque romantique allemand. Bakhtine (1970 : 50) souligne que la prédilection pour la nuit et l'obscurité est mise en évidence dans *Les Rondes de nuit* de Bonawentura et *Nocturnes* de Hoffman alors que la lumière est l'élément du grotesque populaire. Nous allons maintenant nous pencher sur la théorie romantique du grotesque au XIXe siècle.

Il s'agit d'effleurer quelques œuvres représentatives du grotesque romantique au XIXe siècle. En effet, l'esthétique classique n'a pas pu mettre un terme à la capacité de survie du grotesque romantique, tant s'en faut. Bien que n'étant pas exempt d'une frénésie critique, le grotesque romantique au XIXe acquit rapidement une vitalité et une ampleur extraordinaires grâce aux travaux de Friedrich Schlegel, de Jean-Paul. C'est ainsi que dans son œuvre publiée en 1800 et intitulée *Entretien sur la poésie* (*Gespräch über die Poesie*),

Friderich Schlegel fait équivaloir le grotesque à l'arabesque. Selon les dires de Bakhtine (1970 : 51) le théoricien y considère le grotesque comme le symbole de la fantaisie humaine, de l'hétérogénéité, du désordre, de l'inhabituel, de l'excentricité et du mélange de l'alternance de l'enthousiasme et de l'ironie. Qui plus est, dans son *Introduction à l'esthétique* (Vorschule der Aesthetik), Jean-Paul donne une analyse approfondie des traits du grotesque romantique. Le grotesque qu'il désigne par humour meurtrier se caractérise par la ridiculisation du monde entier chez Shakespeare, les bouffons, les formes de rites et spectacles comiques du Moyen Age tels que les fêtes. Il axe son étude sur le caractère

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

universel du rire grotesque. Selon Bakhtine (1970 : 51) en essayant de mettre en lumière le rire grotesque, Jean-Paul souligne que : « l'humour meurtrier est dirigé contre toute la réalité ». Par ailleurs, des images caractéristiques du grotesque romantique telles que les songes, les visions abondent dans l'œuvre de Jean-Paul *Träume et Visionen* publiée plus tard en 1954.

Cependant, la conception théorique de Jean-Paul n'est pas au dessus de tout reproche. Une conception théorique exclusivement basée sur le rire réduit et dépourvue de sa force régénératrice ne peut épuiser tout le potentiel théorique. Une conception théorique qui dans ses grandes lignes rejettent la force rénovatrice, positive, voilà l'écueil qui empêche toute théorisation effective du grotesque. Témoin ces manquements et failles signalés par Bakhtine (1970 : 51-52) dans son œuvre :

> Mais sa conception théorique ne connaît que le rire réduit (humour) dénué de force régénératrice et rénovatrice positive.[...] Bien que Jaul-Paul cite des faits relatifs au grotesque du Moyen Age et de la Renaissance (y compris Rabelais), il ne donne en réalité que la théorie du grotesque romantique, à travers ce prisme, il considère les étapes antérieures du grotesque, en les romantisant.

Il enfonce davantage le clou en exposant les lacunes relatives aux théories de Jean-Paul et Schlegel : « Jean-Paul (tout comme Schlegel) interprète l'aspect positif du grotesque, sa dernière parole, en dehors du principe comique, comme une évasion hors de tout ce qui est achevé, détruit par l'humour, dans une sphère purement spirituelle ». Nous allons à présent aborder les oeuvres de Victor Hugo.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Victor Hugo

Plus tard, juste avant 1830, le grotesque prend son essor avec le romantisme français. Nous lisons sous la plume de Bakhtine (1970 : 52) des propos qui s'accordent bien avec la phrase écrite ci-dessus. Parmi les théoriciens qui ont marqué de leur empreinte le phénomène du grotesque, nous pouvons citer en premier lieu Victor Hugo, chef de file de la génération romantique. C'est ce qui ressort de cette précision de Bakhtine (1970 : 52) : « Dans sa préface de Cromwell d'abord, dans son William Shakespeare ensuite, Victor Hugo a posé le problème du grotesque de manière aussi intéressante que caractéristique du romantisme français ». La Préface de *Cromwell* (1985) de Victor Hugo publiée au XIXe siècle, l'époque de la poésie romantique par excellence, apparaît par bien des aspects comme la défense suprême de la catégorie esthétique du grotesque. Selon E. Rosen (1991 : 51) la Préface de *Cromwell* est le premier écrit théorique de quelque envergure consacré au grotesque et peut à ce titre être considéré comme le « discours d'intronisation du grotesque ».

Cela étant, Hugo (1985 : 56) nous exhorte sans hésiter à transgresser toute théorie, toute poétique et tout système car il n'y a ni règles ni modèles. Il suffit d'une lecture attentive de *L'OEuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* pour s'en rendre compte qu'à l'exception de la tendance transgressive, Hugo met en avant d'autres tendances de l'imagerie grotesque. Pour Hugo, en empruntant les mots de Bakhtine (1970 : 52), le difforme, la dualité, l'hybridité la tragi-comédie et l'ambivalence sont des aspects essentiels de l'imagerie grotesque. « Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque [...] est partout : d'une part, il crée le difforme et l'horrible ; de l'autre, le comique et le bouffon », cette citation tirée de la Préface de *Cromwell* en est une parfaite illustration. Pareillement, Bakhtine renchérit à la même page que :

> L'aspect essentiel du grotesque est le difforme. L'esthétique du grotesque

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> est dans une importante mesure celle du difforme. [...] Le grotesque et le sublime se complètent mutuellement, leur unité, donne la beauté authentique que le classique pur est incapable d'obtenir.

Au demeurant, Hugo (1985 : 16) dit effectivement que le binôme sublime et grotesque à l'instar du dualisme chrétien s'avère une composante essentielle de l'art.

Un détour théorique portant sur la théorie des trois âges de la poésie a permis à Garnier (2012 : 22) de ressortir l'irrégularité et la complexité de la poésie dramatique promue par Hugo. De l'avis unanime de Garnier (2012 : 22) qui reconnaît qu'à l'exception de la poésie naïve du premier âge et de la poésie simple du deuxième âge, la poésie dramatique ou romantique se singularise en raison de sa portée conflictuelle par la dualité du monde et de l'homme. Contrairement aux ardents défenseurs du classicisme qui bannissaient toute laideur de l'art, la poésie moderne à en croire Hugo (1985 : 9) mêle les contraires notamment le sublime et le grotesque. Il n'est guère surprenant que la coexistence du spirituel et du charnel, de l'ombre et de la lumière, du laid et de la beauté, du grotesque et du sublime participent de la réalité, d'une réalité thématique et stylistique. Si le réalisme est par essence complexe, alors s'en servir pour justifier le grotesque s'inscrit dans une nouvelle perspective qui a le mérite de proposer une réflexion qui traduit la complexité théorique du grotesque. Il suffit pour s'en convaincre de lire cette confirmation de Garnier (2012 : 23) :

> Si le romantisme n'introduit pas le grotesque en art, cette légitimation du grotesque au nom du réalisme en revanche est nouvelle. Précisons que la rénovation poétique à laquelle participe le grotesque est indissociablement d'ordre thématique et stylistique. La « réalité» qu'il s'agit de peindre intégralement désigne en effet à la fois le monde extérieur, la réalité proprement humaine (l'imagination, l'âme, le caractère, etc.) et la réalité linguistique.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Il faut noter dans ce même esprit que la matérialisation de cette réalité plurielle au niveau dramatique se fait ou se réalise à condition qu'à en croire Garnier (1912 : 23) que tous les discours et tous les niveaux de langues soient admis. Nous trouvons une explication beaucoup plus claire fournie par Hugo (1985 : 29) qui confie que « français, latin, textes de lois, jurons royaux, locutions populaires, comédie, tragédie, rire, larmes, prose et poésie. » s'associent pour faire réfléchir la réalité. Enfin, le grotesque continue de tenir le haut du pavé dans *William Shakespeare* dans l'expression de la tendance de l'excès. Par opposition à la mesure, à la décence, à la révérence du sacré ou à l'autorité qui relève du champ lexical classique, Hugo (1985 : 347-349) se plaçant dans une autre perspective, prend la défense de l'exagération de l'obscénité, la métaphysique, la violence véritables sources de la novation et de la création. Enfin, Hugo (1985 : 372-373) ajoute dans le même esprit que les génies sont des êtres violents, extrêmes, des franchisseurs de limites et des réfracteurs de la rhétorique de l'Etat.

Théophile Gautier

Bakhtine (1970 : 53) rapporte qu'en 1853, Théophile Gautier publiait un recueil intitulé *Les Grotesques* où étaient rassemblés tous les représentants du grotesque français, pris dans un sens large : nous y trouvons Villon, les poètes libertins du XVIIe siècle (Théophile de Viau, Saint-Amant), Scarron, Cyrano de Bergerac et même Scudéry. À la page 194 par exemple de son ouvre il parle de l'outrance chez Cyrano de Bergerac. Puis à la page 353 il émet l'idée que l'art doit mêler les contraires. C'est ce qui ressort du livre *Les grotesques* (1853 : 353) : « La scène la plus touchante a son côté comique, et le rire s'épanouit souvent à travers les pleurs. Un art qui voudrait être vrai devrait donc admettre l'une et l'autre face. »

Bien entendu si le grotesque romantique nous a permis de découvrir l'individu subjectif et complexe, elle est tout aussi imparfaite. Notons à ce sujet la remarque judicieuse de

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Bakhtine (1970 : 53) : « Bien entendu, notre analyse du grotesque romantique est loin d'être exhaustive. De plus, elle revêt un caractère quelque peu unilatéral, voire presque polémique ». Après avoir examiné la conception de Théophile Gautier, passons maintenant à la compréhension du grotesque dans l'esthétique de Hegel et de Fischer.

Hegel et Fischer

Précisons que pour Hegel le grotesque se caractérise par l'hétérogénéité, l'exagération et la multiplication de certains organes. Quant à Fischer, l'essence et la force motrice du grotesque réside dans le comique sous la forme du merveilleux. Nous trouvons confirmation de ces définitions chez Bakhtine (1970 : 54). Il est indubitable que ces définitions se sont à l'examen révélées plus ou moins profondes. Mais ces définitions sont d'autant moins tranchées qu'elles, pour une large part, reflètent une compréhension très limitée de l'ensemble des aspects du phénomène grotesque. Pour sa part, en essayant de mettre en relief les errements de ces concepteurs ou théoriciens qui n'on pu jusqu'à présent fait montre d'une compréhension théorique suffisante du grotesque, Bakhtine (1970 : 54) écrit : « Il faut préciser que, dans l'évolution suivie par l'esthétique philosophique jusqu'à notre époque, le grotesque n'a été ni compris ni apprécié à sa juste valeur, qu'il n'a pas trouvé sa place dans le système de l'esthétique ». Mais quelle est la situation évolutive du grotesque après le romantisme, dès la seconde moitié du XIXe siècle ?

Après le romantisme, dès la seconde moitié du XIXe siècle, la fameuse loi naturelle du déclin perce de nouveau. Il en résulte que le grotesque, marginalisé dans les formes inférieures du comique vulgaire et de la satire, perd la profondeur et l'universalisme de ses images.

Bakhtine (1970 : 54) brosse le tableau général de la situation à la page 54 de *L'OEuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance.* Voyons dans les lignes qui suivent le livre représentatif de la satire grotesque.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Schneegans

Schneegans livre son interprétation purement satirique du grotesque dans son livre *L'Histoire de la satire grotesque (Geschichte der grotesken Satyre)* paru en 1894. Fait tout aussi remarquable, le livre de Bakhtine (1970 : 54) précise que « Pour lui, le grotesque est toujours et exclusivement une satire purement négative, c'est l'exagération de ce qui ne doit pas être, exagération qui dépasse le vraisemblable, devenant ainsi fantastique ». Qui plus est, Schneegans émet cette affirmation concordante à la page 54 du livre de Bakhtine :

« C'est en outrant à l'extrême ce qui ne doit pas être qu'on lui inflige un coup morale et social ». Bakhtine (1970 : 54) ajoute que Schneegans « ne connaît que le rire purement négatif, rhétorique, triste, de la satire du XIXe siècle ».

Mais nous ne pouvons passer sous silence les faiblesses inhérentes à l'étude du grotesque satirique de Schneegans. L'étude satirique du grotesque de Schneegans comporte des lacunes de tailles imputables à l'incompréhension du grotesque du Moyen Age. Sa conception traduit sans conteste l'incompréhension de l'hyperbolisme positif, de la force régénératrice du rire grotesque, l'universalisme des images grotesques. Bakhtine (1970 : 5455) qui souscrit à cette explication, ajoute que : « Sa conception est très typique pour toute l'histoire littéraire de la seconde moitié du XIXe siècle et des premières décennies du XXe

siècle ».

Nous avons avons retracé les étapes de l'évolution du grotesque à travers les siècles. Mais à en croire Bakhtine (1970 : 55) le tableau de son évolution est assez compliqué et contradictoire. Il est manifeste que le grotesque a connu bien des obstacles. Le grotesque a longtemps souffert du mépris des critiques épris de l'idéal classique pour ne voir en lui qu'un mode barbare. À l'inverse, des critiques ou théoriciens ont lutté pour la pérennité du

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

phénomène. Pour ce faire, ils ont esquissé des conceptions théoriques pour faire sortir le grotesque de l'ornière. Nous pouvons créditer ces études d'avoir une certaine portée théorique puisqu' elles ont le mérite de redonner de la valeur au grotesque. Il faut à l'évidence ajouter que la contribution de ces théoriciens constitue une source inestimable servant à éclairer, analyser les deux textes choisis.

D'ailleurs, nous nous en inspirerons à bon escient dans notre étude. Mais jusqu'à présent leurs analyses théoriques demeurent entachées de lacunes. Elles ne sont pas exhaustives. Elles sont moins le résultat d'étude systématique. En d'autres termes, elles souffrent du fait qu'elles sont laconiques, superficielles en terme de compréhension du grotesque. En effet, ces soi-disant travaux scientifiques qui traitent du grotesque depuis le XIIe siècle jusqu'aux premières décennies du XXe siècle en passant par le XIXe siècle sont, à de rares exceptions près, à en croire Bakhtine (1970 : 63) privés d'esprit théorique. Ils ne sont que des balbutiements qui se renforceront davantage au XXe siècle. Situant cet assemblage de curiosités hétérogènes et d'obscénités à l'extérieur des problèmes sérieux de la création, Bakhtine (1970 : 63) dit carrément que « Cette littérature ne vise pas à effectuer des généralisations théoriques ayant quelque largeur et valeur de principe ». Il faut donc attendre au XXe siècle pour voir jaillir la première véritable étude consacrée à la théorie du grotesque.

2.6 Cadre théorique

Au sujet du XXe siècle, voici le constat qu'en dresse Garnier (2012 :32) : « Jusqu'alors le grotesque avait été tenu par les érudits comme une sous-catégorie du comique et par conséquent un mode d'expression marginal, qu'ils assimilaient aux productions les plus vulgaires ». Même son de cloche chez Rosen (1991 :107) qui renchérit que le grotesque est catapulté dans les zones excentriques du binôme bizarre et curiosité.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Cela étant, nous rappelons eu égard à ce qui précède que l'évolution conceptuelle du grotesque ne s'est pas toujours fait sans gêne. Le cours de cette expansion a bien des fois pris des tangentes descendantes. Déjà à l'aube de son émergence, il s'est heurté à des forces oppositionnelles. Les voix dissonantes sont légion. Les conservateurs imbus de classicisme se sont érigés en détracteurs redoutables du phénomène. De même, une nature protéiforme, des définitions et des approches théoriques contradictoires constituent quelques uns des obstacles supplémentaires qui ont retardé la théorisation du terme.

Bien que l'imagerie du grotesque fasse peu d'adeptes, elle est perçue davantage comme un phénomène irréductible qui a tendance à s'imposer. C'est ainsi que tous les obstacles dressés contre la théorisation du grotesque vont s'avérer un fiasco. Un certain nombre de critiques et de théoriciens ont plutôt lutté pour remettre les pendules à l'heure. Leurs œuvres ne sont que les prémices d'une tendance, d'un discours qui prendra de plus en plus d'ampleur et de vigueur avec le temps et qui atteindra sa vitesse de croisière au XXème siècle avec les textes fondateurs de Bakhtine et de Kayser. Profitant de la nouvelle et puissante renaissance du grotesque au XXe siècle, comme en témoigne l'œuvre de Bakhtine (1970 : 55), ils esquissent des travaux qui donnent au grotesque ces lettres de noblesse.

Ces derniers redorent le blason du grotesque en développant des outils esthétiques ou théoriques assez pertinents et rigoureux pour nourrir l'analyse littéraire. Elisheva Rosen (1991 : 108) reconnaît dans *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique* que les travaux de Bakhtine et de Kayser replacent aujourd'hui le grotesque dans de nouvelles perspectives. Une idée qu'à joliment exprimée l'auteur Elisheva Rosen (1991 : 108) en ces termes : le grotesque est dorénavant reconnu comme « un mode d'expression essentiel et fécond, dont il importe de rendre compte dans toute son ampleur ». Se plaçant dans la même perspective, Garnier (1970 : 32) affirme que :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Avec les travaux de W. Kayser et M. Bakhtine (qui ont suscité une énorme production théorique sur la question), le phénomène est reconnu comme une catégorie esthétique importante, comme un mode d'expression non seulement légitime mais essentiel et fécond.

Les travaux des deux théoriciens favoriseront une nouvelle approche de l'univers controversé et contesté des deux auteurs ivoiriens. En bref, les travaux des deux théoriciens serviront de base théorique à notre mémoire. Penchons-nous à présent sur les travaux de Wolfgang Kayser et de Mikhaïl Bakhtine.

2.6.1 Wolfgang Kayser

Kayser expose ses théories sur le grotesque dans le livre intitulé: *Le Grotesque, sa représentation dans la peinture et la littérature.* L'ouvrage de Kayser paru en 1957 et rattaché à la ligne du grotesque moderniste (romantique) est selon Bakhtine (1970 : 55) la première étude, et pour l'instant la seule, consacrée à la théorie du grotesque.

Pour Bakhtine (1970 :56) le monde grotesque kayserien est en général lugubre, terrible et effrayant. L'aspect étranger du monde grotesque kayserien est aussi une des particularités fondamentales de l'imagerie grotesque. C'est ce qui ressort de l'explication énoncée par Bakhtine (1970 : 57) en ces termes : « Pour Kayser, l'essentiel dans le monde grotesque c'est « quelque chose d'hostile, étranger et inhumain » [...] Le monde existant devient soudain un monde extérieur ». Kayser (1957 : 136) confirme par cette formule concordante: « Le grotesque c'est un monde devenu étranger ». Il est clair que parallèlement aux contes, dans le grotesque kayserien ce qui nous était proche, devient extérieur et hostile. Cette explication de Bakhtine (1970 : 57) offre un éclairage perspicace sur la notion du monde grotesque kayserien : « Dans le grotesque, [...] ce qui pour nous était à nous, proche,

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

devient soudain extérieur et hostile. C'est notre monde qui se transforme soudain en monde des autres ».

Penchons nous à présent sur « cela » une autre des particularités de l'imagerie grotesque kayserien. Kayser à en croire Bakhtine (1970 : 58) définit « cela » comme la force étrangère qui régit le monde, les hommes, leur vie et leurs actes. L'éminent critique allemand, Kayser, soutient que des motifs fondamentaux du grotesque tels que les motifs des marionnettes et de la folie sont à rapprocher de cette force cela (« cela »). *L'OEuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* à la page 57 abonde dans le même sens :

> Le grotesque, c'est la forme d'expression de ''cela''» [...] « cela », c'est la force étrangère qui régit le monde, les hommes, leur vie et leurs actes. Kayser réduit de nombreux motifs fondamentaux du grotesque à la sensation de cette force étrangère, le motif des marionnettes, par exemple. Ainsi que celui de la folie. Nous sentons toujours dans un fou quelque chose qui ne lui appartient pas, un esprit non humain s'était introduit dans son âme.

Garnier (2012 : 33) écrit en substance à ce sujet que le monde fantastique du grotesque est un monde de la folie et du rêve, un monde kayserien occupé par des créatures ou animaux légendaires, hybrides, monstrueux cruels ou menaçants pour l'homme tels que hiboux, tortues, araignées, pieuvres, animaux nocturnes ou rampants et la chauve souris. Par ailleurs, des objets dangereux pour la vie et l'intégrité du corps tels que les machines infernales, objets pointus sont constitutifs de l'univers grotesque kayserien.

Il est tout aussi manifeste que le rire grotesque selon Kayser est un rire bipolaire, un rire mêlé de douleur, un rire satanique ou satirique. Cette explication s'accorde bien avec l'extrait de Bakhtine (1970 : 60) : « Le dernier point de la conception de Kayser qui retiendra

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

notre attention est la façon dont il traite le rire. Le rire mêlé de douleur emprunte en passant au grotesque les traits du rire moqueur, cynique et enfin satanique. ». Attardons nous à présent sur le travail de Bakhtine (1970).

2.6.2 Mikhaïl Bakhtine

Bakhtine (1970) expose sa théorie sur le grotesque dans *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. L'examen de l'œuvre de Bakhtine (970 : 21) témoigne éloquemment d'une polarisation de l'attention sur le grotesque. Pour Bakhtine (1970 : 21) le grotesque authentique est le grotesque carnavalesque. Il explique à cet égard que le grotesque non seulement tire son origine de la culture comique populaire ou du rire populaire mais aussi que ses formes s'érigent contre la culture officielle ou classique.

De surcroît, à en croire Bakhtine (1970 : 12) le grotesque se manifestait au Moyen Âge en trois catégories. Premièrement nous avons les « rites et spectacles ou réjouissances du carnaval ». Ils parodiaient le cérémonial sérieux. Bakhtine (1970 : 12) établit clairement à cet égard qu'ils parodient et mettent entre parenthèses entre autres le sérieux et les autorités. Deuxièmement nous avons les « oeuvres comiques verbales ». Bakhtine (2012 : 23-24) consigne au sujet de cette tendance des précisions fortes intéressantes à savoir qu'ils parodient les genres sérieux. Et troisièmement nous avons le « vocabulaire familier et grossier ». De l'avis de Bakhtine (1970 : 26) l'emploi entre autres des termes dimunitifs, injurieux, des sobriquets, des grossièretés, des proverbes, des jurons, des obscénités participent de la troisième forme de la culture comique populaire. Dès lors, nous allons, dans les lignes qui suivent, dresser la carte théorique du grotesque telle qu'esquissée par Bakhtine (1970).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Il s'agira pour nous de proposer une réflexion à même de rendre compte de la complexité théorique du grotesque chez Bakhtine. Si pour Bakhtine (1970 : 28) le réalisme grotesque est le système d'images de la culture populaire, force est de reconnaître qu'il n'en donne pas moins ces traits marquants.

> Dans le réalisme grotesque (c'est-à-dire dans le système d'images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant.

Cette phrase extraite de l'œuvre de Bakhtine (1970 :28) constitue l'épine dorsale de sa conception théorique. Nous lisons à ce sujet à la page 29 de son œuvre ces mots concordants : « Le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement ».

Il apparaît évident que l'évocation du rabaissement, un des traits marquants du grotesque, sur le plan matériel corporel trouve des ramifications dans les œuvres qui parodient les œuvres sacrées, qui y insèrent des bouffons préoccupés par la satisfaction des besoins du drame corporel ou la concentration sur le matériel, qui transposent tous cérémonials ou des rites élevés, les œuvres verbales sur le plan matériel et corporel et surtout érotique. Si pour Bakhtine (1970 : 32) toutes les formes du grotesque notamment les parodies, le rire populaire, corporalisent, matérialisent (rapprochent de la terre), rabaissent, il relève tout autant que le rabaissement n'est pas exclusivement négatif. Le rabaissement s'inscrit dans une tendance ambivalente. Il s'en suit une saisissante confirmation consignée par Bakhtine (1970 : 30) :

> Rabaisser, cela veut dire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> du ventre, des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturelles. Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une nouvelle naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent.

Au-delà du rabaissement et des fonctions du bas matériel et corporel (fonctions unificatrices, rabaissantes, détrônantes, régénératrices) promues par Bakhtine (1970 : 29-32), le grotesque comporte d'autres tendances.

Plus encore, l'ambivalence est l'idée centrale de la théorie de Bakhtine. Il suffit, pour s'en convaincre, de lire ces propos harmonieux de Bakhtine (1970 : 33) :

> L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. L'attitude à l'égard du temps, du devenir, est un trait constitutif (déterminant) indispensable, qui découle du premier, qui découle du premier, est son ambivalence : les deux pôles du changement : l'ancien et le nouveau, ce qui meurt et ce qui naît, le début et la fin de la métamorphose, sont donnés (esquisssés) sous une forme ou sous une autre.

En outre, Bakhtine (1970 : 35) évoque dans la même optique l'image grotesque du corps grotesque. Le théoricien note précisément que contrairement aux exigences des canons classiques, le corps grotesque :

> est toujours d'un âge aussi rapproché que possible de la naissance ou de la mort : la première enfance et la vieillesse, avec un accent mis sur leur proximité du ventre ou de la tombe, le sein qui lui a donné le jour ou qui l'a enseveli. Mais dans la tendance (pour ainsi dire à la limite), ces deux corps sont réunis en un seul (ibid).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Qui plus est, cette idée qu'a joliment exprimée Bakhtine (1970 : 35) constitue une brillante illustration de l'image du corps grotesque : « Une des tendances principales de l'image grotesque du corps consiste à montrer deux corps dans un seul : le premier qui donne la vie et qui disparaît, le second qui a été conçu, porté, qui est mis au monde. »

Abordant la question de l'image du corps grotesque sous un angle beaucoup plus clair, Bakhtine (1970 : 314-316) explique que les parties du corps privilégiées par l'image grotesque sont la bouche bée, le nez (ce dernier comme substitut du phallus), les formes de la tête, des oreilles, et aussi du nez lorsqu'elles se transforment en formes d'animaux ou de choses, les yeux exorbités, les excroissances et ramifications, une bouche bée, le ventre et le phallus.

Ceci dit, il faut noter que la définition bakhtinienne du corps grotesque servira de pierre angulaire à l'étude des personnages. Mais sans nous appesantir sur les parties du corps intéressées par l'image grotesque, notons toutefois que les personnages grotesques sont des personnages qui sont aux prises avec tous les « actes du drame corporel» qui alimentent leur corps : manger, boire, copuler, déféquer, uriner. C'est dans la même veine que Bakhine (1970 : 315-316) met en relief les événements principaux du drame corporel en ces termes :

> C'est la raison pour la quelle les événements principaux du drame corporel,-le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excrétions: 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.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Par ailleurs, l'œuvre de Bakhtine (1970 : 302) nous oriente dans la tendance de l'exagération comme une image du corps grotesque. Bakhtine (1970 : 302) s'en fait l'écho : « L'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès, sont de l'avis général, les signes caractéristiques les plus marquants du style grotesque ». Même son de cloche chez Bakhtine (1970 : 302) qui énonce cette précision : « Ces mêmes exagérations se retrouvent dans les images du corps et de la vie corporelle, ainsi que dans d'autres images ».

L'hybridité est l'une des caractéristiques du grotesque, comme en témoigne ces mots de Bakhtine (1970 : 343) :

> Ce qui nous intéresse avant tout, c'est la peinture d'êtres humains extraordinaires, tous de caractère grotesque. Certaines de ces créatures sont mi-hommes mi-bêtes, comme par exemple l'hippopode dont les pieds sont chaussés de sabots, les sirènes, les cynocéphales qui aboient au lieu de parler, les satyres, les centaures, etc. Ils constituent en fait une véritable galerie d'images du corps hybride. On y trouve bien entendu géants, nains et pygmées, personnages dotés de diverses anomalies physiques.

Cette tendance associe la beauté et la laideur, les formes animales aux formes humaines. Cette alliance des formes ou entités à priori opposables génèrent des éléments ou des êtres atypiques, monstrueux qui frôlent les confins du ridicule. La démesure qui se dégage des ces images irréelles et hétérogènes font rire ou du moins font sourire plus d'un.

Nous allons prendre comme pierre d'assise les travaux de théoriciens notamment ceux de Kayser et Bakhtine pour rentrer dans les deux textes. Les outils théoriques développés essentiellement par ces théoriciens nous permettront de déchiffrer les formes du grotesque dans les deux œuvres.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

2.7 Le grotesque dans les cultures traditionnelles africaines et la culture populaire ivoirienne

Le grotesque règne depuis longtemps dans les cultures populaires africaines en général et dans la culture populaire ivoirienne en particulier. En fait, les caractéristiques du grotesque se retrouvent dans les sculptures, dans les contes sachant pertinemment que la Côte d'Ivoire et l'Afrique noire sont d'une culture orale. Ne dit-on pas en Afrique que lorsqu'un vieillard meurt c'est une bibliothèque qui brûle ? En effet, la littérature orale africaine, ivoirienne a souvent des tendances festives. Elle ne se récitait pas sans chant, musique et danse. Elle fait la part belle à la parodie, la caricature. C'est l'occasion de porter des masques, de recourir à l'outrance, au carnavalesque pour subvertir, renverser pendant un instant l'ordre établi par la parodie, la caricature. C'est la tradition des masques, des exagérations, du comique, du rire, des travestissements, blagues scatologiques, inversion des rôles, des dénonciations, du mélange des contraires. Ces éléments se retrouvent dans toutes les statuettes grotesques, bizarres ivoiriens, dans les manifestations populaires ivoiriennes, dans les contes.

À la question : « Quels liens unissent le grotesque à l'Afrique et aux littératures africaines ? », Rémi Astruc (2012 : 9-10) émet cette concordante réponse :

> 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 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, à caractériser 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 régulièrement en scène des métamorphoses qui ressortissent en pratique

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> à une « utilisation » rituelle des principes grotesques. Les contes traditionnels regorgent de ce genre de phénomènes. [...] Enfin, mais c'est là une évidence, le grotesque est présent dans les arts traditonnels, 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 [...] comme mettant en œuvre des principes bien attestés de figuration ou de défiguration grotesque (tirant vers le comique ou vers le l'inquiétant, exagérant les parties sexuelles, déformant étrangement les corps pour les rendre impressionnants.

Il ressort de cette lumineuse citation que le grotesque occupe une place majeure dans la culture africaine en général et dans la culture populaire ivoirienne en particulier. Rien d'étonnant que ces deux écrivains ivoiriens puisent leur inspiration, originalité de la culture orale ivoirienne. Citons à titre d'illustration un autre ivoirien en la personne d'Effoh Clément Ehora (2012 : 84) qui dans la même optique observe qu'à l'instar des contes ouestafricains où le roi-lion abusif est ridiculisé et déchu par le plus faible, le tout-puissant Koyaga de la République du Golfe est humilié et injurié. Ehora (2012 : 85) explique dans le même sillage que ce geste purificatoire qu'on appelle donsomana doit être dite avant que Koyaga ne récupère son pouvoir.

CHAPITRE III

LE GROTESQUE DANS *EN ATTENDANT LE VOTE DES BÊTES SAUVAGES* (1998)

3.1 Résumé

En attendant le vote le vote des bêtes sauvages raconte l'histoire de la vie du dictateur Koyaga, le président de la République du Golfe en six veillées. Le griot Bingo et son répondeur racontent le récit épique de la vie de Koyaga au cours d'une cérémonie

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

purificatoire nommée le donsomana. Fils de Tchao et de Nadjouma, Koyaga connaît une enfance agitée. Ce qui d'ailleurs lui valut d'intégrer l'armée française. Mais sa vie est celle de tous les superlatifs et de toutes les contradictions. Tantôt il est champion, lutteur hors pair et chasseur exceptionnel, héros de la guerre d'Indochine et de l'Algérie. Tantôt il est mauvais étudiant, terroriste des animaux, criminel et dictateur. Après l'indépendance de la République du Golfe, Koyaga rentre au bercail après sa démobilisation. Mais à son envie de rentrer dans l'armée nationale s'oppose un refus catégorique de la part du Père de l'indépendance du pays en la personne du Président Fricassa Santos. Ses meurtriers de combattants de la liberté n'étaient pas en odeur de sainteté auprès du Président Santos qui décide de priver les vétérans de leurs pensions alimentaires. En guise de réaction, Koyaga de commun accord avec ses camarades les lycaons renversent le pouvoir du Président Santos. Les lendemains du coup d'Etat sont encore plus tragiques car le sanguinaire Koyaga procède aussitôt après à l'assassinat de tous les membres du comité de Salut Public. Une fois la maison exécutive de la République du Golfe balayée dans ses coins et recoins, le Potentat s'autoproclame Président. C'est alors que commence le parcours initiatique de Koyaga, dictateur en herbe auprès du syndicat des chefs d'Etat dictateurs. Fort de cet acquis ou bagage expérentiel dans les mœurs ou stratégies dictatoriales, le dictateur Koyaga peut maintenant régner sans partage ad vitam æternam sur la République du Golfe.

3.2 Les différents niveaux de manifestation du grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*

Selon Ehora (2012), Astruc (2012), Pageaux (2012) et Garnier (2012 : 273-274), le grotesque se manifeste entre autres aux niveaux des thèmes, des personnages, des phénomènes d'intertextualité et de dialogisme, de la langue et dans la composition du roman. Il va sans dire que dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* le grotesque se manifeste à plusieurs niveaux y compris le titre.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

3.2.1. Un titre métaphorique et animalier

Toute œuvre littéraire, artistique possède un titre. Il est un prélude à toute étude d'un texte. Selon Romain Lancrey-javal (2001 : 14) dans *L'épreuve de lettres* le titre c'est ce qui permet de désigner l'œuvre littéraire ou artistique et de la distinguer des autres. Mais une analyse du titre du roman d'Ahmadou Kourouma nous montre que c'est un titre contradictoire. Les animaux qui votent traduit l'ambiguïté du grotesque. Banahene (2012 : 5) parle de *En attendant le vote des bêtes sauvages* comme d'un titre métaphorique. Quant à Tetekpor (2008 : 21), il considère *En attendant le vote des bêtes sauvages* comme un titre énigmatique. C'est un titre contradictoire, énigmatique qui intrigue le lectorat. *En attendant le vote des bêtes sauvages* fait la part belle au grotesque. Une des caractéristiques du grotesque c'est la contradiction, l'ambiguité, l'ambivalence et l'hybridité. Ce qui transparaît dans le titre du texte choisi : *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Des bêtes qui votent, c'est contradictoire ; les bêtes qui votent relèvent d'un contraste. D'aucuns parlent peut-être d'animalisation ou de personnification. Mais il s'agit pour l'auteur novateur de brouiller les indices de clarté qui facilite la compréhension du texte. Une œuvre grotesque est une œuvre qui ne fait pas à priori dans le significatif. Les mots émis par Astruc (2012 : 9) dans son article « Du grotesque dans les littératures africaines » rejoignent cette ligne anti-adhérente qu'incarne le titre grotesque :

> il n'est que de jeter un rapide un coup d'œil sur la production romanesque africaine pour s'apercevoir que celle-ci est travaillée en profondeur par une pensée du grotesque [..]. Les titres des œuvres, fréquemment animaliers, volontiers contradictoires, faisaient une grande place à l'hybridité, signalent d'une manière et d'une autre l'emprise de l'ambiguïté grotesque dans la pensée africaine du roman.

Qui plus est, les personnages du texte intéressent le grotesque.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

3.2.2 Les personnages grotesques

Beaucoup de personnages grotesques évoluent dans l'univers romanesque de Kourouma. Ces personnages sont caractérisés par la démesure et par les activités du corps. Ces personnages présentent les caractéristiques du corps grotesque.

Koyaga

Le personnage principal se singularise éminemment par le grotesque. L'abondance de ses titres ne peut manquer de susciter le rire. En effet, Koyaga est : « soldat, président, le plus grand général, l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité, président-dictateur de la République du Golfe, un grand homme d'honneur, père de la nation, le grand tueur de gibier, le meilleur lutteur, héros chasseur et champion de lutte» (p. 9-11, 22-23). Koyaga est un personnage grotesque, comique et ridicule et violent : « À Saint-Louis, les provocateurs furent terrassés ; chacun se releva avec un membre fracturé et le surveillant général qui avait tenté de s'interposer s'éloigna avec la mâchoire abîmée. Tout en continuant de rire, le colonel estima que Koyaga avait déjà acquis l'âme et le physique d'un guerrier » (p. 27). C'est un personnage qui s'adonnait aux actes du drame corporel. Il utilisait le corps, le phallus : « C'est la grande passion que vous avez pour Fatima, une prostituée marocaine en Indochine. […]. Elle vous avait accordé l'inestimable privilège, après on travail quotidien (satisfaire une trentaine de tirailleurs chaque nuit) et sa petite et grande toilette, de vous accueillir dans son lit jusqu'au matin » (pp.35-36).

Tchao

Son père Tchao n'en fait pas exception. C'est un personnage qui s'est livré aux actes du drame corporel : il défèque (anus), urine (membre viril ou phallus) et pleure (yeux) :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Quand Tchao creva sous la torture, dans ses excréments et ses urines, les cinq sœurs pleurèrent avec l'épouse et commençaient le soir même les rites funéraires réservés aux champions de lutte. Des rites qui se compliquèrent, s'amplifièrent pendant six mois dans les montagnes (p. 47).

Il commit le viol (p. 42). Il est violent (p. 14, 18). Enfin, il connaît la souffrance physique et la mort un événement important de l'acte corporel : « Il tomba en syncope sur sa chaîne, dans ses excréments et ses urines. Il mourut le lendemain » (p. 19).

Nadjouma

Nadjouma est un personnage également caractérisé par l'exagération. Il y a exagération dans la description de Nadjouma la mère de Koyaga. Elle est belle, courageuse, intelligente, championne de lutte :

> Elle était belle, courageuse et intelligente. Elle restera pour toutes les femmes africaines un modèle, une perpétuelle source d'inspiration. Elle fut la championne de luttes des montagnes et elle mourra sans qu'aucune femme réussisse à mettre sa nuque par terre. Elle est vierge - quand la fille est vierge, le rapt-mariage se consomme par le viol. Le viol, généralement, se limite à une résistance symbolique de la fille. La championne Nadjouma se refuse de se prêter à un simulacre. Tchao, les derniers jours de sa vie dans sa prison, redira encore que la lutte qu'il avait menée pour posséder Nadjouma fut la plus rude de sa carrière (pp. 41-42).

Elle s'adonne aussi aux activités du drame corporel (pp. 42-43).

Tiécoura

Tiécoura est aussi un personnage bouffon : « Tiécoura est un cordoua et comme tout cordoua il fait le bouffon, le pitre, le fou. Il se permet tout et il n'y a rien qu'on ne lui pardonne pas»

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

(p. 10). Le motif de la folie étant à en croire Bakhtine (1970 : 48) « très caractérisque du grotesque », alors Tiécoura est un personnage grotesque.

Bokano

Bokano est un personnage étrange, bizarre qui n'a pas de nom et qui ne savait d'où il venait ni où il allait (p. 52). Il y a exagération dans le portrait fait de Bokano (p. 51, 53). L'outrance marque sa pratique religieuse (p. 55, 57, 62). C'est un personnage qui est dépeint avec l'esprit dynamique du carnavalesque. L'ambivalence du grotesque s'applique chez Bokano qui est mort et ressuscité (p. 56). Les moyens thérapeutiques utilisés par Bokano pour exorciser ne sont pas moins grotesques, ridicules : « La thérapeutique simple, rapide et efficace du marabout exorciseur ne variait guère : la bastonnade, les volées, la fustigation quel que soit le patient (p. 59).

Kabore

C'est un personnage grotesque marqué par l'ambivalence, la contradiction et le ridicule.
C'est un homme qui bien qu'éduqué dans les valeurs de la culture occidentale reste un africain attaché immensément aux valeurs traditionnelles africaines. Contrairement aux valeurs monogamiques occidentales du mariage, cet infirmier est un polygame invétéré : « C'est de cette manière que que l'infirmier cumula cinq sœurs. Les cinq coépouses s'accordaient » (p. 46). Au lieu de se satisfaire de ses cinq femmes, il veut se faire respecter dans la société en acquérant une femme cette fois par l'épreuve du mariagerapt. Mais les choses tournent mal. Cet échec cuisant aggrave les choses. Ce dernier devient l'objet de risée publique. La situation est tellement humiliante qu'il demande une affectation. Il y a ici un mélange de comique et tragique, des scènes violentes qui font rire.
Le grotesque se manifeste aussi au niveau des thèmes

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

3.2.3 Les thèmes grotesques

Il s'agit ici de ressortir les thèmes grotesques qui parcourent le texte.

L'hyperbolisme

Selon Bakhtine (1970 : 302), le grotesque se caractérise par «l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès ». Il faut établir sans détour que l'exagération est partout dans le texte. Un certain nombre d'éléments apparaîssent ici sous la forme d'une rhétorique de l'exagération et de la démesure. Nous pouvons parler d'abondances de titres (p. 9-11), exagération dans le poids du bébé Koyaga (p. 22), excès, hyperbolisme dans la durée de la gestation et dans le poids de l'enfant. Ces éléments étant des caractéristiques du grotesque, nous pouvons dire que le dictateur-président Koyaga est un personnage grotesque.

La violence et la mort

Parlant de la violence, Astruc (2012 : 7) dit qu' « il y a une actualité récente du grotesque dans les littératures africaines, actualité visible dans une présence envahissante de la violence dans les œuvres ». Astruc (2012 : 12) renchérit dans la même veine par ces mots concordants : « le grotesque implique une représentation exubérante de la cruauté ». Faisant allusion au thème de la mort, une des formes de violence, Bakhtine (1970 : 33) explique que l'image grotesque caractérise le phénomène au stade de la mort. Bakhtine (1970 : 60) ajoute que dans l'image de la mort que donne le grotesque du Moyen Âge et de la Renaissance, il y a toujours des éléments comiques. Enfin, soulignons à en croire Bakhtine (ibid. : 315-316) que la mort, le déchiquetage, le dépeçage sont des événements principaux du drame corporel, qui affectent le corps grotesque. Cela étant, la violence est au cœur de l'oeuvre. La violence est partout dans l'œuvre: à l'école (p. 26), dans la forêt et à la maison (pp. 42-

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

43). Le sang coule partout dans le roman. L'auteur déploie à cet effet un champ lexical de la violence. La guerre de Diên Biên Phu et ses conséquences de morts, de violences physiques et les armes sont le symbole de la violence (p. 14, 38). Le viol est l'expression de la violence. Or c'est à la suite du viol que Koyaga est engendré (p. 42). Le déchiquetage sévit dans l'oeuvre. Le tragique connaît dans l'œuvre un essor croissant. C'est ainsi que « les conquêtes meurtrières» (p. 11) et les « conquêtes victorieuses et sanguinaires» (p. 12) traversent systématiquement l'oeuvre. La violence prend une vitesse de croisière chez les personnages qui se livrent à des massacres interclaniques. Les figures de la tradition que sont les montagnards et les kotos s'entretuent pour raison de transfusion sanguine, pour des considérations traditionnelles, culturelles et ethniques (pp. 29-30). Il s'en suit que « la place fut jonchée de morts » (pp. 30-31). Les lance-flammes, gaz et napalm utilisés pour maintenir l'ordre cause la mort d'une bonne cinquantaine de montagnards [qui] périssent grillés dans les flammes (p. 31). La société traditionnelle des montagnards pratiquaient les sacrifices humains (p. 44). Les associations criminelles commettent des crimes soit disant de nature légale au nom de la tradition (pp. 44-45). L'administration coloniale avait arrêté une nuit le marabout de la secte de Bobo-Dioulasso et l'a fusillé à l'aurore avec un certain nombre de ses disciples (p. 58). Les nombreux crimes et les assassinats suivis de l'émasculation placent l'œuvre dans une optique résolument tragique et violente (p. 10, p.100).

La métamorphose

Selon Bakhtine (1970 : 33) l'image grotesque caractérise le phénomène de métamorphose. Plus loin, Bakhtine (1970 : 41) explique que les formes animales, végétales et humaines du motif ornemental des grotesques « passaient de l'une à l'autre, se transformaient de l'une en l'autre ». Il renchérit que le motif ornemental des grotesques « se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

formes en d'autres » (ibid). C'est ainsi que tel dans le monde fantastique du grotesque, Koyaga se transforme en hibou pour sauver les prostituées, les tirailleurs (p. 40). Grâce à la magie Fricassa Santos et ses partisants deviennent invisibles pour les non-initiés ne laissant que leurs avatars dans les verrous (p. 86). Grâce aux magies acquises auprès des maîtres vaudous de Notsé du Togo et des marabouts de Tombouctou, Fricassa Santos tourne mystiquement les résultats du référendum organisé par l'ONU en faveur du oui pour l'indépendance de la république du Golfe (ibid). Koyaga se transforme en un coq blanc (p. 90). Le chef sergent se transforme en fourmi et en aiguille (ibid).

Le comique grotesque

Bakhtine (1970 : 45) dit que « le comique grotesque est organisé sur le principe du rire et est source de joie. La démesure, l'exagération place le grotesque dans une optique résolument comique. Ehora (2013 : 81) reconnaît dans cette même perspective que « le grotesque y apparaît sous la forme d'une rhétorique de l'exagération et de la démesure ». Ahmadou kourouma confère au rire une présence incontournable dans l'oeuvre. Ainsi l'exagération de la violence chez Koyaga est source de rire (p. 27). L'effort exacerbé fait par Koyaga pour sauver les prostituées de l'attaque de Viets est en soi ridicule. Car cet exploit n'est pas dépourvu de tout intérêt sexuel. C'est pourquoi ses camarades s'éclatent de rire alors que la situation est grave surtout qu'il a pris une balle dans l'omoplate (p. 38).

Le scatologique

Notons avant tout que pour Bakhtine (1970 : 315-316) l'excrémentiel, le caca, la merde, urine et les besoins naturels (et autres excrétions : transpiration, humeur nasale, etc) sont des actes du drame corporel qui affectent le corps grotesque. Dans le même sillage, Pierre Halen (2012 : 205) dans le livre intitulé *Le grotesque en littérature africaine*, écrit que le grotesque se rapporte à une forte dimension corporelle « de l'excrémentiel ». Ahmadou

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Kourouma introduit du caca dans l'oeuvre. L'urine n'est pas moins présente dans dans l'oeuvre. Cette merde fait partie des actes du drame corporel. *En attendant le vote des bêtes sauvages* puise sa force satirique et hyperbolique dans l'excrétion et le scatologique :

> Quand Tchao creva sous la torture, dans ses excréments et ses urines, les cinq sœurs pleurèrent avec l'épouse et commençaient le soir même les rites funéraires réservés aux champions de lutte. Des rites qui se compliquèrent, s'amplifièrent pendant six mois dans les montagnes (p. 47).

Les contradictions

Selon Astruc (2012 : 17) :

> l'écriture du grotesque, l'inscription du grotesque se reconnaît 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 et fantastique pur et satire féroce ; les œuvres grotesques conjuguent de façon tout à fait remarquable le dynamisme de la fête et l'horreur, l'étrangeté et la familiarité du monde et de soimême, tout comme celles de la mort et de la vie.

Quant à Bakhtine (1970 : 343), il ressort le caractère hybride du grotesque par ces termes d'une clarté perspicace : « Ce qui nous intéresse avant tout, c'est la peinture d'êtres humains extraordinaires, tous de caractère grotesque. [...] Ils constituent en fait une galerie d'images de corps hybrides ».

L'hybridité ponctue le texte. L'association des contraires, contradictions et l'hybridité s'incarnent dans des personnages ou dans leur comportement. Les contradictions sont légion. Par exemple, les européens disent apporter la civilisation aux barbares, « Les

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

colonisateurs tentent une expérience originale de civilisation de nègres dans la zone appelée Golfe » (p. 11). Contrairement à cette vision noble, ils vont eux perpétrer des actes barbares qui frisent la sauvagerie, le barbarisme et l'inculture, « Ils […] se lancent dans la subjugation de tous les recoins de leurs concessions avec des canons. [Ils organisent] des « conquêtes meurtrières» (p. 11), des « conquêtes victorieuses et sanguinaires» (p. 12). [Ils soumettent] les indigènes autres que les paléos aux « travaux forcés ». Eux qui sont censés prêchés la paix et l'amour, « Aux curés d'inventer les artifices, de communiquer avec les hommes nus, de les évangéliser, de les christianiser, de les civiliser » (p. 12) font la guerre et entraînent les soit-disant sauvages dans la guerre. « Ils réclamaient et appelaient des guerriers nègres pour l'au-delà des mers. La guerre désolait les terres et villages de France » (p. 13). Lorsqu'ils arrêtaient le généralisissime Tchao, ils le torturaient (p. 19). C'est encore l'administration coloniale qui avait arrêté une nuit un marabout et l'a fusillé à l'aurore avec un certain nombre de ses disciples (p. 58).

En attendant le vote des bêtes sauvages puise son antagonisme, sa contradiction dans la conjugaison ou le mélange du tragique et du comique. Selon Rémi Astruc (2012 : 10) le grotesque est une forme de comique tirant vers l'inquiétant. Des scènes tragi-comiques ponctuent l'oeuvre. Le cas de Kaboré est assez illustratif. Nous avons dit précédemment que Kaboré voulait épouser une nouvelle femme par le mariage-rapt. Quand il arrive sur les lieux du mariage-rapt, il se saisit de la femme et se mit à courir. C'est alors que le mari de cette dernière intervient. Il s'ensuit une scène tragique et comique :

> Le mari …les ratrappe et tire sa femme par le pied. Le ravisseur lâche la prise et détale mais ne peut aller loin; mais il est en quelques pas rejoint par le mari jaloux.
> Le mari soulève, terrasse et maîtrise l'infirmier mais s'abstient de lui enfoncer une flèche empoisonnée dans la gorge parce qu'il est au service des Blancs. L'infirmier mossi tremblant de peur pleure et demande pardon de la manière indigne […]. Le

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> mari lui crache au visage, se dresse et commande au pauvre infirmier de fuir comme un chien battu la queue entre les fesses. L'infirmier s'exécute de la façon dont aucun montagnard pour sa dignité ne l'eût accepté. Il est déshonoré, devient la risée de toutes les montagnes. […]. La condition d'homme déshonoré de l'infirmier lui interdit de se trouver face à face avec son vainqueur, d'assister parmi les hommes à certaines cérémonies et lui commande de rester dehors quand certains masques sortent. Il ne lui est plus possible de vivre dans les montagnes de Tchaotchi. Il demande et obtient une affectation dans le chef-lieu de la subdivision à Ramaka (p. 47).

L'ambivalence

« L'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevée, au stade de la mort et de la naissance, de la croissance et du devenir. [...] Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son ambivalence : ce qui meurt et ce qui naît », lit- on sous la plume de Bakhtine (1970 : 33). En accord avec cette citation, Ahmadou Kourouma déploie sa vertuosité à mettre en valeur des enjeux de l'ambivalence dans son livre. Les scènes les plus caractéristiques de l'ambivalence sont celles de la mort du père Tchao (p. 19) et de la naissance du fils Koyaga (p. 22).

La sexualité

Selon Pierre Halen (2012 : 205), le grotesque se rapporte à une forte dimension corporelle « du génital ». Pour lui, le grotesque est visible « dans une présence envahissante de la sexualité » (ibid.) et pour Astruc (2012 : 10) c'est par l'exagération des parties sexuelles. La sexualité est une figure emblématique du grotesque, en témoignent les termes lumineux de Bakhtine (1970 : 315-316) qui précise que l'accouplement est un événement important des actes du drame corporel qui affecte le corps grotesque. Ce ressort typiquement grotesque

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

correspond à la volonté d'Ahmadou Kourouma de rompre avec les normes classiques des romans réalistes de la première heure. Astruc (2012 : 12) ne dit-il pas que l'inscription du grotesque dans les textes prend naturellement la forme de certains motifs dominants tels que la sexualité carnavalesque. Nous pouvons dire que le grotesque s'inscrit en faux contre tout canon classique qui fait la promotion et l'instauration de conventions de décence contre le bas du corps et « actes du drame corporel ». C'est ainsi que pour satisfaire les besoins du drame corporel des soldats des bordels militaires ont été organisés. Parmi ces prostituées Fatima satisfaisait copieusement Koyaga (p. 36). Le grotesque se manifeste aussi au niveau de la narration

3.2.4 Le grotesque dans la narration

Pour le *Mémo 2de. L'essentiel Français* (2002) on utilise le terme de narration lorsqu'un texte raconte une histoire, une suite de faits ou d'événements. Selon le *Mémo* (2002) la narration suppose un narrateur et un narrataire. Par ailleurs, si la narration est définie par le dictionnaire *La Littérature française de A à Z* comme l'acte par lequel on produit un récit, il n'en demeure pas moins vrai à en croire Ehora (2012 : 72) qu'elle est déconstruite à plus d'un titre. Le brouillage est une figure emblématique de l'incohérence diégétique. Ce ressort typiquement grotesque n'est qu'une facette de l'ensemble des procédés ou caractères grotesques qui transgressent la convention narrative. Le grotesque ne se présente-t-il pas à en croire Garnier (2012 : 13) comme un amalgame flou de notions et sans cohérence ? Voyons comment les repères spatio-temporels du récit subissent une désarticulation et un sabotage.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

3.2.4.1 Le temps

Contrairement à la fiction occidentale, le temps de la fiction est un temps irrégulier. *En attendant le vote des bêtes sauvages* est un récit à temporalité incohérente et confuse. Quelques indications temporelles dans le récits sont : « Vous resterez le président et le plus grand général de la République du Golfe tant qu'Allah ne reprendra pas(que des années et des années encore il nous en préserve) le souffle qui vous anime» (p. 9), « Au début de siècle, quand les montagnes du nord du Golfe étaient sous l'autorité des seuls curés, un montagnard du nom de Tchao […] de toute la longue histoire des hommes nus » (p. 13), « Tchao, votre père lutta dans toutes les montagnes, derrière tous les fortins, des saisons et des saisons sans qu'une fois un autre lutteur parvînt à mettre sa nuque au sol» (p. 13). « Quelques lunes après la rentrée, les vents tournèrent et apportèrent les matins brumeux [...] Jamais, jusqu'au dernier jour du monde, aucune herbe ne repoussera dans le cercle où fut perpétré le viol par lequel vous, Koyaga, avez été engendré, poursuit Tiécoura en souriant (p. 42). Ici c'est l'imprécision du temps : « Le jour précédent samedi s'appelle vendredi. Vendredi est le jour saint de la semaine. Un vendredi, il y a une dizaine d'années, les habitants alignés sur le parvis de la mosquée de Ramaka attendaient l'appel de leur muezzin». C'est alors que Bokano et ses disciples talibets « surgirent des hautes herbes » (p. 51).

Toutes les indications temporelles précédentes traduisent l'imprécision. Le temps est ici imaginaire. L'unité temporelle s'évalue selon la lune, les saisons. Les dates qui s'y figurent sont incomplètes. Cette stratégie narrative est caractérisée une distanciation temporelle et une distorsion entre la réalité et la fiction. L'auteur essaie de brouiller la chronologie et à briser la linéarité du temps. Parlant des récits atemporels africains Charles Larson (1974 : 142) cité par Ehora (2013) dit que :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> les précisions des temps sont rares et les durées sont confuses, les unités de temps du récit s'évaluent en jours, semaines et mois. Les distances s'expriment en temps de marche. L'année est rythmée par des fêtes opposée aux horloges et aux mesures des Occidentaux. L'histoire se passe à une époque indéterminée et incertaine, le temps ne fonctionne pas logiquement et l'entendement du lecteur est mis à rude épreuve. On en déduit que les récits romanesques sont « détemporalisés» car le récit échappe à la temporalité ordinaire.

Le discours narratif ne respecte pas la chronologie linéaire des romans réalistes de la première heure. Le titre fonctionne comme une prolepse qui est une anticipation que l'on retrouve à la page 381. Nous ne pouvons passer sous silence les analepses que comporte le roman. Le cas de de Koyaga qui lance le rétroviseur sur la vie de son père en prison est un exemple d'analepse (pp. 18-19). Ces termes de la narratologie correspondent à un décalage de l'ordre des événements racontés.

Dans le roman le temps ne coule pas de façon linéaire. Le déroulement du temps se fait par projections et retours en arrière par opposition au déroulement linéaire des romans classiques/réalistes ou à la polarisation spatio-temporelle des écrivains négro africains de la première heure. Tout comme le traitement du temps, l'espace subit le brouillage.

3.2.4.2 L'espace

Le cadre géographique évoqué dans la fiction relève de l'imaginaire. Ahmadou déploie sa virtuosité à créer des Républiques imaginaires qu'on ne peut facilement identifier. La République du golfe (p. 90) et autres ne correspondent à aucun pays. Concernant l'espace

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

nous lisons dès la couverture du roman : « Dans un pays africain imaginaire, le vénérable président-dictateur Koyaga écoute, durant six veillées, les louanges chantées en son honneur.» Bokano vient d'un espace sans précision, imaginaire. C'est alors que Bokano et ses disciples talibets « surgirent des hautes herbes » (p. 51). Lorsque le commandant le convoque pour enregistrer sa filiation, son lieu et sa date de naissance, « Bokano prétend, explique venir d'un pays serré, perdu entre l'immensité d'un lac, l'incommensurabilité du désert et l'infini du bleu ciel. Un très lointain et beau pays. Mais il ne souvient pas du nom du pays » (p. 55). Les Républiques mentionnées un peu partout dans le livre sont des Républiques imaginaires à l'image de l'espace du conte. La République du Golfe par exemple est fictive. C'est un univers fantastique et merveilleux apparemment sans rapport avec la réalité. Nous notons un changement constant de noms au cours du récit. Donc, il s'agit selon Ehora (2012 : 72-73) pour l'auteur de rompre avec une référentialité répérable, 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. Le grotesque se manifeste au niveau de la complexité narrative.

3.2.4.3 Complexité narrative

Parlant de narration alambiquée, Mamah (2002 : 76) écrit :

> Les nouveaux romans africains d'aujourd'hui présentent une nouvelle façon d'écrire qui repose sur de multiples techniques qui cassent le moule de la narratologie académique. Le genre romanesque lui-même vacille sur ses bases car le récit linéaire est maintenant récusé. Ce n'est plus un seul narrateur, abstrait, non manifeste, non personnel qui raconte une histoire qui a l'air, comme le dit Benveniste, « de se raconter toute seule ».

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Il est désormais question d'une complexité narrative qui participe de la déconstruction du roman de Kourouma ». Anoh (2013 : 177) dans l'article intitulé « Les multiples facettes du Je narrateur-rapporteur dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma » écrit que : « Dans le cadre romanesque, cependant, il peut arriver que celui qui dit Je soit identifié comme narrateur, une instance fondamentale et complexe, génératrice de récits imaginaires

».

Incontestablement, Ahmadou Kourouma affiche dans le même sillage une confusion énonciatoire qui déconcerte plus d'un lecteur. Il brouille la source énonciative par la mise en œuvre de plusieurs types de narrateurs. C'est une pluralité de voix narratives qui traversent *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Évoquant le brouillage de la source énonciative et le pluriel du je-narratif, Wonouvo Kossi Gnagnon (2009 : 24-30) explique que Bingo est le narrateur homodiégétique, le narrateur hétérodiégétique est le narrateur absent du récit et derrière qui se cache derrière l'auteur lui-même, le récit à la troisième personne (p. 10, 21, 381). Vu la ressemblance avec le héros, Tchao est un narrateur autodiégétique (p. 20). Le Je de Koyaga est aussi différent du Je de Bingo. Par ailleurs, parlant des Je dans le jeu narratif, Anoh (2013 : 186) dit que « dans *En attendant*, le jenarrateur s'appelle Bingo. Il est aidé par de Tiécoura qu'il présente comme son « répondeur ». Maîtres de la parole, parce que griots, Bingo et son répondeur sont les deux principaux je-narrateurs du Donsomana ». Le dialogisme discursif se caractérise par la prise de parole de plusieurs narrateurs. Certes Gérard Genette (2007 : 369) signale dans le *Discours du récit* que le narrateur peut à tout moment se désigner par le pronom Je, mais faut-il encore rappeler que le Je a une dimension plurielle dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

C'est dire que les narrateurs ne sont pas que limités à Bingo et Tiécoura. Abordant dans la même perspective polyphonique, Bakhtine (1978 : 18) fait remarquer que dans la polyphonie romanesque diverses idéologies sont assumées par diverses instances discursives (personnages, auteur). Roger Tro Dého (2013 : 133, 136) dit dans cette optique que « Dans en *En attendant*, par exemple, Bingo, le sora, au nom de la quête de vérité, délègue par moments son pouvoir narratorial à Koyaga ou à Maclédio afin d'éclairer des faits de leurs vies tumultueuses (p.19, 130, 165, 172, etc) ». Dého (2013 : 136) renchérit que :

> le président Koyaga et Maclédio, son ministre de l'orientation, ne sont pas que les premiers destinataires du récit. À la différence des autres membres de l'assistance, ils collaborent avec le sora et narrateur principal qui les sollicite d'ailleurs constamment pour relater des épisodes de leurs vies. Ces narrataires-auditeurs deviennent de ce fait des co-énonciateurs ou des co-narrateurs parce qu'ils constituent des relais de la narration mais aussi et surtout parce, sans leurs parts de récit, le « devoir de vérité», au cœur du rituel du donsomana, ne serait pas possible.

Citons dans la même veine les mots lumineux d'Effoh Clément Ehora (2010 : 24-25) qui offrent une clarté perspicace sur la complexité narrative qui traverse l'œuvre d'Ahmadou Kourouma (1998) :

> L'instance narrative dans EVBS est dédoublée et plurielle. La narration y est complexe : elle est collective et implique la participation des narrateurs et narrataires. Le récit lui-même, dans sa relation à l'histoire et au niveau narratif, est pris en charge par trois types de narrateurs : un narrateur extra/hétérodiégétique et anonyme que nous appellerons '' narrateur premier '', deux narrateurs extra/homodiégétiques ou narrateurs personnages (Bingo et Tiécoura), et deux autres narrateurs

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

intra/homodiégétique ou narrateurs – personnages que sont Koyaga et Macléio, les principaux destinataires du récit.

Mentionnons également que si les narrateurs homodiégétiques à en croire Durrer (1994 : 53) s'engagent dans une narration directe et immédiate, alors leurs dires participent de la production de récits seconds et enchâssés ou encore selon Genette (1983 : 237) de récit « métadiégétique ». C'est ce qui ressort de l'explication d'Ehora (2010 : 25). Donc il s'agit dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma d'un Je polysémique, d'une polyphonie narrative mise au point par l'auteur pour brouiller les pistes et transgresser les normes ou les conventions narratives des écrivains négro-africains de la première heure.

Selon Garnier (2012 : 275) le grotesque englobe des phénomènes tels que la transgression, l'insulte à la beauté et brouillages divers. Cette déconstruction diégétique sert à subvertir la forme classique du roman et à rompre avec l'ordre narratif ou à défaire le continu narratif. En outre, Garnier (2012 : 273) dit que le grotesque se manifeste aux niveaux des phénomènes d'intertextualité.

3.2.4.4. La subversion des codes

Si déjà avant notre ère Horace repris dans l'article de Darriulat « L'écriture des grotesques » (en ligne) critiquait dans *Art poétique* l'art des grotesques c'est à cause du caractère hybride de ses figures. L'hybridité est alors un des traits caractéristiques du grotesque. Témoin ces termes pertinents de Bakhtine (1970 : 343) : « Ce qui nous intéresse avant tout, c'est la peinture d'êtres humains extraordinaires, tous de caractère grotesque. [...]. Ils constituent en fait une véritable galerie d'images du corps hybride. ». Cette esthétique de l'hybridation lui sert à mélanger les genres, les discours, les textes, des esthétiques contraires. Ehora (2010 :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

28) énonce ces mots concordants : « Le roman de Kourouma, qui naît de « ce mariage de raison », devient alors une œuvre protéiforme, hybride, transgénéique ». Un roman kouroumaen qui fait coexister des genres ou des codes antagonistes et antithétiques voilà qui pose la thématique des phénomènes d'intertextualité, d'architextualité et d'hypertextualité. Selon Garnier (2012 : 10) si l'on suit la voie ouverte par Bakhtine, une oeuvre grotesque est d'abord une œuvre polyphonique, lieu d'un recyclage massif de textes, de langages et de discours. Souvent convoqué chez Ahmadou Kourouma ce travail de réecriture s'incarne aux niveaux des pratiques intertextuelles, hypertextuelles et architextuelles satiriques. Sangsue (1987 : 15) franchit le rubicon en introduisant un parodique qui peut aller jusqu'à l'intertextualité d'un ou de deux mots uniquement. Nous verrons dans ce jeu de réecriture comment le dialogue de Babyface avec d'autres textes est mis en œuvre.

L'intertextualité

Fondamentalement une œuvre littéraire entretient toujours une relation avec les œuvres préexistantes. C'est dans ce champ sémantique que se situent la définition de Maingueneau et Charaudeau (2002) qui notent que l'intertextualité suppose la présence d'un texte dans un autre (citation, allusion). Quant à Genette (1982 : 8), il définit dans *Palimpsestes* l'intertextualité « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre ». Inscrivant l'oeuve littéraire dans un réseau de relations intertextuelles, J. Kristeva (1969 : 85) écrit dans *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse* que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations » et que « tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». L'œuvre littéraire ne naissant pas ex-nihilo, alors nous allons maintenant nous intéresser au dialogue ou au rapport que *En attendant le vote des bêtes* entretient avec les autres textes.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

L'œuvre est truffée de références à d'autres textes sous forme de citations et d'allusions L'auteur recourt fréquemment à des indices historiques. C'est ainsi qu'Ahmadou Kourouma reprend les mots historiques de Nkoutigui et de Senghor respectivement à la page 164 et 169 :

> Nkoutigui Fondio... L'homme en blanc avec verve vibra sur la dignité de l'Afrique et de l'homme noir et hurla, devant l'univers et en face du chef général de Gaulle un non catégorique. Non à la communauté ! Non à la France ! Non au colonialisme ! L'homme en blanc préférait pour la République des Monts la pauvreté dans la liberté à l'opulence dans la soumission. [...] Il termine ses propos en déclamant ce vers de Senghor : Savane noire comme moi, feu de la mort qui prépare la re-naissance (p. 164, p.169).

Il s'inspire enfin du style voltairien. Gnagnon (2009 : 39) dit à juste titre que « à la lecture de kourouma, on pense bien à Voltaire. Ce rapprochement entre les deux auteurs se situe au niveau du style : l'humour et l'ironie voltairienne se retrouvent dans l'écriture de Kourouma ».

L'hypertextualité

En outre, Genette (1982 : 11) définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B à un texte antérieur A sur lequel il se greffe ». Nous ne pouvons esquiver la citation de Maingueneau et Charaudeau (2002 : 328) qui offre une clarté perspicace : « l'hypertextualité recouvre des phénomènes comme la parodie ». Il en ressort que pratiquer l'hypertuel c'est aussi parodier (ridiculiser) ou travestir burlesquement l'hypotexte.

Il fait allusion à des événements historiques : l'esclavage (p. 11), la Conférence de Berlin

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

(p. 11). les conquêtes coloniales (p.12, p.16), la guerre coloniale d'Indochine et de Diên Biên Phu (pp. 28-39), l'assassinat de Fricassa Santos (p. 100). Cette écriture parodique puise à l'histoire qu'il déforme ou charge à loisir. Cette pratique hypertextuelle comique n'est qu'un pan de l'univers relationnel des textes ou de leur réecriture.

L'architextualité

Maingueneau et Charaudeau (2002 : 328) définissent l'architextualité comme la mise en relation d'un texte avec les diverses classes auxquelles il appartient. Dans la même veine Kossi Gnagnon (2009 : 40) formule une précision lumineuse qui considère l'architextualité comme la coprésence de deux ou plusieurs genres dans une même oeuvre. Alphonse Tonyè (2013 : 16) affirme que : « Le roman africain, encore que l'Afrique ne connaisse pas véritablement ce genre dans ses traditions littéraires, est fort éloigné du roman français. Il est un genre hybride associant les genres oraux que sont le conte, l'épopée, la fable ». Il s'agira pour nous de voir comment cette esthétique de l'hybridité ou de la coexistence des genres marque l'écriture Kouroumaenne. La coexistence des genres et des discours semblent jouir d'une considération dans l'oeuvre.

En attendant le vote des bêtes sauvages est marqué par l'hybridité générique. Le mélange des genres contraires devient l'essence constitutive de l'oeuvre. La pluralité des genres occupe une place centrale dans l'oeuvre. Le genre oral vient se greffer au genre écrit pour former un genre hybride. Ahmadou Kourouma fait donc alterner les deux genres, en témoignent les mots corroborants d'Ehora (2010 : 28) : « Le roman de Kourouma [...] devient une œuvre protéforme, hybride, transgénérique ».

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

L'architextualité : l'hybridité écrit et oral sur le plan narratologique

Jean Blot (1984 :81-83) écrivait déjà en 1984 dans son article « De la tradition orale en littérature» ces mots d'une étonnante pertinence :

> Tout écrivain, me semble-t-il, est suivi par la tradition orale comme son ombre. Il la sent derrière lui et à l'intérieur de ce qu'il pense, dit et écrit. C'est que le langage spécifique de la littérature est une transcription écrite de la parole. [...] la littérature africaine est la plus littéraire de toutes. La tradition orale bat en elle comme le sang sous la peau, présente, sensible, source de vie.

En accord avec l'avis de Jean Blot (1984), Roger Tro Dého (2013 :119) dans sa réflexion sur le « Je et jeux narratifs dans le roman africain contemporain : de la scénographie des « gens de la parole» à la narration peformance» reconnaît que la prédilection pour le jeu formel passe dans le roman contemporain africain par le recours aux techniques narratives des genres et gens de la parole traditionnelle. Cette dialectique ou ce duo oral et écrit, renvoyant clairement à l'idée de l'ambivalence ou de l'hybridité (l'hétérogénéité), trait marquant du grotesque, notre ambition est de rendre palpable sa matérialisation dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*.

À la lumière des travaux de Tro Dého (2013 : 119-149) nous découvrons que dans le texte d'Ahmadou Kourouma (1998) la narration romanesque est à bien des égards une modélisation de la scénographie des « gens de la parole » africaine traditionnelle. À partir d'un appareillage théorique emprunté à Ruth Amossy (2009 : 75), Tro Dého (2013 : 122) remarque que le statut de « gens de parole» donné aux narrateurs relève d'un souci de la légitimation des différentes scénographies et de la littérature orale. Cette propension à exploiter les ressources de la littéraure orale à des fins esthétiques s'incarne chez Kourouma (pp. 9-10) par l'enrôlement de narrateurs je-griots à l'image de Bingo et Tiécoura. Aussi, à

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

la lumière d'un cadre théorique esquissé par Dominique Maingueneau (1996 : 73), Tro Dého (2013 : 128), Paul Zumthor (1983 : 32), il apparaît de façon éclatante que Bingo joue la performance orale en s'imposant comme maître du jeu narratif (p. 10), en délèguant son pouvoir narratorial à Koyaga et Maclédio qui collaborent avec le narrateur principal (p. 19, 130, 165, 172 etc). C'est ainsi que Koyaga narre lui-même la mort de son père (pp. 19-20), se rappelle du Vietnam (p. 33), parle de sa mère (p. 257, p. 279). Quant à Maclédio, il parle de Koyaga (p.65, p. 115), de Nkoutigui Fondio (p. 164), de sa captivité (pp. 166-167). Nous trouvons corroboration de cette interactivité communicationnelle chez Ehora (2010 : 25).

En outre, le jeu du corps, le jeu vocal et gestuel des narrateurs-je participent de la performance orale. Selon Tro Dého (2013 : 139) l'italique, les parenthèses sont un mode de la performance orale, en témoigne l'exemple de la page 13 de l'œuvre de Kourouma où nous notons l'insertion des parenthèses dans le commentaire du narrateur principal (sora). Par ailleurs, la mise en avant des éléments relevant de la plastique et de la gestuelle du dire du narrateur-je est l'un des enjeux majeurs d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*. Faisant écho à ce qu'il appelle « cette communication par objet interposé», Ursala Baumgardt (2008 : 70) explique à ce sujet : « La plasticité de la performance orale concerne à la fois les dessins, les peintures, les sculptures, les représentations dramatiques et les objets symboliques et spécifiques ». C'est ainsi que dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma (1998 : 9-10) l'art du narrateur-griot Bingo est symbolisé par la cora. Enfin, pour Tro Dého (2013 : 141) la gestualité de l'œuvre orale, celle qui s'observe aux mouvements des corps de l'artiste et des autres participants de la performance, est particulièrement illustrée par le cordoua, doublure du narrateur de *En attendant* (p. 10). Les intermèdes qui séparent les six veillées ou subdivisions du récit et qui sont marqués par les gestes et les danses du cordoua en sont une brillante illustration.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Il faut aussi souligner que la dimension théâtrale et ludique des danses et des gestes du narrateur second ne doit pas masquer le fait qu'ils sont en plus facteurs de la mise en mouvement du récit et de la cohérence narratologique synonymes de lisibilité d'un genre rituel comme le donsomana. Pour en revenir à notre projet de l'hybridité écrit et oral sur le plan narratologique, il faut souligner que la théâtralisation est un symbole pertinent de l'incorporation de l'oral sous forme de conte dans l'écrit. Le cas du narrateur hétérodiégétique ou ce que Ehora (2010 : 25) appelle « narrateur premier » dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* est éloquemment illustratif. Nous envisageons de citer sous cet angle ces mots d'une radieuse clarté de la part d'Ehora (2010 : 25) :

> Le narrateur premier est l'organisateur suprême du texte. Adressées à priori aux lecteurs, ses interventions rappellent les didascalies au théâtre. Elles participent de ce que Durrer (1994 : 96) nomme « paroles isolées » : elles consistent soit à décrire l'attitude et les gestes des narrateurs-personnages lors des intermèdes musicaux (p. 20, 37, 47, 62, 63, 72, 81, etc.), soit à indiquer les relais de narration par des incises du genre « Annonce Bingo», « poursuit le répondeur», « explique Maclédio », « commente Koyaga », etc. Ces « verbes de parole» (Durrer, id. : 53) renvoient à un discours rapporté et indiquent que l'énonciateur disparaît au profit de narrateurs homodiégétiques qui vont assurer une narration directe et immédiate.

En attendant le vote des bêtes sauvages étant fortement marqué par la scénographie de la performance orale des narrateurs-je de la parole qui se théâtralisent, nous pouvons en déduire que Koffi Kwahulé propose au narrataire et leur lecteur une narration romanesque spectaculaire. Ces explications trouvent leur formulation la plus marquante dans l'article de Tro Dého (2013 : 141-142) :

> À force de décrire les performances des narrateurs, Je de la parole, en autant de spectacles narrés, de mimer les théâtres de la voix et du corps qu'elles donnent à voir

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> et entendre, de prendre pour modèles les scénographies qui les caractérisent, la narration romanesque finit, elle-même, par devenir « spectaculaire» aux yeux du narrataire et, au-delà, ceux du lecteur parcourant le texte.

En dernier lieu, si nous considérons la narratologie genettienne (1972) et sa méthodologie à l'aune du concept de la narration-performance comme modèle analytique des jeux du je développé par Tro Dého (2013 : 142) on se rend vite compte des écueils, des limites de la théorie de Genette. Faisant écho aux limites des théories et méthodes de la narratologie pionnière de Gérard Genette, Tro Dého (ibid) offre cette clarté perspicace :

> La narratologie genettienne et la méthodologie qu'elle suggère s'inscrivent dans une perspective structuraliste abordant le texte dans son immanence, le texte pour luimême. Si telle orientation est intéressante [...] elle, ne peut, à elle seule, saisir le texte dans sa totalité. Les limites de la narratologie immanente dans l'analyse des récits romanesques contemporains sont encore évidentes lorsque ces derniers, à l'instar de bien de romans africains, flirtent avec la sphère de l'oralité, soupçonnée d'ailleurs d' « incompatibilité de nature» avec l'écriture. Or, en situation d'oralité première, il n'y a pas de données réellement « extérieures» au texte. Bien au contraire, tous ses « a-côté » participent de ce que Paul Zumthor (1994 : 28-29) appelle l'œuvre et qui embrasse « la totalité des facteurs de la performance.

Il ressort de ce qui précède que la narration-performance, privilégiée par les romans africains à l'instar d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Babyface*, est une forme hybride car elle est à en croire Tro Dého (2013 : 145) le produit d'une négociation permanente entre les codes de l'écriture et ceux de l'oralité. Il est à noter qu'une œuvre telle qu'*En attendant le vote des bêtes sauvages* qui fait la part belle à une narration-performance (narration hybride) constitue un défi pour l'appareillage conceptuel et méthodologique genettien (1972) qui ne

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

demande qu'à être rénové et réajusté. Cette explication s'accorde bien les mots énoncés par Adama Coulibaly (2013 : 115) dans son article « Jeux des configurations énonciatives du Je » :

> la narration-performance combine les moyens de la scripturalité et ceux de l'oralité du jeu(x). En posant cette narration hybride tenant lieu d'un double jeu littéraire (écrit et oral) en modèle analytique des récits « égocentrés» et spectaculaires s'affirmant, de plus en plus dans le roman, Tro Dého propose, dans le même élan, un réajustement des théories et méthodes de la narratologie genettienne afin qu'elles intègrent les facteurs liés à la performance orale qui constitue l'une des principales sources et références des productions littéraires africaines.

À en croire Gabriel Gourdeau (1993 : 10), Genette considère lui-même dans le même sillage que sa théorie est comme « une ouverture d'enquête à tous les possibles du récit passé, présent et à venir ».

L'architextualité : genres de littérature orale

À la lumière des travaux de Sory Camara (1976), Dého énonce au sujet des gens et genres de la parole cette définition fort intéressante : « « Gens de la parole» [...] renvoie ici à tous les « ministres» de la parole traditionnelle, qu'ils soient griot, panégyriste, conteur, poète et autres. « Genres de la parole» désigne, par conséquent, toutes les formes de littéture et discours relevant des gens de la parole ». Ano (1987 : 38-39) dit dans la même veine que le conte africain comprend à la fois les genres conte, mythe, légende, fable et parabole. Se plaçant dans la même perspective définitoire, Michel Beniamino (2005 :142) signale :

> le concept d'oraliture désigne le regroupement de nombreux genres oraux : mythe, conte, épopée, proverbe, devinette, chanson, etc. [...] ce concept entend reposer à

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> nouveaux frais les rapports oral/écrit, en particulier les ambiguïtés liées à l'emploi de termes comme « littérature orale», « tradition orale», etc.

Mettant en relief la valeur transgressive du concept d'oraliture, Beniamino (2005 : 142) fait resonner ces termes à savoir que le concept d'oraliture vise à « analyser comment une production littérature dominée peut ''désobéir'' aux codes et conventions de la fiction et s'écrire dans ses ''marges''». Nous allons essayer de voir comment *En attendant le vote des bêtes sauvages* apparaît comme une sorte de laboratoire expérimentant diverses perspectives génériques. L'œuvre étant fortement marquée par la littérature orale, il s'agira pour nous d'y mettre au jour la présence des genres oraux.

Des proverbes

Dans *Littérature africaine* (1993) le proverbe (synonyme du dicton et de l'adage) est la consignation en une formule savante, elliptique ou imagée d'une vérité d'expérience, d'un conseil de sagesse pratique et populaire propre à un groupe humain. *En attendant le vote des bêtes sauvage* est saturé à cet effet de références à un certain nombre de proverbes dont quelques uns sont : « C'est au bout de la vieille corde qu'on tisse la nouvelle» (p. 20), « Si la perdrix s'envole son enfant ne reste pas à terre » (p. 11), « Et quand on ne sait où l'on va qu'on sache d'où l'on vient » (ibid). L'abondance des proverbes dans le roman montre que l'auteur s'est vraiment inspiré du conte africain. Donc ces proverbes servent à enraciner l'œuvre dans le référent africain.

Chanson

La *Littérature africaine*(1993) définit la chanson comme un genre où la parole (le récit) et la musique entrent en symbiose pour narrer un événement, montrer une expérience ou raconter une vie. À ce propos Ahmadou Kourouma se réfère au chant du dansomana (p. 10),

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

en témoignent les paroles de Tiécoura qui fait comprendre à Koyaga qu'ils chanteront et danseront son donsomana en cinq veillées. Dans la même optique, Ehora (2010 : 21) dans *La '' parole recopiée'' dans En attendant le vote des bêtes sauvages : une autre manière d'écrire le conte oral africain* écrit qu'En *attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma est la réecriture d'un ''chant de chasseur'' : le dansomana.

Selon Thoyer (1995 : 11) le donsomana est l'un des genres majeurs de la littérature orale. Il renchérit à la même page 11 que le donsomana fait la part belle au merveilleux et est chanté par l'aède des chasseurs. La convocation du donsomana participe de l'hybridité qui transgresse la convention narrative classique.

Épopée ou le donsomana

Ehora (2010 : 22) définit le donsomaana comme « une geste célébrant les héros chasseurs». Pour la *Littérature africaine* (1993) dans cette même perspective, l'épopée raconte un événement historique ou les exploits d'un héros. Cela étant, Koyaga est présenté comme un champion. Il pose des actes héroïques. Il sortit vivant de l'attaque des Viets après huit semaines de disparition (p. 37). Koyaga est un héros qui a pu sortir de cette forêt infestée de bêtes sauvages, cette jungle où tout était en feu et dévastée (p. 38). Le Caporal Koyaga, le héros chasseur put aussi sauver toute la section après huit semaines de la destruction du poste qui a eu lieu à une cinquantaine de kilomètres de Cao Bang. La section rentrait avec son équipement, ses armes (les 36, la mitraillette, les mutations, le bazooka), mais aussi deux pensionnaires du bordel militaire (la cheftaine Fatima et son adjointe)». Il a réussi cet exploit « qui fit rire dans les mess» avec une balle dans l'omoplate. Ce qui suscite « admiration et étonnement » (ibid). Rien d'étonnant que l'état-major lui attribua des médailles et le nomma sergent.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Un conte merveilleux et fantastique

Selon Bakhtine (1970 : 54) pour Fischer « Le grotesque, c'est la comique sous la forme du merveilleux». La *Littérature africaine* (1993) dit dans le même sillage que le conte est merveilleux lorsque des éléments surnaturels y pénètrent. Le livre (1993) dit que le conte est fantastique quand les personnages humains prennent leur force de caractère et la grandeur de leurs actes des dimensions divines. En outre, *la littérature française de A à Z* (1998) explique dans la même veine que le merveilleux est caractérisé par un monde naïf où le surnaturel a droit de cité, l'imprécision sur le plan géographique, d'un ailleurs temporel, des personnages nommés par des surnoms, par les fées. Quant au fantastique, le dictionnaire (1998) ajoute que le fantastique est caractérisé par un cadre de récit inquiétant, par des personnages épuisés, par l'oscillation entre le surnaturel et le réel, par l'animation des morts et des objets et par un « événement sinistre qui provoque la mort, la damnation ou la disparition du héros ». Il faut enfin souligner selon Garnier (2012 : 33) que le monde fantastique du grotesque kayserien se caractérise par un bestiaire particulier et des motifs typiques de l'univers fantastique du grotesque kayserien tels que des armes. Ils constituent un danger pour la vie ou la survie de l'espèce humaine. À la lumière de ce cadre théorique esquissé à partir des ces définitions nous sommes à présent bien outillés pour analyser les articulations du conte dans *En attendant le vote des bêtes sauvages.*

Bien que le merveilleux et le fantastique constituent en soi un acte transgressif, ils fascinent le lecteur. Le merveilleux et le fantastique du conte dans l'œuvre s'incarnent dans l'hybridité des mondes, des personnages monstres, dans les pratiques magiques ou animistes africains et dans les interventions divines. *En attendant le vote des bêtes sauvages* est une œuvre grotesque car elle mêle les genres dans le roman. Dès la couverture, nous lisons « En s'inspirant de la tradition des contes africains, Ahmadou Kourouma dresse, par la grâce

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

d'une langue chatoyante et d'un humour caustique, une flambloyante satire des dictatures africaines ». Il y a donc mélange de genres ici. C'est ce qui fait dire à Effoh (2013 : 221) que l'auteur écrit sur « le modèle du conte ». Mais voyons comment s'incarnent le merveilleux et le fantastique dans l'oeuvre.

Le merveilleux et le fantastique sont, selon Ehora (2013 : 213), des composantes essentielles des contes. Or, Kourouma fait la part belle au merveilleux et au fantastique dans son livre. Ehora (2013 : 212) ajoute dans *Roman africain et esthétique du conte* : « Au reste, la présence d'un ailleurs temporel, l'interférence des mondes visibles et invisibles et l'irruption de l'irrationnel dans l'univers diégétique placent l'oeuvre romanesque de kourouma à la lisière des récits merveilleux. Qui plus est, Ehora (2013 : 214) explique que la relation horizontale entre le monde visible des vivants et celui invisible des morts ou des esprits, telle qu'elle figure dans la mentalité africaine et dans les contes résurgit dans l'univers romanesque de certains écrivains africains. Les êtres immatériels et les créatures surnaturels y côtoient les vivants. Les morts se rendent aux pays des vivants (p. 214).

Comme dans les contes, l'ambivalence, l'hybridité et l'association des contraires prévalent dans l'œuvre de Kourouma. Le visible et l'invisible cohabitent, la vie et la mort cohabitent, les morts sont puissants et ne sont pas morts et peuvent punir les vivants. C'est dans ce cadre que Tchao explique à son fils Koyaga :

> La fin atroce que je connais est un châtiment, elle a pour cause la malédiction, le courroux des mânes des ancêtres. […]. Ma fin abominable est le châtiment qui m'est appliqué pour avoir violé le tabou de l'habillement. Les mânes des ancêtres considèrent que ma faute n'est expiable que par la mort, la mort dans les conditions inhumaines. […]. Mon père tomba ne termina pas ; il tomba en syncope sur chaîne, dans ses excréments et ses urines. Il mourut le lendemain (pp. 19-20).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

C'est un monde hybride où les morts ne sont pas morts, ils cohabitent avec les vivants. C'est un monde où les vivants peuvent communiquer avec les esprits ou les âmes des ancêtres (p. 51), où un être physique et un être spirituel peuvent se marier (p. 60), un monde hybride où l'invisible, le spirituel peut aider les vivants visibles (p. 43). Cela nous rappelle « Souffles» des ancêtres un des poèmes de « *Leurres et Lueurs*» de Birago Diop (1947) :

Ecoute plus souvent

Les Choses que les êtres.

La voix du feu s'entend,
Entends la voix de l'eau,

Ecoute dans le vent

Le buisson en sanglots.

C'est le souffle des ancêtres,

Le souffle des ancêtres morts,

Qui ne sont pas partis,

Qui ne sont pas sous terre,

Qui ne sont pas morts.

Nous comprenons à la lecture du *Notre librairie*, n°68 (1983 : 37) que ce n'est pas seulement la beauté formelle de ce poème qui a fait sa fortune. C'est aussi qu'il traduit bien une croyance fortement ancrée chez le négro africain, mieux, une vision du monde, selon quoi « *les morts ne sont jamais partis*». Cette vision du monde n'a pas été émoussée par l'intrusion de l'Europe chrétienne et cartésienne et de l'Asie musulmane, dans un monde aussi animiste. Selon *Notre librairie* (1983 : 37) le souffle des ancêtres continue de féconder toutes les activités socio-économiques que, bien entendu, les productions. C'est ainsi que les mânes

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

des ancêtres et les dieux aident ou protègent, bénissent communiquent avec les vivants (p. 51). La mère de Koyaga est l'épouse d'un esprit, du Fa (p. 60). C'est grâce à la « la magie de sa mère » que Koyaga a pu s'en sortir saint et sauf de l'attaque des Viets (p. 40).

Comme dans le conte, **la métamorphose et l'animisme** font partie intégrante de l'œuvre d'Ahmadou kourouma. Ils ponctuent le texte au rythme des interventions des dieux dans la vie des vivants. **Les métamorphoses** traduisent le merveilleux et le fantastique du conte. L'œuvre de kourouma fait cas de plusieurs transformations et métamorphoses. Son roman peint un monde hybride où il y a transformation, ambivalence du naturel et le non-naturel, le merveilleux et du fantastique. C'est ainsi que Koyaga se transforma en hibou (p. 40). Bokano se transforme en oiseau (p. 55). Tel que dans le monde fantastique du grotesque, Koyaga se transforme en hibou pour sauver les prostituées, les tirailleurs (p. 40), ce qui rappelle le bestiaire particulier du monde grotesque kayserien. Parlant des liens entre le grotesque et l'animisme africain, Astruc (2012 : 10) dit qu' :

> il est admis qu'il n'est pas de séparation des infériorités 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 les règnes, qui relèvent, du point de vue occidental, d'impossibilités ressenties par là même comme grotesques.

Grâce à la magie Fricassa Santos et ses partisants deviennent invisibles pour les non-initiés ne laissant que leurs avatars dans les verrous (p. 86). Grâce aux magies acquises auprès des maîtres vaudous de Notsé du Togo et des marabouts de Tombouctou, Fricassa Santos tourne mystiquement les résultats du référendum organisé par l'ONU en faveur du oui pour l'indépendance de la république du Golfe (p. 86). Koyaga se transforme en un coq blanc (p.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

90). Le chef sergent se transforme en fourmi et en aiguille (p. 90). Penchons-nous à présent sur l'espace et le temps de conte.

L'espace et le temps de conte dans le texte trahit ceux d'un genre oral. En fait le roman reproduit l'espace et le temps du conte. Ils sont inventés par l'écrivain. Comme dans le conte le temps est perçu à travers le soleil (pp. 9-10). Ehora (2010 : 22) écrit que :

> Le temps est, comme dans la tradition, perçu à travers les astres. La récitation du récit à la tombée de la nuit, moment propice au contage en Afrique, établit une autre parenté entre EVBS et le conte, même si le donsomana originel peut se dire la nuit.

Les Républiques notamment la République du Golfe sont fictives. Par ailleurs, l'espace narratif n'est fait que de mots et de phrases. C'est un produit d'écriture, un espace de papier. L'espace diégétique n'est que le territoire des personnages et le lieu de déploiement de leur action. Pierre N'da (1998: 136) le définit comme une construction fictive, finalisée qui fait système à l'intérieur du texte et qui s'inscrit dans l'ensemble signifiant qui constitue le récit romanesque. Il est clair que Kourouma reproduit l'espace et le temps des contes. Mais ce qui montre plus encore que l'auteur puise des ressources du conte c'est la présence des personnages de conte.

D**es personnages de conte :** L'évocation des personnages légendaires font penser au conte : « Vous resterez avec Ramsès 2 et Soundiata l'un des trois plus grands chasseurs de l'humanité. » (p. 9). Il y a des luttes initiatiques dans les contes (p. 13). Les généralités propres au conte sont pléthoriques dans le texte de Kourouma (p. 13). Des personnages hybrides et extraordinaires qui comme Koyaga et Fricassa Santos rappellent le merveilleux des contes.

Le style du conteur est amplement imité par Ahmadou Kourouma dans son oeuvre.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Souvent convoqué chez l'auteur ivoirien, le style du conteur s'incarne principalement dans la polyphonie narrative et les relations dialogales entre narrateurs et narrataires. Nous avons largement vu qu'à part les narrateurs homodiégétiques ou narrateurs-personnages que sont Bingo et Tiécoura (pp. 9-10), les destinataires eux aussi participent à la communication. En accord avec explication, Ehora (2010 : 25) énonce ces propos nets :

> le griot étant le narrateur principal et le répondeur, son relais. Leurs destinataires ne restent pas confinés dans une position passive et approbatrice. À la manière des auditeurs du conte, ils prennent la parole et ouvrent des vannes. Ainsi, Koyaga retransmet lui-même le ''testament'' de son père (p. 9-20), évoque quelques souvenirs du Vitenam (p. 33). Maclédio, lui, intervient le plus souvent (quelque trente-quatre fois) pour app orter des précisions sur sur sa première rencontre avec Koyaga (p. 65, p. 115), sur ses relations avec le dictateur de la République des Monts (p. 157, 161, 164), sur son incarcération (pp. 166-167), etc. Il prend aussi la parole pour réagir face à certaines accusations portées contre Koyaga (pp. 317- 318).

C'est d'ailleurs cette écriture fondée sur l'imitation du style du conte qui fait dire à Borgomano (2000 : 185) que le récit de Kourouma est dit avec la verve extraordinaire d'un conteur. « En mariant le roman (genre importé, écrit et moderne) et cette forme africaine, orale et traditionnelle, n'est plus vraiment ''roman''. Et l'oralité, mimée, mais écrite, donc devenue communication différée [...] n'est plus l'oralité. » lit-on sous la plume de Borgomano (2004 : 159). Pour plus de clarté, mentionnons ces mots de Borgomano qui ont une résonance avec la citation récapitulative d'Ehora (2010 : 28) :

> Le ''roman'' de Kourouma, qui naît de ce '' mariage de raison '', devient alors une œuvre protéiforme, hybride, transgénérique. [...] La dimension cathartique du donsomana de Kourouma, partant de son œuvre, pourrait alors être envisagée sous l'angle sous l'angle de la subversion des trois genres mi en scène (roman, conte et

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> donsomana) et résider dans la rénovation de la réecriture romanesque de l'oralité, du conte africain en particulier. Cette rénovation, qui s'exprime essentiellement dans l'acte narratif, dans la manière de dire, d'écrire, vise à inventer une écriture nouvelle, protéiforme, un texte hybride qu'on pourrait qualifier de '' genre sans genre''.

La subversion, œuvre protéiforme, hyridité, genre sans genre, l'imprégnation du conte concourent à suggérer une écriture basée sur le grotesque. Cela étant, cette imprégnation du conte permet à Ahmadou Kourouma de brouiller les pistes et de replacer le récit dans les abîmes de l'irréel. Cependant, le grotesque étant aussi un style, alors voyons à présent comment il impacte la langue. Le grotesque se manifeste au niveau de la langue.

3.2.5 La stylisation de la langue

Astruc (2010 : 177) constate que cette violence faite à la langue commune est l'une des caractéristiques majeures du grotesque littéraire moderne, dont « l'ambition secrète » serait le « dépassement des limitations du langage ». Si Bakhtine (1970 : 12, 20) parle du vocabulaire familier et grossier comme une des manifestations et expressions de la culture comique populaire qu'est le grotesque et de langue carnavalesque, Rémi Astruc (2010 : 7) lui observe « la violence dans les oeuvres. ». Se plaçant dans la même perspective des violences faites à la langue française, Ngalasso (2008 : 11) écrit : « Vol, viol et violence sereinement revendiqués et assumés comme un droit, celui d'écrire autrement voire d'écrire mal une forme linguistique non naturelle librement choisie ». Donc voyons comment Ahmadou Kourouma violente ou transgresse la langue.

3.2.5.1 Insultes et les jurons

Bakhtine (1970 : 25-26) le langage familier de la place publique est caractérisé par l'emploi de assez fréquent de mots et d'expressions injurieuses et de jurons Selon. Bakhtine (1970 :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

167) ajoute que les injures sont un des versants du vocabulaire grotesque de la place publique. Cela étant, *En attendant le vote des bêtes sauvages* est saturé d'insultes. C'est ainsi que Tiécoura insulte Koyaga (p. 10) et Maclédio fait de même à l'encontre de Nkoutigui (p. 172). Le dictateur au totem chacal est considéré comme « un moyenâgeux, barbare, cruel et criminel » (p. 257). Au – delà des insultes et des jurons, on trouve également des obscénités et des grossièretés.

3.2.5.2 Les obscénités et grossièretés

Pour Bakhtine (1970 : 25-26) le langage familier de place publique est caractérisé par les grossièretés et les obscénités. Bakhtine (1970 : 150) énonce plus loin ces termes concordants :

> Les rabaissements grotesques ont toujours fait allusion au « bas» corporel proprement dit, à la zone des organes génitaux. Ce n'était pas de boue, mais bien d'excréments et d'urine qu'on éclaboussait. [...] Nous savons que les excréments ont joué un grand rôle dans le rituel de la fête des sots. Durant l'office solennel célébré par l'évêque pour rire, on se servait dans l'église même d'excréments en lieu et place d'encens. [...] Chez Rabelais, l'arrosage d'urine et l'inondation dans l'urine jouent un rôle de premier plan. [...] la projection d'excréments et l'arrosage d'urine sont des gestes rabaissants traditionnels, connus non seulement du réalisme grotesque, mais aussi de l'Antiquité.

À la lumière de ce qui précède, nous pouvons dire que l'obscénité envahit l'œuvre de long en large. Ahmadou Kourouma pose un acte transgressif en introduisant le caca, la nudité, le sexe dans l'œuvre. Ces images pornographiques, le bas co rporel et l'excrétion bannis par la littérature classique dans l'œuvre sont replacés au centre de l'oeuvre.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

C'est ainsi que Tchao creva dans ses excréments et ses urines (p. 47). Fatima, la prostituée marocaine satisfaisait les besoins sexuels d'une trentaine de tirailleurs avant d'accueillir Koyaga dans son lit jusqu'au petit matin (pp. 35-36). Selon Ngalasso (2002) la violence se manifeste aussi dans les phénomènes de l'emprunt des langues africaines notamment le malinké.

3.2.5.3 Hybridité langagière.

Si selon Lise Gauvin (2007 : 86) le roman de Kourouma étonne, choque et séduit c'est à cause des libertés qu'il prend par rapport au français classique. Cette explication du critique se rallie bien à l'affirmation d'Ahmadou Kourouma consignée par Moncef Badday (1970 : 7) :

> J'adopte la langue au rythme narratif africain. Sans plus. M'étant aperçu que le français classique constituait un carcan qu'il me fallait dépasser... [...] J'ai donc traduit le malinké en français, en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain.

Certes, l'écrivain ivoirien fait allusion ici à son premier roman intitulé les *Soleils des indépendances* (1968). Mais cette affirmation s'applique par extension à toutes ses œuvres notamment *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Même s'il ressort de *L'écrivain francophone à la croisée des langues* (2006 : 156) qu'Ahmadou Kourouma nuance cette affirmation plus tard, force est de reconnaître que pour casser le français standard, Ahmadou Kourouma adopte des stratégies scripturaires ou langagières à en croire Lise Gauvin (2007 :

87) « plus proches de la fête carnavalesque et de l'esthétique baroque que des conventions du réalisme ». Or pour Garnier (2012 : 45) si l'identité du grotesque se fonde sur la transgression des normes classiques, le rapprochement avec le baroque s'impose. Donc, à

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

l'image du baroque, l'hybridité langagière, phénomène caractéristique du grotesque participe de la transgression de la langue française classique.

L'hybridation des langues chez Ahmadou Kouroma se caractérise par l'insertion de termes malinké dans le régistre lexical du français. L'originalité de *En attendant le vote des bêtes sauvages* tient à ce mélange des langues, cette hétérogéneité langagière ou ce télescopage des langues dans l'oeuvre. Cette hybridité langagière permet à Kourouma de se libérer du poids de la langue coloniale. Voici la liste de certains termes empruntés au malinké ou aux langues africaines : nous avons donsomana (p. 10), cordoua (p. 10), évélema (p. 13), évélas (p. 13). Sans nous appesantir sur ce mélange du français avec des termes malinkés, notons toutefois que cette manipulation qui consiste à substituer les puissances occidentales par « la bête » (p. 261), à insérer des calques malinkés tels que « mariages-fiançailles et le mariagerapt » (p. 41) dans l'œuvre, participe de ce que Salumu Tuly (2010 : 41) appelle respectivement la néologie et le calque sémantiques.

De toute façon, Patrick Chamoiseau (1997 : 17) s'interroge : « Comment écrire alors que ton imaginaire s'abreuve, du matin jusqu'aux rêves, à des images, des pensées, des valeurs qui ne sont pas les siennes ? Comment écrire quand ce que tu es végète en déhors des élans qui déterminent ta vie ? Comment écrire, dominé ? ». De surcroît, Monique Wittig (1969 :162) est d'avis que : « le langage que tu parles t'empoisonnes la glotte, la langue, le palais, les lèvres. le langage que tu parles est fait de mots qui te tuent ». Nous estimons qu'il ressort avec autant de clarté que la langue classique, la langue des conquérants est un symbole de domination et de néo-colonialisme. Se plaçant dans la même perspective, Katherine Roussos (2007 : 74) auteure de l'œuvre intitulée *Décoloniser l'imaginaire* explique la situation de la langue des conquérants :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Comment s'approprier un langage forgé autour des tromperies, des préjugés, des actes de violence, et par lequel les détenteurs du pouvoir continuent à semer leur vérité univoque ? Des concepts occidentaux, intrinsèques aux langues européennes imposées par le colonialisme, continuent à maintenir un décalage entre description et réalité. [...] Les maîtres obligèrent les esclaves à adopter leur langue. Quelques générations après l'abolition, la seule langue que possèdent les descendants d'esclaves pour raconter le crime est celle des criminels.

Il est de bon ton de rappeller que les œuvres de Patrick Chamoiseau (1997) et de David Punter (2000) aussi élucident avec clarté la situation de la langue classique. Que faire donc pour favoriser la libération linguistique ?

« Puisque le pouvoir s'affirme par la parole, toute reconception du monde comporte des transformations linguistiques ». C'est l'énoncé qui se dégage de l'œuvre *Décoloniser l'imaginaire* de Katherine Roussos (2007 : 74). Quant à Morrison Toni (1993), il prône les subversions linguistiques. Nous lisons ces propos concordants sous la plume de Morrison (1993 : 13) : « Le genre de travail que j'ai toujours voulu faire exige que j'apprenne à manœuvrer la langue pour la libérer parfois sinistre, souvent paresseux et presque toujours prévisible, d'enchaînements racialement déterminés et chargés de sens ». Parallèlement, l'hybridité langagière qui traverse l'œuvre d'Ahmadou Kourouma sert non seulement à subvertir la langue classique mais aussi s'inscrit dans le cadre du renouvellement de l'écriture africaine. L'hybridité langagière, la malinkisation du français et la créativité néologique, traits importants du grotesque, servent fondalementalement à transgresser la langue classique. Elles permettent à Ahmadou Kourouma, l'ivoirien innovateur et casseur, non seulement de se libérer du poids civilisationnel occidental mais aussi de rejetter la langue conventionnelle, les conventions linguistiques classiques et à renouveller la langue.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

CHAPITRE IV

LE GROTESQUE DANS *BABYFACE* (2006)

4.1 Le résumé de l'œuvre

Babyface s'ouvre sur un monde chaotique et fabuleux. L'auteur évoque une guerre civile qui se révèle d'emblée le leitmotiv qui va ponctuer toute l'oeuvre. En effet, l'éburnité est à l'origine de cette guerre dont le corollaire d'enfants soldats, de cadavres et de ruines sautent aux yeux dès les premières pages du roman. Tout le monde paie le prix de cette folie meurtrière notamment la Muse, le Président, d'Abibi-Saboteur et Babyface. D'ailleurs, le Président, naguère adoré comme un dieu par toute vie et toute chose, se retrouve maintenant rabaissé au rang de Monsieur Tout-le-monde. La République d'Eburnéa et sa capitale Little-Manhattan perdent leur gloire d'antan et sont totalement ruinés. Ce cadre tragique rend manifeste la place accordée au surnaturel. Souvent convoqué chez Koffi Kwahulé, le surnaturel ou le merveilleux s'incarne dans un certain nombre de personnages notamment la Muse et la créature légendaire de Mami Wata. Mais il est intéressant de noter que la trame politique et l'intrigue romantique se superposent. C'est ainsi qu'une série d'amours traversent cet espace de chaos postcolonial. Le cas de la relation amoureuse entre Babyface et Mozati nous intéresse particulièrement. Après sa rencontre de Babyface par hasard dans une soirée, la vie de Mozati change du tout au tout. Elle tombe aussitôt éperdument amoureuse comme jamais auparavant. Mais cet amour n'est pas réciproque car Babyface ne s'intéresse qu'à son argent. Toute la dualité, la complexité du personnage principal s'étale ici dans toute son amplitude. Tantôt il est un héros qui a fait tuer les agents politiques instigateurs de la guerre. À part ces personnages à l'esprit va-t-en-guerre et aux discours incendiaires, Babyface finit par décapiter la Muse. Même si la Muse se transforme aussitôt

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

après en vautour et continue de menacer la quiétude de Little-Manhattan, l'action salvatrice de Babyface n'en est pas moins héroïque.

Mais le voilà tantôt devenu un escroc invétéré, bourreau des cœurs, meurtrier et violent. Cette métamorphose identitaire, ce jeu de dédoublement cause la perte mentale de Mozati. Cet ange, au-dessus de tout soupçon, escroque des millions à Mozati. Les millions de la naïve partent en fumée pour un amour unilatéral et aveugle. D'ailleurs, il suffit que Babyface se démasque pour que Mozati pète les plombs. Cette folie la jette dans un monde onirique et désarticule ses liens habituels avec le monde réel. Mais l'imprégnation du champ lexical romantique de la nuit, de l'obscurité, du mal, du négatif, de la violence et de la folie dans l'œuvre n'est pas systématique. La naissance de Man Jusu au milieu de ces cadavres, de la folie fait penser à l'ambivalence de Bakhtine : un espoir est né à la place du désespoir causé par l'aveu et la disparition de Babyface. La naissance est le symbole d'un soleil ou d'un jour nouveau. Il s'agit enfin pour Mozati d'accepter la disparition de Babyface pour qu'il y ait ressurection et renaissance jubilatoire et thérapeutique.

4.2 Les différents niveaux de manifestation du grotesque dans *Babyface*

Un détour par les travaux d'Astruc (2012), d' Halen (2012), d'Ehora (2012) et surtout de Garnier (2012 : 273-274) nous permet de découvrir que le grotesque se manifeste entre autres aux niveaux des thèmes, des personnages, des phénomènes d'intertextualité et de dialogisme et de la langue. Il va sans dire que dans *Babyface* le grotesque se manifeste à plusieurs niveaux y compris le titre.

4.2.1 Un titre contradictoire et énigmatique

Toute œuvre littéraire, artistique possède un titre. Il est un prélude à toute étude d'un texte. Pour Romain Lancrey-Javal (2001 :19) toute l'écriture et la lecture sont condensées dans le titre qui nomme l'oeuvre, la saisit, parfois la résume. Selon *Le Petit Robert* le titre se définit comme un nom donné à une œuvre littéraire par son auteur. Un coup d'œil sur le titre du

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

roman de Koffi Kwahulé nous montre que c'est un titre éponyme car Babyface est aussi le nom du héros fondateur de l'histoire, du personnage principal. Nous pouvons penser que si l'auteur à l'instar des romanciers de la première heure a opté pour la reprise du nom du personnage principal c'est pour provoquer un effet de réel ou de vraisemblance. Certes, les titres des romans réalistes africains ne sont souvent qu'une reprise du nom du personage principal. De nombreuses analyses littéraires permettent d'affirmer que les signifiants des titres de ces romans colonialistes sont assez souvent directs et ont une connotation sémantique unique. Mais Koffi Kwahule à l'instar des écrivains de la nouvelle génération change de trajectoire dans la titrologie. Selon Moumouni-Agboke (2004 : 51) avec ces écrivains le titre n'est plus une porte ouverte sur le contenu de l'œuvre mais une nébuleuse. Le contenu sémantique des titres devient incertain, hermétique le sujet du livre non ostentatoire. Pour lui le titre devient insolite et hermétique. C'est dans cette catégorie de la rupture que nous classons *Babyface*.

Ce titre présente les caractères grotesques car c'est un titre double, opaque et composé d'emprunt lexical anglophone. L'utilisation de ce terme anglophone transpose l'étrangeté et l'obscurité dans la sphère de la titrologie. Elle traduit une hybridité langagière insolite, un mélange atypique. Le titre *Babyface* est un emprunt de l'anglais. Sur le plan lexical, le mot Babyface utilisé par Koffi Kwahulé pour former le titre n'existe pas dans la langue française. Cet emprunt renforce la confusion et l'ambiguité qui sont des caractères du grotesque. En principe le premier contact du lecteur avec tout roman est le titre. Celui-ci guide le lecteur, l'oriente dans la compréhension du fond et le décryptage de la forme. Mais un titre en anglais renforce l'opacité surtout pour le lecteur francophone qui ne se connaît pas en anglais. En termes d'utilisation des langues, Garnier (2012 : 120) explique que l'utilisation « des langues

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

étrangères au français moderne courant, c'est d'abord comme facteurs d'étrangeté et d'obscurité, comme obstacles à la saisie immédiate du sens ».

Par ailleurs, l'analyse du parcours de Babyface au travers des pages trahit un personnage masqué ambivalent et contradictoire. Loin de lui tout angélisme, toute innoncence. Le lecteur qui voit immédiatement qu'il va s'agir d'un héros innocent aura vite déchanté. Les attentes du lecteur s'amenuisent en peau de chagrin au fil des pages. Nous pouvons dire que Babyface est tout sauf innocent. Qui plus est, le jeu de noms dans lequel est embourbé Babyface, est générateur de flou et d'opacité, véritables contrastes et oppositions du sens du titre. Car Babyface se fait aussi appeler Petit (p. 180) et Djê koadjo (p. 48). Un personnage principal à plusieurs étiquettes est insaisissable et énigmatique tout comme le titre éponyme de l'œuvre d'ailleurs. L'emploi de ce surnom de Babyface est un contraste ou une contradiction déroutante parce que le personnage principal ne reflète pas au fil des pages l'innocence. Asaah (2007 : 360) est d'avis que « le titre même du roman Babyface qui met en relief l'innocence trompeuse place d'emblée les événements narrés sous le signe de l'ambivalence, du jeu et de la manipulation». Le titre n'est pas ici « un endroit stratégique » tel que le défini P. Hamon (1982 : 138). Car il ne se réfère pas à la grille titrologique/de titrologie des romans réalistes. Donc, le titre est contradictoire, énigmatique, ambigu, antithétique et traduit un contraste. Ces éléments sont des caractéristiques irréfutables du grotesque. Le grotesque se manifeste aussi chez les personnages du roman.

4.2.2 Les personnages grotesques

Koffi Kwahulé met en scène des personnages grotesques. *Babyface* regorge de personnages grotesques.

Babyface

Babyface, personnage éponyme reflète bien des caractères grotesques. Ce personnage principal est aux prises avec tous les « actes du drame corporel» de Bakhtine (1970 : 315316)

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

qui alimentent son corps : manger, boire, copuler, déféquer, éliminer etc. Il se livre aux activités du corps. C'est ainsi que lors de son soit disant départ pour la France, Babyface se met à pleurer : « Et le voilà qui se met à pleurer. Comme un enfant, il pleure, Babyface. Il dépose sa valise et enfonce sa tête entre mes seins pour sangloter comme un petit garçon. Je m'en vais, il me répond d'une voix entrecoupée de grosses larmes » (p. 101). Il s'adonne aux relations sexuelles :

> il couvre mon visage de baisers…mes yeux, mes lèvres…mes oreilles…ma gorge…ma langue. Je sens la raison me fuir comme à chaque fois que Babyface lèche mes tétons, rampe le long de mes flancs, sommant mes cuisses de s'écarter, parce qu'elle est mûre pour se laisser engloutir (p. 103).

Il confie à Mozati après être ruinée que son amour est intéressé : « T'aimer ? Que veux-tu que je fasse de toi à présent que tu es ruinée ? Seul ton argent me faisait bander. Voilà c'est ici que prend fin notre histoire d'amour » (p. 206).

Nous notons des exagérations dans le comportement de Babyface qui frôlent le confins du ridicule. Ce porteur de masque et meneur de jeu fait montre d'une timidité exagérée et grotesque devant laquelle Jérôme ne put retenir ses sourires. Mozati elle-même explique à cet effet :

> Ce qui me fait tout d'abord craquer, ça je le dis tout de suite, c'est sa timidité. Il a les bras croisés devant lui, comme ça. Comme un écolier. Il nous salue et puis il demande à Jérôme, en l'appelant monsieur, s'il l'autorise à danser avec sa femme. Il croit que Jérôme et moi on est mariés. Jérôme lui dit qu'il n'a qu'à me le demander à moi-même. Il se tourne alors vers moi en décroisant ses bras pour les croiser dans son dos. Comme ça. Comme un petit garçon...Qu'est-ce qu'il est timide ! ...Puis il me dit

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Madame, voulez-vous bien m'accorder cette danse. Comme un enfant qui s'excuse parce qu'il fait une bêtise. Jérôme sourit (pp. 40- 41).

Quel épisode, scène comique ! Babyface en jouant au timide se fait tellement ridicule que le lecteur ne peut s'empêcher d'éclater de rire. Donc, par son travestissement et masque, Babyface se comporte parfois comme un bouffon qui suscite le rire. Nous notons une exagération dans l'emploi du cliché « je t'aime ». L'accumulation et l'énumération des termes d'amour ne font-elles qu'ajouter à cette à cette charge comique : « […] tu ne peux pas t'imaginer, ma chère Mozati, mon cœur, mon tout, mon amour. […] Mozati mon amour…Mozati mon unique amour. Je pense à nos futurs enfants » (pp. 17-18), « Paris pour nous deux » (p. 32) « Tu me manques. Je me sens rien sans toi. Je t'aime, je t'aime, je t'aime… » (ibid); « je t'embrasse. Je t'aime très fort (p. 34) ».

Babyface est une personne grotesque car il commet la violence, le déchiquetage, le dépeçage et la tuerie. Il est inconsistant. Pour quelqu'un qui porte « l'image du corps du Christ sur son front » (p. 144) et qui « fait le signe de la croix » (p. 145), tuer serait contradictoire, un contraste. Pourtant il fait partie de « ceux qui vont donner la mort » (p. 144). C'est lui qui « fait assassiner Jean-Marie Monastier » (p. 167) et ses complices. C'est Babyface qui tua Jérôme : « Quelqu'un est entré chez Jérôme pour le tuer et voler son livre » (p. 186). Nous savons pertinemment qu'à part les concubines, seul Babyface est au courant (p. 194). Il est responsable de la mort des trois instigateurs du conflit. C'est lui qui tua la Muse et ordonna la mort du Président et d'Abibi. C'est ainsi qu'armé d'une machette il se rend au camp pour accomplir sa mission. Il demande d'abord aux miliciens d'abattre le Président et AbibiSaboteur : « Quand les armes se sont tues, la dernière balle crachée, Général et Président traînaient sur le goudron, morts. C'est donc nous-mêmes qui les avons exécutés » (p. 186). Ensuite, tenant la Muse pour responsable de tout, il était décidé à « tuer la Muse » (p. 167).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

C'est chose faite au chapitre 186 où il coupe la tête de la Muse :

> Mais la machette qui était jusque-là levée descend tout un coup. Violemment. La tête de Petite-queue-de-vache roule aux pieds de Pétit pendant que tout le corps court dans tous les sens ; le corps est à la recherche de la tête. Il court là. Il court ici. Il s'arrête et se secoue sur place. Apparemment il cherche à chasser de ses veines quelque mauvais génie. Les bras du corps font comme ça, comme ça, comme ça. Les pieds du corps font comme ça, comme ça, comme ça (p.186).

Action héroïque mais violente de tout même.

Pamela Agbojamayafê

Pamela Agbojamayofê est un personnage grotesque. Selon Bakhtine (1970 : 25) la bouche est privilégiée par l'image grotesque :

> 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.

Paméla est surnommée Joe Frazier du fait de ses lèvres rendues démesurées par une opération chirurgicale voulue. Il y a une exagération dans la description de ses lèvres. Elle a des lèvres tellement grosses qu'elle est surnommée Joe Frazier. C'est en voulant avoir les lèvres comme une des actrices de film préférée par son mari qu'elle a fini par déformer ses jolies lèvres :

> Karidja a surnommé Paméla, Joe Frazier, à cause de ses lèvres. Karidja dit que les lèvres de Paméla ressemblent à celles de Joe Frazier après son combat contre Cassius Clay. On dirait qu'une guêpe l'a piquée sur la bouche ! Pourtant, au début, Pamela avait une jolie bouche. […]. Et puis voilà qu'un jour Pamela nous dit qu'elle veut

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> avoir les mêmes lèvres que cette comédienne …là…américaine…qui a des seins on dirait des pastèques… (p.45).

Sa vie est caractérisée par le carnavalesque surtout pour combler les absences de son mari (p. 101).

Streaker

C'est un personnage ridicule. Il s'adonne aux activités du dramel corporel. Il se voit attribuer le surnom aux accents américains Streaker (p. 77), appellation visiblement motivée par la tendance du pédophile à se dénuder jusqu'à son « Agneau de Dieu» (p. 82) en public: église, bar, rue, commissariat, entre autres. Le mari de Mo'Akissi a plusieurs noms (Streaker, Wachiira Tobias) est un personnage grotesque, bizarre, ridicule, double. Il se dit « écrivain »

(p. 46) alors que c'est un pédophile, infidèle qui commet l'inceste sur la petite sœur de sa femme : « Et ce petit con de Streaker, pendant que Mo'Akissi se crève le cul au travail, qu'est-ce qu'il fait ? De la poésie entre les cuisses de Nolivé, la propre petite sœur de Mo'Akissi. Même père même mère. Trop pour son âge. Treize ans ! […] » (p. 46).

Streaker est constamment aux prises avec les actes du drame corporel. Il ramène tout sur le bas corporel. Il exagère dans ses comportements. Il embrasse et caresse Mo'Akissi en public :

> Il assoit Mo'Akissi sur ses cuisses et il commence à l'embrasser. Bon ça, ce n'est pas grave. Mais après, il lui passe la main ici, il lui passe la main là, partout, jusque dans les endroits où la main ne doit pas passer en public. On dirait film-porno. On est tous gênés (p. 78).

C'est un personnage grotesque qui exhibe partout son pénis, une partie du corps grotesque qui est l'objet d'une exagération ou hyperbolisation. Il va à l'excès jusqu'à exhiber son sexe

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

en public et à se vanter de la longueur de son phallus : « Streaker prend le verre du petit ami de Karidja et trempe son affaire dedans» (pp. 80-81). Le comble c'est qu'il exhibe son pénis à l'église et il pisse dans l'église :

> Une autre fois ça a été à l'église que Streaker a sorti ça. […] C'était pour la confirmation de Nolivé. [...] Il est monté sur l'estrade, a baissé son pantalon, l'a sorti, l'a agrippé, l'a exhibé et a pissé le plus loin qu'il pouvait en criant Je tiens l'Agneau de Dieu!! (pp. 82-83).

Cette scène nous rappelle ces mots pertinents de Bakhtine (1970 : 150) :

> Durant l'office solennel célébré par l'évêque pour rire, on se servait dans l'église même d'excréments en lieu et place d'encens. [...] Chez Rabelais, l'arrosage d'urine et l'inondation dans l'urine jouent un rôle de premier plan.

Une autre fois encore c'est devant les policiers qu'il exhibe son pénis : « Ça a été devant une patrouille de policiers qu'il a baissé son pantalon (p. 83). Il exhibe son pénis dès qu'il voit passer une femme : « Il dégaine dès qu'une paire de fesses frétille devant sa braguette (ibid)» et « Streaker adore pour un oui ou un non, exhiber en public l' « Agneau de Dieu»(p. 86)».

Cette caricature vire à la laideur morale. Cette exagération dans l'utilisation du bas corporel l'amène à commettre la pédophilie et l'inceste :

> Et ce petit con de Streaker, pendant que Mo'Akissi se crève le cul au travail, qu'estce qu'il fait ? De la poésie entre les cuisses de Nolivé, la propre petite sœur de Mo'Akissi. Même père même mère. Trop pour son âge. Treize ans ! […] Même pas treize ans et elle joue avec la chose de sa grande sœur. Et dans leur lit en plus (p. 46).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

À force de s'accoupler avec la petite sœur de sa femme, cette dernière a fini par tomber enceinte : « Nolivé a plus de quatre mois d'aménorrhée. Monsieur Wachiira en est l'auteur » (p. 102), « Le ventre de Nolivé.» (p. 112). L'accouplement, le ventre et la grossesse sont à en croire Bakhtine (1970 : 315-316) sont des événements principaux du drame corporel. Nous notons une exagération dans les relations sexuelles, un événement principal du drame corporel : « … des heures de caresses, de baisers, de tendresses » (pp. 115-116). Wachiira est un personnage caractérisé par la contradiction. Celui qui ne croit pas en Dieu, mais utilise la bible et des raisonnements grotesques pour convaincre Nolivé de témoigner en sa faveur (pp. 134-135). Wachiira fait croire par des raisonnements grotesques à Nolivé « de témoigner en faveur de lui devant les tribunaux » (pp. 138-139). Il va jusqu'à proposer le mariage à cette petite fille qui n'a même pas encore atteint la majorité civile et pénale : « Je t'épouserai » (p. 139).

Mo'akissi

Mo'Akissi est un personnage bizarre et grotesque. Elle laisse «Man'Jusu, une crème, intelligent et beau gosse» pour le coureur de jupon Streaker le faux-type, le faux poète ou écrivain. C'est une femme qui refuse d'avoir un enfant et pousse son mari dans les bras de sa petite sœur. Elle veut que sa petite sœur le soit à sa place. Elle dit que : « Nolivé est ma sœur. Nous sommes du même sang. Il n'y a pas meilleure solution d'avoir un enfant de moi » (p. 118). Il une exagération dans l'importance accordée à l'amour, aux événements corporels « N'oublie pas toi et moi avant l'enfant » (ibid).

Adama Katatjé

Adama Katatjé est un personnage grotesque. C'est un monstre car il est le fils et l'amant de Mami Wata :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Mami Wata pond un œuf et le tend au père. [...] Va, introduis cet œuf dans le ventre de ta femme et ton troisième enfant vivra. Il sera un garçon. Il s'appellera Katatjé. Il naîtra donc un mardi. Tu n'auras pas d'autres enfants mais cet enfant-là vaudra mille enfants. Il sera roi. Et mon amant (p. 15).

Il a un nom double « Aussi lorsqu'au début des années soixante Adama Katatjé (vrai nom de Président) apparaît sur l'échiquier politique, l'Occident croit-il voir en lui son messie » (p. 11). C'est est un personnage grotesque qui se livre aux activités du drame corporel. Quand babyface se rend au camp pour tuer la Muse il le voit nu : après « Arrive Président. Nu également. » (p. 170). Cet instigateur de la guerre est violent. Il est à l'origine de la guerre : « C'est lui qui a fait qu'il y a la guerre (p. 182). Il finit par reconnaître : «…J'avais fini par oublier pourquoi, au nom de quoi avons avons déclenché toute la tuerie (pp. 171172). Il s'adonnait à la copulation : « Eu égard aux rires, aux gloussements et aux hurlements qui s'échappent de la tente, aux hi, aux ho, aux ha, personne n'est dupe de ce qu'ils font tous les trois pendant que nous, nous sommes là à nous étriper comme des bandes de cons » (p. 182). Président a trahi les siens à cause des activités du corps : « Maintenant on le sait, on sait que son chef trompait son propre camp en venant soigner les blessures de son âme entre les cuisses de l'ennemi » (p. 183).

C'est un dictateur. Il est xénophobe et raciste, nationaliste, concepteur et prometteur de l'ivoirité ou l'éburnité. Président est un personnage grotesque, double et contradictoire qui à la fois demande pardon pour les crimes xénophobes commis et défend l'éburnité et le massacre des assaillants (p. 63-65). Tantôt il est xénophobe et est à l'origine de beaucoup de tuerie. Il dit à babyface :

> T'informer, te dire toute la vérité, te dire que que depuis quelques mois la donne a changé. Parce que c'est fini, Pétit, la guerre est finie…J'avais fini par oublier pourquoi, au nom de quoi avons avons déclenché toute la tuerie (pp. 171-172).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Tantôt c'est un Président double, ambivalent qui est un libérateur du pays et prometteur de démocratie :

> Président […]. C'est lui qui a construit, modelé, fait de ce pays l'oasis de liberté et de prospérité qu'il est,…c'est lui qui a fait ce pays ; c'est lui qui nous a faits…[…] Pour Babyface aussi, Adama Katatjé restait, …le grand libérateur, celui qui, au prix de tout ce qui lui était cher, avait extirpé le peuple eburnéan des ténèbres du colonialisme, et de son corollaire; les travaux Forcés, pour l'exposer dans la lumière du concret des nations respectées et libres. [Il a ouvert] le pays, au tournant des années quatre-vingt, le pays à la ''démocratie participative'' (pp. 162-163).

Ce dualisme, cette ambivalence est visible dans la manière dont le Président traite le cas Abibi Dikété. D'abord, il prend soin de toiletter unilatéralement la constitution afin d'exclure de la course au pouvoir Abibi Dikété : « Abibi-Saboteur ne sera jamais le président de ce pays! Ce bâtard n'a aucune légitimité sur le pouvoir ! » (p. 165). Ensuite, pour camoufler les ficelles d'un coup d'État constitutionnel, le père de l'éburnité élève le général Abibi Dikété maréchal. D'où cette interrogation « Après tout cet Abibi Dikété, ce venud'on-ne-sait-d'où, ce boyrodjan, n'est-ce pas lui-même, Président, qui, contre l'avis de tous ses conseillers et de notre protestation muette, l'a élevé au rang de maréchal ? »(p. 162164).

Mozati

Elle est un personnage naïf et grotesque. Il est constamment aux prises avec les activités du drame corporel. Les larmes coulent à plusieurs reprises de ces yeux. Il s'agit d'une accumulation de pleurs. Mozati pleure lorsque Babyface l'invite à danser et la drague ensuite :

> Alors, pour la troisième fois, depuis que le jeune homme adossé au manguier lui a demandé de sa voix prudente et apaisante si elle voulait bien lui accorder cette danse,

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Mozati a craqué, fondu, coulé. Mais cette fois pour de bon. Lorsqu'elle nous a rejoints, Jérôme, Streaker et moi, elle était en larmes (p. 49).

Elle pleurait lorsque Babyface allait la quitter pour la soit-disante France. « je pleurais, mais à l'intérieur. […] Cette nuit j'ai pleuré. Toute la nuit, j'ai pleuré à l'idée de cette séparation (p. 102). Elle s'adonne aux activités sexuelles :

> out en me suppliant de le laisser repartir seul, il couvre mon visage de baisers…mes yeux, mes lèvres…mes oreilles…ma gorge…ma langue. Je sens la raison me fuir comme à chaque fois que Babyface lèche mes tétons, rampe le long de mes flancs, sommant mes cuisses de s'écarter, parce qu'elle est mûre pour se laisser engloutir (p. 103).

Mozati est follement éprise de Babyface. Elle nourrit un amour exagéré pour Babyface. Elle ne cesse de répéter Babyface : « Babyface par-ci, Babyface par-là. Babyface était devenu le sel et le sucre de la vie de Mozati» (p. 99), « Nous nous aimons... Babyface m'aime et j'aime Babyface. » (p. 198). Elle est folle d'amour pour un personnage double, Babyface, hypocrite et le dit bien haut : « J'aime l'appeler Babyface. Et je l'aime, Jérôme. Je l'aime comme si on m'avait jeté un sort. » (p. 94).

Mozati aime tellement Babyface qu'elle lui donne aveuglément tout : son corps, son amour, son argent. Elle donne tout au nom de cet amour fou. Elle donne le journal de Jérôme à Babyface : « C'est moi qui le lui ai donné. On était ici, il s'ennuyait et je lui ai dit voici, c'est Jérôme qui a écrit ça, tu peux le lire si tu as envie » (pp. 53-54). Elle lui donne son amour en se séparant de Jérôme :

> En quelques jours, celui qu'elle appelait désormais « mon Bébé» était devenu le centre nerveux de sa vie. […] Quand Babyface est loin de mon corps ça me dérange

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> ; ça me gratte partout partout partout... […] S'il me demande de larguer Jérôme, je le fais, en un clin d'œil, à l'instant même, je plaque Jérôme (pp. 97-98).

C'est encore cet amour passionnel qui est derrière la générosité de Mozati vis-à-vis de son amant : « Désormais les cadeaux, c'est elle qui les faisait. [...]. Mozati lui a promis de lui envoyer, chaque fin de mois, un mandat afin de l'aider dans ses études » (p. 99). Cet amour entretient une naïveté, une incrédulité exagérée.

C'est la folie de la passion qui la rend aveugle par rapport à la réalité. Cette naïveté l'amène à rejetter toutes les révélations relatives aux apparitions et rencontres de Babyface. Tantôt elle défend Babyface : « Mon Bébé ne fume jamais» (p. 196). Tantôt Mozati se dresse contre la véracité des témoignages de la présence de Babyface sur le territoire de l'Éburnéa : « Peutêtre que tu as vu Foufafou un type qui ressemblait à Babyface. Mon bébé, lui, est à Paname.

Il est tellement à Paname qu'il vient de m'écrire » (p. 198). Décidément l'amour a rendu Mozati folle, naïve car elle avait la peine à accepter le fait que Babyface n'est pas parti en France : « Streaker dit « Et je l'ai vu. Babyface ! Il n'y a aucun doute, c'était lui…c'était Babyface ! …Babyface m'a vu…Babyface n'est pas encore retourné en France ». Ses mots de Streaker auraient pu la raviser. Mais en vain. Décidément cet amour aveugle va lui coûter cher. Elle va se faire manipuler. C'est ainsi qu'elle va aller par ailleurs jusqu'à naivement « brader ses deux villas et sa Rover » (p. 200) et envoyer les 25 millions à Babyface qui lui fait croire qu'il était en France dans le cadre de ses études.

> Je sais qu'au bout de cette chose m'attend la folie. D'ailleurs, je le suis déjà folle. [...] L'amour ne peut qu'au royaume de la folie. [...] ; tous ceux qui ont aimé, vraiment aimé, absolument aimé sont devenus fous. La folie ! C'est à ce prix-là que l'on sait qu'on aime (pp. 94-95).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Ces mots de Mozati se réalisent plus tard. Elle tombe sur Babyface alors qu'elle partait à l'aéroport pour prendre l'avion pour rejoindre son mari. Elle se rend compte que le chauffeur était Babyface : « C'est Babyface. Mozati n'est pas pourtant surprise de le voir là plutôt qu'à Paris. Elle est contente d'avoir retrouvé son Bébé, elle oublie jusqu'à la raison pour laquelle elle a pris ce taxi » (p. 203). Babyface se démasque et lui confie qu'il est un escroc professionnel. Elle devient folle à la suite des aveux de Babyface à Mozati par rapport à sa vraie identité : « Je ne m'appelle pas Babyface, ni Djê Koadjo. Je ne suis pas étudiant. Je n'ai jamais mis les pieds à Paris. Mon bizness ce sont les filles comme toi, Mozatimélédé, leur offrir l'homme dont elles n'osent même pas rêver » (p. 204); « Djê Koadjo existe bel et bien mais, je te le répète, ce n'est pas moi » (p. 205). Il révèle à Mozati que son amour est intéressé : « T'aimer ? Que veux-tu que je fasse de toi à présent que tu es ruinée ? Seul ton argent me faisait bander (argent pour satisfaction sexuelle). Voilà c'est ici que prend fin notre histoire d'amour » (p. 206).

Malgré ces images, ces aveux par rapport à sa vraie identité, elle continue follement à croire en l'amour de Babyface. Les choses sont mélangées dans la tête de Mozati : « Ces images !...Ces mêmes images…Peut-être que Mo'Akissi a raison, et que ça ne s'est pas passé comme ça. Peut-être que tout s'est mélangé dans ma tête » (p. 208). Selon Bakhtine (1970 : 16) les fous sont des personnages caractéristiques de la culture comique populaire qu'est le grotesque. Donc Mozati est un personnage grotesque. Malgré la folie Mozati n'arrive pas à oublier Babyface, il n'arrive pas à se faire à l'idée que Babyface a disparu.

Elle pense le voir à chaque nouvelle lune :

> Tout le monde dit qu'il a disparu sans laisser de trace mais moi à chaque nouvelle lune Babyface m'apparaît sur la croupe des nuages rouges du crépuscule me sourit afin que ma révolte se renouvelle se renouvelle se renouvelle se renouvelle. Mais ça personne le voit (pp. 212-213).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

La Muse

C'est un personnage grotesque qui a plusieurs noms (p.156, p.181) qui s'adonne aux activités du corps. Lorsque Babyface se rend dans le camp avec la machette à la main, c'est la Muse qu'il voit premièrement : « Ce fut la Muse qui sortit la première de la tente. […]. Elle est nue, totalement nue, semblait surprise » (p. 169). Elle exagère dans ses relations sexuelles. Nous pouvons évoquer ici l'hyperbolisation de son organe sexuel. Car elle a des relations sexuelles avec deux personnes à la fois. Elle violente son corps en faisant preuve de polyandrie :

> Eu égard aux rires, aux gloussements et aux hurlements qui s'échappent de la tente, aux hi, aux ho, aux ha, personne n'est dupe de ce qu'ils font tous les trois pendant que nous, nous sommes là à nous étriper comme des bandes de cons (p. 182).

Son ambition exagérée de prendre le pouvoir la pousse à instrumentaliser son phallus. Elle incarne la bassesse morale, la laideur morale. C'est elle la responsable numéro un de la guerre. C'est elle qui tire les ficelles. Elle a dû recourir à outrance à certains événements du drame corporel pour avoir le pouvoir :

> Le peuple raconte : Petite-queue-de-vache ? Elle aussi coupable qu'Abibi-Saboteur ; c'est elle, la vraie assoiffée du pouvoir. C'est pour prendre le pouvoir qu'elle est passée de couches en couches, de corps en corps, de sexe en sexe. […] Aussi a-t-elle sauté des draps de Président pour s'empaler sur le sexe ébloui d'Abibi-Saboteur trop heureux trop désireux de s'engouffrer dans l'embouchure d'une femme blanche…[…] On dit que des deux c'est elle l'homme, que lui est comme un chiot sans crocs devant elle, qu'elle gifle même très fréquemment…[…] Elle est derrière et l'excite à mordre dans notre pouvoir. Elle le mène par le bout du sexe. Elle est son

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> aiguillon. Il est sa chose. […] On dit que l'opinion Publique internationale se laisse abuser parce qu' [elle]-même est blanche (pp. 165-166).

C'est un monstre car elle peut se transformer en animal notamment le vautour (p. 183).

Abibi-Saboteur

C'est aussi un personnage grotesque qui s'adonne aux activités du corps. À l'arrivée de Babyface dans son Quartier Général, il est inquiet et nu : ensuite « arrive Abibi-Saboteur […] ; il est nu. Visiblement inquiet de voir le jeune homme au cœur de son Q.G., il regarde autour de lui comme pour s'assurer que ses gardes sont encore présents (p. 169) ». Le président est responsable de la guerre : « C'est lui qui a fait qu'il y a la guerre (p. 182). Il s'adonnait aux activités du corps :

> Président qui a entendu les vociférations de Général, sort à son tour. […] Cela fait des mois qu'il vient les rejoindre sous la tente à notre grand étonnement […] Toujours est-il que, désormais Président déserte régulièrement le pont Ancien pour venir sous la tente de Général Abibi et de Petite-queue-de-vache. Eu égard aux rires, aux gloussements et aux hurlements qui s'échappent de la tente, aux hi, aux ho, aux ha, personne n'est dupe de ce qu'ils font tous les trois pendant que nous, nous sommes là à nous étriper comme des bandes de cons (p. 182).

Abibi-saboteur est un personnage grotesque. Il se caractérise par les activités du « bas » et l'utilisation des pouvoirs de l'invisible : « Abibi-Saboteur est nu, à part évidemment son gilet bogolan qu'il porte tout le temps. C'est un gilet qui le rend invulnérable et invisible » (ibid).

Dieusibon

Dieusibon, maître de la ville de N'Pinkro est un personnage grotesque et risible. Il était :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> bizarre. Il portait des chemises cintrées et des pantalons pattes d'éléphant alors que ce n'était plus la mode. En plus ses chaussures, bicolores, étaient à semelles compensées. Comme il était très grand et très mince, notre maître avait l'air d'un héron. Pourtant ce n'était pas vilain à voir car monsieur Dieusibon marchait comme s'il dansait le cha-cha-cha. D'où le surnom qu'on lui avait donné à N'Pinkro : Johnny
>
> Pacheco. […] Monsieur Dieusibon avait une grosse moto Kawasaki avec toutes sortes de couleurs, comme un arc-en-ciel tourmenté. Sur le côté droit du réservoir était dessinée une tête de mort, et sur le côté gauche une femme blanche nue étendue dans une main droite noire. « Taureau-fou», le nom de la moto, était écrit sur les deux pneus : « Taureau» sur le pneu avant et « Fou» sur le pneu arrière (p. 21).

C'est un personnage double : « Dieusibon ne nous chicotait pas […]. Ensuite on ne lui connaissait pas de femme à N'Prinkro». Mais c'est un homme qui était aux prises avec les activités du drame corporel. Mais c'est un pédophile et violeur. C'est lui qui a déviergé Mozati. Elle dit : Je devais avoir neuf ans… ou dix ans…Neuf ans et quelque chose. Mes seins commençaient à pousser (p. 20).

Il y a une exagération dans la description du phallus :

> Ça, tu as déjà vu ça ? […] Jamais imaginé le maître nu. […]. Or le voilà comme sa mère l'a vu pour la première fois, allant et venant avec cette chose énervée, tendue entre les jambes. […] Tu sais à quoi ça sert ? […] Ça sert à avoir de bonnes notes. […] Maintenant tu peux toucher. […] Elle ne saura rien, touche. Allez, touche. Voilà. Qu'est-ce que ça te fait ? […] C'est lui-même qui a retiré ma culotte. […] Le sang. Je ne sais pas si ça s'est fait dans le salon ou dans la chambre. J'ai dit il y a du sang. J'ai dit je suis blessée. Il m'a répondu. Ce n'est rien, c'est normal. Et il est allé chercher un morceau de pain pour le tremper dedans. L'enfoncer dedans. Et il a retiré le morceau de pain tout rouge de sang. Et il a mangé le morceau de pain trempé du

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> sang de ce qu'il venait de me faire. À présent tu es à moi. Tu ne m'oublieras jamais parce que plus que jamais tu ne verras un homme te faire ça (p. 25-29).

Cette pédophilie, cet acte grotesque va tourner au tragique avec le suicide de « la fille aux cheveux roux, presque une albinos, la redoublante, la première, La silencieuse (p. 28) ; « Le lendemain, la fille aux cheveux roux qui n'ouvrait jamais la bouche a été absente. Puis le jour suivant. Puis le jour suivant. Puis le jour suivant…Sept jours plus tard on a retrouvé son corps au fond d'un puits abandonné » (p. 31).

Nolive

Nolive est un personnage grotesque qui présente les signes caractéristiques du grotesque bakhtinien. L'accouplement, grossesse et l'accouchement sont des événements principaux du drame corporel : « Ce qui pourrit entre Streaker et Nolivé commence à sentir. Et surtout à se voir sous les habits de Nolivé. Maintenant Mo'Akissi ne pourra plus se boucher le nez ni détournez les yeux » (p. 82). « Aujourd'hui Mo'Akissi n'ose plus sortir au bras de son poète de mari. Lui de son côté semble avoir enfin trouvé où déposer sa poésie : au creux des cuisses de Nolivé. Une gamine de même pas treize ans encore. Tout le monde le sait. Et bientôt tout le monde le verra » (p. 86). Il y a une exagération dans le comportement de Nolivé. Nolivé passait toute la journée au lit : « On passait toute la journée au lit (p. 135)».

Il y a une exagération dans le temps consacré aux rapports sexuels avec Wachiira. Cela explique les rétards et les absences aux cours : « Tous les matins il me faisait ça les matins juste après le départ de Mo'Akissi. J'arrivais ces matins là en retard au collège. Ou même je n'y allais pas. […] On était donc habitué à mes absences » (p. 134). Nolivé est une fille mélangée (pp. 140-141) dans la tête. Elle n'est pas une sainte. Loin d'elle tout angélisme parce qu'elle s'est laissée faire dans la relation avec son beau frère. C'est vrai qu'elle est une mineure, mais il n'en demeure moins vrai qu'elle est aussi responsable, coupable même

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

dans l'affaire de grossesse avec Wachiira (p. 141). Rien d'étonnant que Mozati la considère comme une voleuse de mari : « Déjà qu'elle lui a volé son mari » (pp. 142-143). Nous notons aussi des thèmes grotesques dans l'oeuvre.

3.2.3 Les thèmes grotesques

Il s'agit ici de repérer les occurrences de certains thèmes grotesques dans les textes. Un certain nombre de thèmes grotesques parcourent les événements imaginés par le romancier.

Le masque

Selon Bakhtine (1970 : 49) « C'est dans le masque que se révèle avec éclat l'essence profonde du grotesque. [...] Dans le grotesque romantique [...] le masque dissimule, cèle, trompe, etc. ». Parlant des formes et des enjeux de la mise en œuvre du grotesque, Pierre Halen (2012 : 200) dit dans le livre intitulé *Le grotesque en littérature africaine*, le grotesque se rapporte au « jeu sur les identités réversibles et les masques, antithèses, animalisations ». Le travestissement est donc au cœur de l'œuvre de Koffi Kwahulé. Selon Jean-Benoir Huitier (1999 : 63) jouer, se masquer n'est jamais gratuit car il s'agit toujours de paraître autre que ce que l'on est. Parlant des différents masques, il (1999 : 63) ajoute que « Le déguisement revêt trois formes principales : il s'agit tantôt d'un changement d'identité, tantôt de l'emprunt d'un nouveau statut social, tantôt d'un recours au double ».

Le changement d'identité est un procédé qui consiste à se présenter à autrui sous un trait, un nom qui n'est pas les siens. Babyface arbore l'apparence d'un jeune homme timide et innocent alors qu'il est double. Jérôme en parle comme d'un « jeune homme à la face d'ange » (p. 39) et d' « un jeune homme aux reflets timides et tristes. Presque un adolescent. » (p. 41). Jusque-là Mozati pense avoir affaire à un un beau « petit garçon » (p. 40), « très timide,

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

classe, taciturne » (p. 48) jeune homme qui « danse bien » (p. 48). Il se plait lui-même à se masquer .C'est ainsi que Steaker l'a vu à la Rue 12 masquer en femme (p. 113). D'ailleurs, Koffi Kwahulé le décrit un peu plus loin comme « un jeune homme aux contours flous» (p. 69) et « un masque mâle» (p. 168).

Il emprunte un nouveau statut social. Il se fait passer pour un « étudiant » (p. 48) d'économie à Paris. Il fait croire à Mozati qu'il terminera ses études l'année prochaine et qu'il est « certain d'être à la tête de l'une des banques de la place » (p. 48). Il joue à l'étudiant civilisé qui sait bien manier le langage de la galanterie. Numéro d'acteur civilisé bien apprécié par Mozati.

Il joue à l'amoureux. Il fait croire à Mozati qu'il l'aime. Il accumule les termes d'amour : « […] tu ne peux pas t'imaginer, ma chère Mozati, mon cœur, mon tout, mon amour. […] Mozati mon amour…Mozati mon unique amour. Je pense à nos futurs enfants » (pp. 17-18), « Paris pour nous deux » (p. 32) ; « Tu me manques. Je me sens rien sans toi.
Je t'aime, je t'aime, je t'aime… » (p. 32) ; je t'embrasse. Je t'aime très fort (p. 34). Pourtant, le masque peut aussi évoquer un mensonge délibéré. La naïve Mozati voit en Babyface un amant attentionné et lui accorde toute sa confiance. Par contre, pour Babyface porter un masque c'est recourir au double jeu qui consiste à escroquer Mozati. Babyface aime Mozati pour des intérêts financiers. Il feint d'aimer Mozati alors qu'il sert ses projets pécuniers et égoistes. Ce déguisement, ce port des masques a forcément des conséquences. Rien d'étonnant que Benoît Huitier (1999 : 65) écrit que ce déguisement, ce port des masques « est un jeu de la vérité qui se transforme parfois en épreuve de vérité ou en une redoutable manipulation d'autrui ». Huitier (ibid) ajoute que : « Le masque sert enfin à pleinement manipuler autrui. Il vise à délibérement tromper, afin d'amener l'autre à faire ce que l'on

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

souhaite. ». Mozati est victime du travestissement. Elle se laisse tromper par le déguisement de Babyface. Ce dernier arrive habilement à faire naître une passion indomptable chez Mozati.

Une fois son cœur embrigadé, il a su surfer sur ce cœur ensorcellée pour l'escroquer. Une fois sa mission corruptrice accomplie et que Mozati est ruinée, il procède au dévoilement de sa vraie identité. Ainsi il ne révèle sa véritable identité qu'à la fin du livre où il se démasque volontairement à Mozati :

> Je ne m'appelle pas Babyface, ni Djê Koadjo […]. Djê Koadjo existe bel et bien, mais je te le répète, ce n'est pas moi […]. Je ne suis pas sûr qu'il s'appelle Djê Koadjo, mais tant que ça roule... Comme moi c'est un moine sans Dieu ou un terroriste sans cause. Comme moi il est prêt à tout, au pire, pour rien, par jeu […]; il n'aspire qu'à son édification en ajoutant sa part de pourriture à la putréfaction du monde […]. Seulement sa part de pourriture. Comme moi. Il est de son temps (pp. 204-205).

Le personnage grotesque ne correspond pas à la définition classique et réaliste. Romain Lancrey-Javal (2001 : 39) fait état dans *L'épreuve de lettres* de la tentative des écrivains modernes de fabriquer « un portrait qui est celui de tous et de personne. Un masque en somme, assez semblable à ceux du carnaval ». Tout est donc fait pour brouiller les pistes et renforcer la fiction, l'irréel, la confusion qui entoure le personnage central qu'est Babyface. En masquant Babyface l'auteur tente délibéremment de dissimuler la vraie personnalité du héros tout en faisant ainsi réculer les barrières du réel. Koffi Kwahulé s'éloigne de l'approche réaliste des écrivains négro- africains de de la première heure. La peinture de personnages réalistes n'est plus à l'ordre du jour. Un personnage grotesque n'est en principe pas un personnage net, clair et réel.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Le président aussi a un autre nom (p.11). Il joue le jeu du déguisement, du masque. Le président qui s'est présenté comme un ennemi, un opposant de Abibi-Saboteur et sa femme la Muse serait vu à leur côté nu. Il trahit les siens à cause de la copulation : Président

> qui a entendu les vociférations de Général, sort à son tour. […] Cela fait des mois qu'il vient les rejoindre sous la tente à notre grand étonnement […] Toujours est-il que, désormais Président déserte régulièrement le pont Ancien pour venir sous la tente de Général Abibi et de Petite-queue-de-vache. Eu égard aux rires, aux gloussements et aux hurlements qui s'échappent de la tente, aux hi, aux ho, aux ha, personne n'est dupe de ce qu'ils font tous les trois pendant que nous, nous sommes là à nous étriper comme des bandes de cons (p. 182).

Effectivement, Président a trahi les siens à cause des activités du corps : « Maintenant on le sait, on sait que son chef trompait son propre camp en venant soigner les blessures de son âme entre les cuisses de l'ennemi » (p. 183.). Dieusibon n'en fait pas exception. Le maître du village de N'Prinkro, Dieusibon s'est aussi déguisé en personnage galant, inoffensif, innocent alors qu'en réalité c'est un pédophile, un violeur et un meurtrier (pp. 21-31). Le jeu de masque est consubstantiel à l'œuvre de Koffi Kwahulé. Elle permet de grossir les traits, de les dissimuler et de déjouer la censure. Éric Duchatel (1984 : 30) dit à ce propos : « Le masque a double fonction de voiler et de grossir les traits. L'auteur délègue ses idées à son personnage, déjouant ainsi la censure». Enfin, cette prolifération comique des identités consistent à masquer la vraie identité des personnages et à planter encore plus les personnages dans le brouillard fictionnel.

La métamorphose

Selon Bakhtine (1970 : 33) l'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose. Dans la même perspective, Garnier (2012 : 16) explique que les motifs qui forment les décors de la Domus Auréa sont liés par les principes de la

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

métamorphose car les masques, les rinceaux végétaux, les figures humaines et animales entre autres s'entrelacent et naissent les unes des autres et accomplissent des actions invraisemblables. Même son de cloche chez Bakhtine (1970 : 41) qui présente la métamorphose comme un des traits caractéristiques du motif ornemental du motif découvert à la fin du XVe siècle. Donc, l'évocation de la métamorphose est utile pour montrer le caractère fictionnel ou imaginaire de l'œuvre de Koffi Kwahulé.

Il faut souligner que l'auteur ivoirien fait appel à la métamorphose pour ressortir le caractère fascinant et irréel du récit. Lorsque Babyface s'apprêtait à rentrer dans le camp, les miliciens lui ordonnèrent de s'arrêter et qu'à défaut ils l'abattront. Les fusils et les balles qui sont tirées connaîssent des transformations. Les fusils et les balles se métamorphent respectivement en arrosoirs et en de l'eau : « On tire sur lui. Mais c'est de l'eau qui sort de nos fusils. [...] On tire, on tire, on tire mais nos fusils ressemblent à des arrosoirs » (p. 180). En outre, Babyface décapite la Muse. La tête de la Muse essaie d'étrangler Babyface. Il a fallu l'aide du sergent Tchakaly pour le débarrasser de cette tête monstrueuse et grotesque. Le sorcier chante dans une langue sacrée, chanson que seule la tête ensanglantée comprend. Cette communication entre le sergent et le corps favorise le desserrement de l'étreinte autour de Pétit. Il s'ensuit que ce corps en sanglots (pleur un événement du drame corporel) s'agénouille aux pieds de Tchakaly.

Mais cette tête, ce corps vidé de ces cha'ms se métamorphose avant que Tchakaly ne s'en saisisse (p. 188):

> Sous nos yeux, la tête se transforme en vautour et, malgré les hurlements de nos kalachnikovs, va se dissoudre dans le fleuve de vautours qui forment, depuis le commencement des temps d'amertume, un ciel de nuit sans étoiles sur LittleManhattan.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Or, selon Bakhtine (1970 : 314-316) 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. Donc, cette métamorphose de la Muse participe du grotesque. La mort de la Muse n'est pas la fin, elle renaît ou se réincarne sous une forme animale conformément au devenir grotesque de Bakhtine (1970 : 33). Enfin, Babyface disparaît pour toujours en un règne inconnu : « Une fois sortis des sortilèges de Petite-queue-de-vache, nous réalisons que Pétit a disparu » (p. 188). Nous avons aussi Mami Wata qui se métamophose en un arc-en-ciel à tête de cobra et à queue de cobra (p. 15). Elle devient une volaille qui pond un œuf (p. 15).

La violence

L'œuvre tourne autour du thème de la violence. La thématique de la violence prend bel et bien une place non négligeable dans l'oeuvre. Selon Bakhtine (1970 : 315-316) le déchiquetage, le dépeçage et la tuerie sont des événements principaux du drame corporel. La guerre est le symboble de la violence par excellence. Or, la République d'Éburnéa est meurtri par la guerre civile (p. 9-11). Les actes violents occupent une place centrale dans l'œuvre. C'est ainsi que nous relevons des assassinats et tueries (p.167, 186), le vol (p. 186), les exécutions (p. 186), (p. 167), la décapitation (p. 186), le massacre des étrangers (p. 56) et l'anthropophagie (l'horreur du cannibalisme). Le déchiquetage, le dépeçage et l'anthropophagie sont bel et bien présents dans l'oeuvre. Le cas d'anthropophagie (p. 6062) que nous recensons dans l'oeuvre traduit la barbarie qui baigne dans cette oeuvre. L'image violente de ces Éburnéans dont la pureté de sang est douteuse ou accusés de désertion qui se sacrifient soit par le feu soit par le déchiquetage et le cannibalisme relève du tragique à outrance. Cette demesure ressort le caractère imaginaire et grotesque du récit. Il faut aussi souligner la violence corporelle : « Je l'ai giflée- la seule gifle pendant tout le temps où nous avons vécu ensemble » (p. 118), « le jour où elle a essayé de lui demander pourquoi il a fait

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

cette chose avec sa sœur Nolivé, façon Streaker l'a giflée, elle a cru devenir sourde » (p. 47), « L'autre l'a giflée le jour où elle lui a demandé pourquoi il m'avait fait ce que tout le quartier racontait» (p. 135). La violence sexuelle entre Streaker et Mozati (p. 126).

En outre, les policiers assènent des coups de matraques sur le pénis de Streaker. Ce dernier avait la mauvaise habitude d'exhiber son sexe en public. Cette fois-ci c'est devant les policiers qu'il le fait. Mais les policiers vont sévir violemment :

> Ça a été devant une patrouille de policiers qu'il a baissé son pantalon. Ils l'ont embarqué pour je ne sais plus quoi sur la voie publique. […] Lorsque quatre jours plus tard Mo'Akissi est allée le chercher au commissariat, il faisait pitié à voir…on m'a raconté que certains policiers lui ont tout fait, et que même leurs matraques n'ont pas servi qu'à lui taper sur la tête… (p. 83).

Les armes sont aussi le symbole de la violence : les enfants-soldats tirent les Kalachnikovs (p. 148) Mami Wata tient une une machette (p. 14). Babyface se rend au camp armé d'une machette pour violenter mortellement l'instigatrice de la guerre la Muse (p. 186). Avant de s'éxécuter la Muse le gifle violemment (p. 178). Mozati a giflé l'infirmière qui la soignait pour raison de jalousie : « Je l'ai giflée. Elle à la figure m'a craché. Me suis agrippée à ses tresses et l'ai frappée et l'ai griffée et l'ai mordue » (p.211). En revanche les infirmiers la traitent violemment (ibid).

La sexualité

Pour Bakhtine (1970 : 315-317) l'accouplement est un événement principal qui affecte le corps grotesque. Pour mieux éclairer la notion de corps grotesque, Bakhtine (1970 : 35) articule plus loin que le corps grotesque est un corps prêt à concevoir et à être fécondé avecc un phallus et des organes génitaux très apparents. Le génital est grotesque car il relève de ce que Bakhtine appelle les actes du drame corporel. Tout ayant été bien considéré, nous allons

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

maintenant explorer comment la sexualité imprègne l'écriture de Koffi Kwahulé. En effet, la sexualité est une thématique récurrente dans l'oeuvre. Il faut le redire qu'il y a une présence envahissante de la sexualité dans l'œuvre de Koffi Kwahulé. La plupart des personnages s'adonnent à l'accouplement. Le sexe est partout dans l'œuvre : le sexe entre le père de Babyface et Mami Wata (p. 15), le sexe de la mer engloutit le père et l'arc-en-ciel (p. 15), le sexe entre Dieusibon et les élèves tels que Mozati (p. 29), « la fille aux cheveux roux » (p. 28), entre Babyface et Mozati (p. 103), Mo'akissi et Streaker (p. 126), Nolivé et Streaker (p.125, 133-134), entre la Muse (Petite-queue-de-vache), le Président et le Général Abibi-Saboteur (p. 182).

Le monstrueux et le difforme

Selon Bakhtine (1970 : 52) : « L'aspect essentiel du grotesque est le difforme. L'esthétique du grotesque est dans une importante mesure celle du difforme. ». Cela étant, Mami Wata est un monstre grotesque car elle se métamorphe en « arc-en-ciel à tête de cobra et à queue de scorpion» (p. 4). La sirène noire a un « sexe de feu » (p. 15). Elle devient une volaille qui pond un œuf (p. 15). Elle est aussi l'incarnation du visible et de l'invisible (p. 16).

L'effacement des frontières, l'hybridité compositionnel des êtres et des mondes crée le monstre. La complexité hugolienne (1970 : 52) de l'homme est visible ici. La dualité de l'homme (esprit et chair) de Hugo (1985 : 16) et des êtres (grotesque et sublime) hugoliens (1970 : 52) et l'hybridité bakhtinienne (1970 : 41) transparaîssent ici. L'homme est double, le corps physique de la Muse est tué. Mais son esprit continue d'alimenter la guerre et de causer un des principaux drames corporel c'est-à-dire la mort des frères et sœurs :

> Mais la guerre n'est pas finie, bien au contraire. Chacun peut le constater à la tragédie de sa propre vie ; lorsque nous avons commencé à tirer sur les vautours, ceux d'en face ont pensé qu'on leur tirait dessus. Tchakaly avait raison, inutile de leur

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> expliquer, car celui qui n'a pas vu ce que nous avons vu ne peut comprendre que la nation est toujours en danger parce que parmi les vautours se cache l'esprit de Petitequeue-de-vache. C'est ainsi que, subrepticement, la guerre est revenue sur ses pas.
>
> C'est ainsi que le frère a recommencé à tuer le frère, la sœur la sœur (pp. 189-190).

Le scatologique et l'excrétion

Bakhtine (1970 : 315-316) centre entres autre sa reflexion sur les besoins naturels (et autres excrétions : transpiration, humeur nasale, etc qu'il accrédite comme des événements principaux des actes du drame corporel qui affectent le corps grotesque. L'auteur accorde la priorité à la thématique scatologique. Cette explication se double d'un éclaircissement supplémentaire de la part de la part de Bakhtine (1970 : 150) :

> Ce n'était de boue, mais bien des excréments et d'urine qu'on éclaboussait. [....] Durant l'office solennel célébré par l'évêque pour le rire, on se servait dans l'église même d'excréments en lieu et place d'encens. [...] la projection d'excréments sur les passants était pratiquée [...], [...] est connue dans la littérature antique. Les privautés scatologiques jouent un rôle énorme durant le carnaval. Chez rabelais l'arrosage d'urine et l'inondation dans l'urine joue un rôle de premier plan. [...] la projection d'excréments et l'arrosage d'urine sont des gestes rabaissants traditionnels, connus non seulement du réalisme grotesque, mais aussi de l'Antiquité.

Ce détour par les travaux de Bakhtine (1970) a le mérite d'éclairer la notion de scatologique et de nous aider à comprendre que Koffi Kwahulé a mis en évidence l'excrétion, l'élimination dans l'œuvre. Cette corporalité la plus basse des hommes à guider Streaker à pisser dans l'église :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Une autre fois ça a été à l'église que Streaker a sorti ça. […] C'était pour la confirmation de Nolivé. [...] Il est monté sur l'estrade, a baissé son pantalon, l'a sorti, l'a agrippé, l'a exhibé et a pissé le plus loin qu'il pouvait en criant Je tiens l'Agneau de Dieu ! (pp. 82-83).

Il pisse aussi dans le verre de l'ami de Karidja : « Streaker prend le verre du petit ami de Karidja et trempe son affaire dedans» (pp. 80-81).

La mort

Selon Bakhtine (1970 : 315-316) la mort est un événement principal du drame corporel qui affecte le corps grotesque. C'est une thématique récurrente dans l'oeuvre. La présence de la mort imprègne toute l'oeuvre. Elle plane comme une épée de Damoclès sur Éburnéa et son peuple. Les cadavres abondent dans ce roman. Dès la première page nous pouvons lire : « Babyface enjamba quelques cadavres jusqu'à Président» (p. 9). Les donneurs de la mort sont légion dans ce livre : « ceux qui vont donner la mort » (p. 144). Les cadavres sont partout à tous les coins de rue. Les corps jonchaient le pont (p. 168), trois corps flottaient sur les eaux de la lagune (p.180), la mort du Président, d'Abibi-Saboteur (p. 186). La mort envahit toujours l'espace du roman. Les images et les scènes macabres n'annoncent rien de bon. L'image des enfants soldats mourants aux yeux crevés, aux poumonx truffés de plaies qui pataugent dans le sang des cadavres ne fait que donner une touche hyperbolique à cette histoire horrible (p. 148). Les personnages évoluent dans un monde où les événements du drame corporel notamment la mort se produisent.

Disons dans le même sillage que la création du concept ou de l'idéologie de l'eburnité vire à outrance au tragique. Ce tableau de la situation est assez illustratif :

> […] La crise économique a armé la main de la part d'ombre du peuple eburnéan dans son coup d'État ourdi contre la raison. Les étrangers étaient devenus la source

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> matricielle de tous les problèmes que connnaissent les Eburnéans. Un groupe d'intellectuels dénommé le FER, le Front eburnéan du refus, faisant montre d'une irresponsabilité criminelle, avait inventé le douteux concept d'eburnité : un Eburnéan pur ! La loi du sang. Qui n'était pas né et de père et de mère eburnéans eux-mêmes eburnéans de naissance n'était pas eburnéan. Il fallait « face aux diverses et sournoises tentatives de dilution» préserver à tout prix la pureté du sang eburnéan (p. 55).

Selon un des intellectuels du FER, l'immigration allait non seulement affadir l'élan nationaliste mais aussi aboutir à « l'extinction biologique de la race eburnéane » (ibid). Dans le quotidien du pouvoir Eburnéa-Soir, ils parlent des « grands artistes du pays » comme étant des étrangers. « Aussi hurlèrent-ils au « génocide culturel planifié par l'ennemi intérieur » (ibid). Selon ces intellectuels le génie créateur eburnéan […] était […] en grave danger » (ibid). « Ils en appelèrent au sursaut patriotique». Cette xénophobie tourne au tragique : « Conséquence logique, les exactions contre les boyrodjans, c'est ainsi qu'on appelle ici les immigrés, s'étaient multipliés » (ibid). Il s'ensuit un massacre horrible, événement du drame corporel :

> Un matin d'octobre, sous le pont du renouveau, on vit un vautour glisser sur la lagune Eburné qui coupe Little-Manhattan en deux. Serres et bec enfoncés dans un corps flottant sur l'eau, le rapace achevait de dévorer les viscères. Puis un deuxième, puis un troisième, puis un quatrième, puis un cinquième. Vers midi, la lagune aux eaux pourtant perpétuellement sombres, exhiba un nouveau manteau de pourpre. Les cadavres affluaient. Les vautours aussi. Le premier massacre contre les étrangers venait d'être perpétré dans la nuit à Foufafou, un quartier populaire plus en amont.
>
> Les jours qui suivirent, des dizaines d'autres corps flottèrent sur la lagune […], des Eburnéans à la « pureté douteuse», ou accusés de « désertion morale», furent aussi emportés par la folie » (p. 56).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Donc, la xénophobie contribue à la mort, aux massacres de beaucoup d'étrangers : « La communauté internationale se braqua et dépêcha ses experts en Eburnéa ; ils piochèrent le ventre du pays du côté de Foufafou et exhumèrent des centaines d'autres corps ; les caméras du monde entier filmèrent et filmèrent (p. 63).

L'irresponsabilité du membre du FER et ses partisans n'augure pas de bonnes perspectives. Le manque de regret de cette politique discriminatoire et ses conséquences porte en lui des tensions et insuffle dans Eburnéa un esprit de va-t-en-guerre et fait d'Eburnéa une République marquée par le sceau de la mort. Abondant dans cette perspective, le FER et ses partisans promettent plus de morts :

> [ils] bombèrent le torse : quoi ? Quels regrets ? Quelle condamnation ? Quels charniers, Quels tombes communes ? Quels corps ? La communauté internationale n'a-t-elle rien d'autre à faire qu'à s'intéresser à quelques cadavres de boyrodjans ? Eh bien, la prochaine fois ce ne sera pas une seule tombe commune que leurs experts auront à ouvrir, mais des dizaines, des centaines, des milliers de tombe à Foufafou, à Kékrénou, Sainte-Croix, à Findjou-gou-poto-poto, à Quartier-coup-de poing, à Porto-Negro, au plateau…Partout, dans chaque quartier de Little-Manhattan, et de chaque ville, et de chaque village d'Eburnea fleuriront, telles des termitières, des tombes, tellement de fosses communes que les experts du mondialisme éhonté n'auront pas assez de toute leur sinistre vie pour les ouvrir toutes !... (p. 63).

Des scènes où les gens se suicidaient, se sacrifient eux-mêmes pour et au nom de l'identité sont aussi des ressorts grotesques. Parce que la mort est convoquée dans l'aspiration de l'Identité pure, nous pouvons dire que tous ces scènes perçues comme grotesques. Ils ont tout sacrifié pour l'identité :

> Depuis quelque temps, la chose se chuchotait au cœur de Béhémi : '' Comment aspirer à l'Identité pure avec ces gens-là au milieu de nous ? […].'' Ces gens-là''

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> étaient trois dans Béhémi. En tout et pour tout trois, dans tout Béhémi. Le père, le fils et la mère. […] Aussi ce matin, le fils est-il venu sur la place centrale de Béhémi comme don des siens à la quête du Graal ; clamer, au prix de son esprit et de sa chair, que, eux aussi, ces gens-là, étaient d'Eburnéa, sans arrière-pensées, sans oui, mais …Don suprême pour asseoir et célébrer l'Identité dans toute sa pureté. Et quand le père a craqué l'allumette dans le fils trempé d'essence…Mais cela a été déjà fait ! Au Cambodge (pp. 58-59).

La foule assistait indifférente à la mort du fils : « La foule hurlait pendant que silencieusement le feu embrassait le fils. La foule, tel un dieu insatiable, ne prêtait même pas attention au corps qui se consumait » (p. 60). Devant des yeux les plus médisés qu'horrifiés, le père, tranquillement, se mangeait lui-même. La foule assiste au déchiquetage et depeçage du corps du père suivi de son absorption par lui-même. Le père se mange luimême : « Bras droit mangé…corps gauche…jambe droit mangé » (ibid).

Toujours dans la même logique de l'imprégnation de la mort, le Président dit qu'on réussit la démocratie au prix de la vie, au prix de sacrifices humains. Il explique :

> Il fallait amener les ethnies du Nord, les ethnies du Sud, les ethnies de l'Est, les ethnies de l'Ouest, les ethnies du centre à plonger leurs insuffisances, leurs tares, leurs difformités, leur différences dans le fleuve mêlé de nos sang versés. […] La démocratie elle aussi est une longue maturation qui se construit à coups de désillusion, de cynisme, et de sang. C'est un pacte qu'un peuple signe avec lui-même, lucidement, dans son propre sang. Le sacrifice dans le sang. Le sang toujours le sang (pp. 173-174).

Le craquement de leurs fusils Kalachnikovs suivi de « à la mort » (p. 148) concrétise à merveille l'évocation thémaque de la mort. Un personnage secondaire d'un écrivain guatémaltèque est sorti du livre pour égorger (p. 108). « Avez-vous remarqué les monceaux

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

de cadavres qui jonchent la littérature ? » (p. 107) s'intérroge Babyface. La rue 12 était la rue nommée ''boulevard de la Mort'' à cause des nombreux accidents mortels qui s'y produisaient (p. 148). Les charniers et les cadavres sont un leitmotiv qui ponctue le roman. Ils sont hyperboliquement utilisés dans le roman : « des centaines d'autres corps...charniers...tombes communes...quelques cadavres de boyrodjans...tombe...fosses communes...le charnier de Foufafou» (p. 62-64). L'image de fils brûlé, du corps fumé, est le symbole d'une cruauté infernale (p. 60). Le père qui se mange, qui se déchiquète, d'un corps dépecé relève du traitement macabre (pp. 60-61). Il y a tellement de cadavres que « la lagune a une indigestion de cadavres » (pp. 175-176). Nous empruntons ici à juste titre les mots de Simona Crippa (2009 : 175) pour dire que la mort se révèle *in fine* la grande dame du récit.

L'angoisse et l'apocalypse.

Le roman s'ouvre sur un monde chaotique causé par la guerre civile et son corollaire. Ce décor de fin du monde saute aux yeux dès les premières pages du roman. L'image de la destruction, de la mort, de la nuit et de l'obscurité, du sang, du tragique abondent dans ce roman. Le début du roman évoque le tragique et la crainte, La profusion des images macabres scande l'oeuvre. C'est un univers d'angoisse et de rêve déroutant. La capitale Little-Manhattan de son pays n'est plus aujourd'hui qu'un tas de ruine (p. 9), un lieu de désolation et de réservoirs des armes telles que machettes, kalachnikov, rasoir et le bec des vautours (p. 168).

Le dualisme et l'ambivalence

Le grotesque est un phénomène complexe marqué par le dynamisme de l'alternance, du changement et du devenir. Avec le grotesque rien n'est immuable, prêt et achevé. Tout est

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

mouvant, fluctuant, relatif. C'est ce qui fait dire à Bakhtine que (1970 : 33-35) que l'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement et du devenir. Pour lui les images sont ambivalentes et contradictoires. Les deux poles du changement, l'ancien et le nouveau, le haut et le bas, le bon et le mauvais s'alternent, s'allient comme des roues tournantes dans un système cyclique. Ce dualisme est un sujet au centre de l'oeuvre. La dialectique du haut-bas et bas-haut, du bon-mauvais et mauvais-bon, de l'ancien-nouveau et le nouveauancien font partie de la même dynamique grotesque qui replace tout dans de nouvelles perspectives. Certes, Babyface est mauvais. Il a escroqué Mozati. Il a supporté l'idéologie de l'éburnité et de la xénophobie et son corollaire de problèmes identitaires. Il a commis beaucoup de violence, massacres, un ambitieux qui pour gravir les échelons, pour arriver à ses fins à adopter des srtatégies machiavéliques (p. 167), il a été fidèle au Président même dans les pires incongruités (p. 166). Mais il est par contre bon car il est à l'origine de la mort des responsables de la guerre. Il pose des actions héroiques en faisant tuer le Président et le Général et en décapitant la Muse (p. 186), une source principale de la guerre. C'est un personnage à double visage. C'est un janus qui sait qu'il faut changer dès qu'on se rend compte qu'on a pris la mauvaise route et fait le mauvais choix

La plupart des personnages s'inscrivent dans dans la même dualité paradoxale. Cettte instabilité ouvre la voie à des trahisons. Babyface qui faisait un avec le Président, AbibiSaboteur, la Muse va se retouner contre eux, vice versa. Le Président trahit son propre camp : « Pétit a découvert que son chef trompait son propre camp en venant soigner les blessures de son âme entre les cuisses de l'ennemi» (p. 183).

Le président est une figure qui connaît la roue du haut et du bas. Il était une sommité politique. Il était un président fort et fabuleux. Il est fils et aimant de la sirène noir Mami Wata. C'est un privilège qui échoit à des figures historiques telles qu'entre autres le général de Gaulle, Nelson Mandela. Il s'ensuit qu'il a la protection des forces ou des règnes visibles

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

et invisibles (p. 16). Il est le héros et le champion national de la république démocratique d'Éburnéa. Il est doté de tous les pouvoirs et est l'objet d'une adoration sans partage : Cet homme concentrait entre ses deux seules mains toute la virilité palpitante de ce pays. Un président qui avait été adulé, idolâtré même, comme un fétiche mâle, par les femmes et les hommes, par les enfants et les vieillards, par les animaux, les plantes, les saisons, l'eau, l'air... (p. 10).

Mais il y a un changement de situation, un renversement du haut vers le bas. La capitale Little-Manhattan de son pays n'est plus aujourd'hui qu'un tas de ruine, un lieu de désolation où les enfants-soldats font la loi. Le président est à présent un naufragé de l'hisoitre (p. 10). Celui qui était dans une phase ascendante chute. Cette déchéance, ce déclin se matérialise par sa mort (p.186).

Selon Bakhtine (1970 : 33) l'ambivalence de ce qui meurt et ce qui naît est un trait indispensable du grotesque. En clair, la mort et la disparition et la vie, la naissance s'alterne. C'est ainsi que la naissance de Man'Jusu junior remplace la mort la disparition de Babyface.

Le carnavalesque et les contradictions

Selon Bakhtine (1970 : 15, 41) le carnavalesque et la contradiction sont des traits de la culture du comique populaire qu'est le grotesque. C'est un monde marqué par les contradictions où les gens trouvent leur bonheur dans la guerre. Le Président dit qu'ils ne savent pas comment expliquer aux populations que la guerre est finie surtout que ces dernières trouvent leur joie dans le chaos, dans les crépitements des armes. Il dit à Babyface qui attendait avec machette à la main :

> J'avais tant de choses à t'expliquer, Babyface. Mais ils sont comme toi ; ils ont l'illusion de servir Eburnéa. […] Ils sont dans le film. Mais nous avons écrit la pièce, ou le film. […] Et à ce titre, je te dis que la guerre est finie, la pièce est terminée, les rideaux sont tirés. Plus de spectacle. Mais comment le leur expliquer ? Regarde-les !

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Ils sont tellement heureux ! (p.175).

Il s'ensuit que le chaos, la mort, un événement du drame corporel se produit sur une large échelle :

> Pourtant tout est en flammes, tout est ruines, tout est cendres, plus rien ne tient debout… Ils ont tout perdu….Et ils accompagnent leurs chants aux sifflements de leurs balles. Ils ne leur reste plus que la guerre, ils n'ont que la guerre (pp.175-176).

Selon le Président c'est un monde carnavalesque marqué par des contradictions où les armes sont la source du bonheur des populations:

> ils dansent. Regarde, les hommes, les femmes, les enfants, même les enfants, regarde les tous, ils sont enfin heureux. Alors au nom de quoi devrions-nous leur retirer leur unique source de bonheur ? Tout ce qu'il nous reste à faire, le peu que nous pouvons, devons, encore leur offrir ce sont les moyens de la guerre (ibid).

Pour Abibi-Saboteur : « À défaut d'avoir su prévoir le surgissement de la réalité, il faut la contrôler » et le Président d'ajouter : « Oui, contrôler la réalité. Des armes. Un homme une arme, une femme une arme, un enfant une arme. Des armes pour tout le monde. Aussi avonsnous pris en main les circuits de trafic d'armes (pp. 175-176). Abibi-Saboteur ajoute que « C'est la seule façon de s'assurer qu'ils ne manqueront de rien». Il faut ajouter que cette idée grotesque est celle de la Muse. Elle reconnaît d'ailleurs : « C'est moi qui ai eu l'idée ».

C'est un monde où les contradictions abondent. « Au lieu de la paix, la rue de la Paix connaît la guerre et le sang. De la rue de la Paix lui parvenaient encore les jurons et les vociférations des enfants aux yeux crevé qui pataugeaient dans le sang de la ville.[…] Oublier et tuer la Muse (p. 148). Là où les enfants jouaient c'est devenu un lieu où le sang coule » (pp. 150151).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

L'hyperbolisme

Selon Bakhtine (1970 : 302), le grotesque se caractérise par «l'exagération, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès ». L'œuvre de Koffi Kwahulé fait une large part à l'exagération et à la démesure. Nous notons une exagération dans les grades donnés aux enfants :

> Little-Manhattan, aujourd'hui ville fantôme livrée à la sarabande des vautours et à l'insouciance guerrière d'enfants-caporal, d'enfants-sergent, d'enfants-sergent, d'enfants-capitaine, d'enfants-colonel, d'enfans-maréchal…d'enfants aux corps trop frêles pour les armes qui les ceinturent (p.10).

Il y a une exagération dans la description de la hauteur que prend la vague :

> À l'endroit où brillent les offrandes, l'eau à nouveau bouillonne et, cette fois, une vague s'élance, gigantesque, jusqu'à la cime de la nuit, jusqu'au toit du ciel, avant de retomber délicatement, comme s'il elle craignait d'étouffer les bougies. Elles emportent dans le ventre de la mer (p. 14).

Il y a exagération dans la description de l'apparition de Mami Wata : « Elle lui apparaît dans une lumière de dix mille soleils. Ou de lui trancher la tête. » (p. 14).

La folie

Faisant allusion au grotesque romantique, Bakhtine (1970 : 48) dit que « le motif de la folie, par exemple, est très caractéristique de tout grotesque ». C'est ainsi que l'exagération de l'amour que Mozati nourrit pour Babyface (p.94, 99, 198) la conduit tout droit à la folie. Elle fait cette confidence :

> Je sais qu'au bout de cette chose m'attend la folie. D'ailleurs, je le suis déjà folle. [...] L'amour ne peut qu'au royaume de la folie. [...] ; tous ceux qui ont aimé,

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> vraiment aimé, absolument aimé sont devenus fous. La folie ! C'est à ce prix-là que l'on sait qu'on aime» (pp. 94-95).

Il apparaît évident que cette folie de la passion entretient une naïveté, une incrédulité exagérée qui la rend aveugle par rapport à la réalité. Décidément cet amour aveugle va lui coûter cher. Elle va se faire manipuler. C'est ainsi qu'elle va aller par ailleurs jusqu'à naivement « brader ses deux villas et sa Rover (p. 200) et envoyer les 25 millions à Babyface qui lui fait croire qu'il était en France dans le cadre de ses études. Elle devient folle (p. 208) à la suite des aveux de Babyface à Mozati par rapport à sa vraie identité (pp. 204-206). Selon Bakhtine (1970 : 16) les fous sont les personnages caractéristiques de la culture comique populaire qu'est le grotesque. Malgré la folie Mozati n'arrive pas à oublier Babyface, il n'arrive pas à se faire à l'idée que Babyface a disparu. Cette folie la jette dans un monde onirique et désarticule ses liens habituels avec le monde réel. Elle pense le voir à chaque nouvelle lune :

> Tout le monde dit qu'il a disparu sans laisser de trace mais moi à chaque nouvelle lune Babyface m'apparaît sur la croupe des nuages rouges du crépuscule me sourit afin que ma révolte se renouvelle se renouvelle se renouvelle se renouvelle. Mais ça personne le voit (p. 212-213).

4.2.4 Le grotesque dans la narration

Gérald Prince (1973 : 178) écrivait dans son « Introduction à l'étude du narrataire » que « toute narration, qu'elle soit orale ou écrite, qu'elle rapporte des événements vérifiables ou mythiques, qu'elle raconte une histoire ou une série d'actions dans le temps, toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (un narrataire). Par ailleurs *La Littérature française de A à Z* définit la narration comme l'acte par lequel on produit un récit. C'est le discours qui a servi à raconter les histoires. Ceci dit, nous lisons sous la plume

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

d' Ehora (2012 : 72) que « 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-temporel du récit ». Donc, nous voyons comment la catégorie spatio-temporelle subit un brouillage fantaisiste.

4.2.4.1 Le temps

Le temps imaginé dans la fiction de Koffi Kwahulé est souvent imprécis et flou. Les durées des événements racontés sont répérables dans le texte, mais les périodes pendant lesquels les événements ont lieu ne sont pas précisés : « Longuement. Jusqu'à...minuit » (p. 13), « jusqu'à la cime de la nuit » (p. 14), « tous les sept ans» (p. 16), « après la dernière lune».

Il naîtra « un mardi. Jusqu'à ...minuit». Certes les indications sont souvent du genre : « Fin des années cinquante »(p. 10), « Les indépendances»(ibid), « Guerre froide» (ibid), « au début des années soixante» (p.11) nous suggèrent que l'action se situe au XXe siècle et que l'intrigue s'enracine dans l'Afrique d'après les indépendances. Mais il n'est jamais fait mention de date complète et précise: de l'heure, du jour, du mois et de l'année: Président «bomba le torse en 58» (p. 11), « Depuis la nuit des temps » (p. 16). Il arrive que l'écrivain mêle les temps et les âges dans « Le lendemain de la dernière lune de ses treize ans » (pp. 15-16). L'auteur se permet l'usage de l'anachronisme : « 178» (p. 11). C'est une chronologie irrégulière (p. 110).

L'ordre dans lequel le discours narratif présente le déroulement de l'intrigue est antithétique. Le discours narratif ne respecte pas la chronologie et la succession des événements racontés à la manière classique. L'écriture du temps prend une allure particulière et prophétique sous la plume de Koffi Kwahule. Des projections funestes, des anticipations inquiétantes, sont légion dans le roman de Koffi Kwahulé. La peinture de l'auteur commence avec la prolepse qui annonce prophétiquement les couleurs du futur des personnages dans l'univers

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

romanesque. La folie de Mozati qui se concrétise s'accomplit à la dernière page du roman est connue dès la première page (pp. 9-10 à comparer avec la page 211). Les projets d'avenir des personnages sont connus d'avance comme s'il s'agissait des prédictions bibliques. Ces prolepses principalement celle de la page 9 constitue l'alpha et l'oméga du roman car dès le début on connaît la fin. À la page 202 Mozati revient à ses souvenirs. Après avoir rencontré Babyface, il fait un flash back, elle se rappelle que Mo'Akissi, Nolivé et Streaker avaient raison d'avoir vu Babyface. Donc il y a analepse. Ces anachronies narratives traduisent bien le décalage de l'ordre des événements racontés.

L'irrégularité du temps, la déconstruction temporelle s'étale ici au grand jour. Le temps ne coule pas ici régulièrement du début à la fin. Le déroulement du temps se fait par projections et retours en arrière par opposition au déroulement linéaire des romans classique/réalistes ou à la polarisation spatio-temporelle des écrivains négro africains de la première heure. Mais ce sont les couleurs tragiques, angoissantes, kayseriennes de ces prolepses et analepses qui noircissent l'horizon et font perdre tout repère temporel. Le flou, l'imprécision et l'angoisse qui caractérisent ici le cadre temporel relèvent du grotesque. Tout comme le traitement du temps, l'espace subit le brouillage.

4.2.4.2 L'espace

Le cadre géographique évoqué dans la fiction relève de l'imaginaire. L'espace sur lequel Koffi Kwahulé bâtit son intrigue est abstrait. Le pays « de la république d'Eburnéa » (p. 10), la « capitale Little-Manhattan » (ibid), « N'Prinkro» (ibid) n'existent nulle part. L'auteur s'amuse à entourer ces lieux d'un flou stratégique. Ce sont des repères géographiques brouillés. Les lieux précités sont utopiques. Le flou, le brouillage participent du grotesque.

Le cadre géographique n'est pas précis, connu et facilement identifiable. L'auteur crée une république imaginaire, pays qui n'existe sur aucune carte du monde.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Eburnéa constitue un univers chaotique et fantastique. Le roman s'ouvre sur un monde chaotique causé par la guerre civile. Ce décor de fin du monde saute aux yeux dès l'incipit du roman. L'image de destruction, de mort, de la nuit et de l'obscurité, du sang, du tragique abondent dans ce roman. Le début du roman évoque le tragique et la crainte. La profusion des images macabres scande l'oeuvre. C'est un univers d'angoisse et de rêve déroutant. La capitale Little-Manhattan de ce pays n'est plus aujourd'hui qu'un tas de ruine, un lieu de désolation (p. 10). Cet univers chaotique fait aussi la part belle à des personnages extraordinaires et à des créatures monstrueuses qui enfoncent encore plus l'espace dans les profondeurs abyssales de l'imaginaire. Cet univers chaotique et merveilleux / fabuleux gomme les repères du monde familier, rend le monde absurde et difficile à localiser. Ce qui nous rappelle le monde grotesque de Kayser. Donc il s'agit ici de brouiller les pistes et de désarticuler les repères spatio-temporels du récit. Le grotesque se manifeste au niveau de la problématique énonciatoire.

4.2.4.3 La problématique énonciatoire

Koffi Kwahulé introduit une confusion énonciatoire qui déconcerte plus d'un lecteur. Il brouille la source énonciative. À la question : « qui parle dans cette œuvre ? », tout lecteur de *Babyface* est embarrassé devant la pluralité des voix narratives qui traversent le roman. Il est égaré devant la prolifération des instances énonciatives. Cette pluralité des voix narratives, le dialogisme discursif, le pluriel du « je » narratif, la polyphonie narrative constituent une stratégie mise au point par l'auteur pour brouiller les pistes et transgresser les normes ou les conventions narratives des écrivains négro-africains de la première heure.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Le brouillage de la figure auctoriale

Koffi Kwahulé essaie ici de brouiller les repères entre l'auteur réel et l'écrivain fictif. Cet intérêt de la figure de l'écrivain et ses avatars est une démarche nouvelle à peine pourvue de grandes orientations théoriques. S'inspirant des travaux respectifs de Sewanou Dabla (1986), de Lucie-Marie Magnan et Christian Morin (1997) sur la typologie ou la taxanomie de la figure de l'écrivain, Philip Amangoua Atcha (2013 : 44-45) dans son article « La figure de l'écrivain et les jeux de création *dans Babyface* et *Monsieur Ki* de Koffi Kwahulé » parvient à un cadrage terminologique qui identifie trois formes de la figure de l'écrivain : personnage écrivant (« son activité d'écriture se pratique sans reconnaissance formelle »), écrivain potentiel («une autre catégorie de personnages qui, sans acquérir [...] n'en pratiquent pas moins, de façon indirecte, la littérature,... se signalent par leurs manies communes de la narration et de la rédaction ») et personnage écrivain (« endosse pleinement son statut d'écrivain»). Après ce détour théorique, nous pouvons nous demander comment la figure de l'écrivain est –il enrôlée chez Koffi Kwahulé ? Comment déploie-t-il selon les termes de Selom Komlan Gbanou (2006 : 89) cette esthétique de la transfiguration de l'auteur, de sa dissolution dans l'univers textuel du récit, de la confusion qu'il entretient entre ses attributions et celles du narrateur diégétique ?

Le narrateur « Je» est polysémique chez Koffi Kwahulé. Les « Je » se confondent. L'auteur met en scène plusieurs différentes figures de l'écrivain ce qui n'est pas de nature à favoriser la clarté du récit. Certes Koffi Kwahulé est l'auteur du récit ou de l'histoire principal du roman. Mais Jérôme (p. 70) est un personnage-écrivain, Mo'Akissa(p. 33) est un personnage écrivant et Babyface (p. 17) serait un personnage écrivain potentiel. Nous lisons sous la plume de Philip Amangoua Atcha (2013 : 46-46) ces termes concordants :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Le journal imaginé fait de Jérôme de la Peronnière un personnage-écrivain. [...] Mo'Akissi, dans Babyface, et le locateur n°1, dans Monsieur Ki, sont des personnages écrivants. [...] Tous les courriers (Babyface, p. 17-19 et p. 32), de Djê Koadjo à Mozati préfigurent un récit épistolaire dont le rédacteur serait Babyface.

La confusion se renforce lorsqu'il y a jeu de miroirs et autoréférence au niveau du discours narratif. André Belleau (1999 : 23) parle de la présence du personnage écrivain qui induit une stratégie d'écriture où « la littérature parle d'elle-même» et où « le discours s'autoréfère ». Effectivement l'auteur met en valeur la complexité du jeu du narrateur Je surtout quand les personnes-écrivains et écrivains-potentiels communiquent. C'est le cas lorsque Babyface rencontre et discute avec Jérôme. Il va jusqu'à formuler des critiques à l'égard de son journal (p. 70-73). Il devient alors difficile de faire le distinguo entre le « Je » de son personnage et celui de l'auteur réel. Il semble être le porte-parole de l'auteur quand il dit que pour survivre « le roman doit sortir du roman » (p. 71). Atcha (2013 : 49) écrit à ce sujet : « La posture de Babyface, en tant que critique littéraire, complexifie une distinction nette entre le Je de son personnage réel et celui de l'auteur ». C'est pour dire que Koffi Kwahulé cherche à brouiller les repères entre l'auteur réel et l'auteur fictif. Mais l'auteur ne confine pas le jeu narratif je à la seule perspective du brouillage de la figure auctoriale. L'écriture du Je occasionne des stratégies scripturales nouvelles qui contrarient les conventions narratives classiques.

L'écriture-jazz

Atcha (2013 : 51) éclaire cette nouvelle esthétique par ces mots : « Musique polyphonique», « type d'orchestre de jazz nommé trio». À la lumière de ce qui précède nous pouvons dire sans l'ombre d'un doute que l'œuvre *Babyface* est marquée par le sceau du jazz. Tout comme le jazz qui est une musique polyphonique le texte de Babyface est polyphonique. Plusieurs voix s'entremêlent et traversent le roman. C'est ce qui fait dire à Atcha (2013 :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

51) ces mots :

> Dans l'œuvre, une dizaine de voix s'entremêlent, chacun prenant la parole pour se raconter et raconter un pan de l'histoire. De la page 17 à la page 34, trois histoires sont racontées par trois personnes à la première personne, trois Je. Il s'agit de Mo'Akissi, de Mozati et de Djê Koadjo.

L'espace textuel de Babyface se structure tout comme le type d'orchestre de jazz nommé trio. L'auteur adopte une technique d'improvisation basée sur le trio. Nous avons trois différents narrateurs de la page 17 à la page 34. L'espace textuel de Babyface est organisé à partir d'un trio : le texte incipital, les fragments du journal imaginé et le texte normal (p. 9). Même les fragments sont organisés selon un système ternaire. Ce sont les « visions » (p. 9), « date» (p. 39) « Poème» (p. 51), trois éléments qui précèdent les fragments. L'écriture jazz, cette esthétique polyphonique et ternaire constitue une insulte, une digression à la convention narrative classique. Mais l'écriture jazzy fait bon ménage avec l'écriture fragmentale.

L'écriture fragmentale et narration

Selon Atcha (2013 : 13) dans l'esthétique de Koffi Kwahulé, l'écriture fragmentale est une pratique scripturale induite par la technique de l'improvisation de l'écriture jazzy. Mais Ripoll (2002 : 18) dit dans le même livre que « l'écriture fragmentaire institue la figure de l'emboîtement ». Eu égard à ce qui précède, nous pouvons dire que Koffi Kwahulé ancre la problématique du fragmentaire dans la narration par les procédés de mise en abyme, l'emboitement ou l'enchâssement des récits. Kadjangabalo Sekou (2006 : 57) ne dit-il pas qu'« En tant que technique de composition, le fragmentaire apparaît simplement comme une forme de narration » ? En effet, Babyface est une écriture de débris construit sur le modèle

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

de l'emboîtement ou de l'enchâssement. Par exemple, l'histoire d'amour entre Mozati et Babyface est racontée par Koffi kwahulé et Jérôme. Nous avons deux récits qui se superposent et se chevauchent. Nous avons aussi l'histoire d'amour et de la guerre civile qui s'alternent. Le cas de d'imprégnation et de pédophilie commises sur la personne de Nolivé (pp. 121-122) est l'objet de six narrations/versions : Nolivé, Mo'Akissi, Mozati, Jérôme. Asaah (2007 : 359) dit à cet effet que : « Dans ces conditions, le roman devient un jeu de micro-récits croisés ». Donc, cette écriture de débris conduit au morcellement, à l'émiettement, à l'éclatement du récit.

Cette prédisposition pour l'hétérogénéité se traduit par la transgression des normes fondatrices du genre narratif, des canons génériques et esthétiques même le Sujet narratif « Je » s'en trouve dynamité et éclaté. Parlant des conséquences de cette écriture fragmentale Atcha (2013 : 53-55) ajoute que :

> Le goût pour le brisé, le morcelé et l'épars participent d'une volonté de subvertir et de transgresser la forme classique du roman. Cette transgression de l'écriture romanesque (à comprendre comme une rupture du trait de continuité qui fonde le genre narratif) est attachée au goût du fragmentaire, voire de l'hybride. [...] Babyface et Monsieur Ki de Koffi Kwahulé sont des exemples extrêmes de la pratique d'une écriture du débris. Les deux romans sont construits sur le modèle de l'emboîtement des poupées russes ou de la structure du « conte à tiroirs» de Denise Paulme. [...] La pratique scripturale de Koffi Kwahulé s'inscrit dans la « tendance textoclaste », c'est-à-dire fragmentaire.

Nous y notons une volonté de parodier la convention narrative car selon Grojnowski (2010 :42) cité par Garnier (2010 :100) c'est est une des procédures éloquentes de la transformation parodique.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Le flou inhérent à la question qui se cache derrière le « Je » de la narration déroute le lecteur habitué à l'ordre narratif. La déconstruction narrative par l'éclatement n'épargne pas le Sujet. Comme nous l'avons vu précédemment le Sujet chez Koffi Kwahulé est dynamité et éclaté. Le Je chez lui est diffracté puisqu'il adopte différentes postures de la figure auctoriale. C'est un Je individuel fragmenté par opposition au Je collectif d'antan. Atcha (2013 : 55) dit à juste titre : « L'inédit Kwahuléen transparaît dans le dynamitage du Sujet. Le Sujet chez lui présente sous une forme éclatée » et Janet Paterson (2009 : 10-18) dans la même veine ajoute :

> Sur le plan de l'énonciation, il privilégie le « Je » (rejetant ainsi toute voix narrative omnisciente) et il adopte souvent la posture d'un ou d'une autre auteur(e), d'un éditeur ou d'une éditrice, d'un sujet écrivant. Souvent, le Sujet est dédoublé, scindé, fragmenté.

Selon Garnier (2012 : 275) le grotesque englobe des phénomènes tels que la transgression, l'insulte à la beauté et brouillages divers. Même Astruc (2010 : 210, 241) explique que des procédés tels que la mise en abyme, l'enchâssement des récits sont des stratégies de composition très fréquemment mises en œuvre dans les textes grotesques. Or, l'écriture fragmentale, l'écriture jazzy et le brouillage de la fugure auctoriale constituent des procédés ou des stratégies scripturales qui servent à transgresser, à insulter l'ordre narratif. Ils servent à défaire le continu narratif, ou à déconstruire le récit. Cette déconstruction diégétique sert pour subvertir la forme classique du roman et à rompre avec l'ordre narratif. Mais selon Garnier (2012 : 273) le grotesque se manifeste aussi aux niveaux des phénomènes d'intertextualité.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

4.2.4.4 La subversion des codes

L'examen de l'œuvre de Bakhtine (1970 : 343) montre que l'hybridité y trouve sa formulation la plus marquante. « Ce qui nous intéresse avant tout, c'est la peinture [...] de ces créatures mi-hommes mi-bêtes. Ils constituent en fait une véritable galerie d'images du corps hybride », ces mots de Bakhtine (1970 : 343) écrit à ce sujet en sont une preuve éclatante. Selon Atcha (2013 : 13) le roman kwahuléen a une prédisposition pour l'hétérogénéité. Pour lui la transgression de l'écriture est liée au fragmentaire et à l'hybride. Selom Gbanou (2004 : 54) chez un grand nombre d'africains se révèle cette volonté d'infléchir le roman dans le sens du composite et de l'hybridation. Faisant allusion à l'écriture du fragmentaire et de l'hybridation Robert Fotsing Mangua (2009 : 141) renchérit : « cette esthétique, par sa liberté créatrice inspirée du jazz, permet aux auteurs de se dégager des traditions et canons générique, esthétiques ou formels pour explorer l'inédit ». C'est dire que l'hybridation caractère essentiel du grotesque va au délà du champ narratif. Elle sert en outre à subvertir les codes, à complexifier l'écriture kwahuléenne. Cette écriture grotesque vise tant la structure que la langue. Cette esthétique de l'hybridation lui sert à mélanger les genres, les discours, les textes, des esthétiques contraires. Un roman kwahuléen qui fait coexister des éléments ou des codes antagonistes et antithétiques voilà qui pose la thématique des phénomènes d'intertextualité, d'architextualité et d'hypertextualité.

Selon Garnier (2012 : 10) si l'on suit la voie ouverte par Bakhtine, une oeuvre grotesque est d'abord une œuvre polyphonique, lieu d'un recyclage massif de textes, de langages et de discours. Or selon Genette (1982 : 11-12) la parodie implique des pratiques hypertextuelles au satirique. Sangsue (1987 : 15) franchit le rubicon en introduisant un parodique qui peut aller jusqu'à l'intertextualité d'un ou de deux mots uniquement. Donc les codes tels que

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

l'intertextualité, l'architextualité et l'hypertextualité peuvent donc être considérés ici comme une réécriture parodique qui est une dimension essentielle de l'oeuvre grotesque. Nous verrons dans ce jeu de réecriture comment ces codes intègrent les procédés parodiques.

L'intertextualité

Fondamentalement, une œuvre littéraire entretient toujours une relation avec les œuvres préexistantes. C'est dans ce champ sémantique que se situent les définitions de Genette (1982 : 8) et J. Kristeva (1969 : 85). Le premier définit dans *Palimpsestes* l'intertextualité « par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes [...] par la présence effective d'un texte dans un autre ». Le second inscrivant l'oeuve littéraire dans un réseau de relations intertextuelles écrit dans *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse* que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte ». L'œuvre littéraire ne naissant pas ex-nihilo, voyons ci-dessous le dialogue/rapport que *Babyface* entretient avec les autres textes.

Babyface est truffé de références à d'autres textes. *Parodia sacra* : La bible est parodiée ici : « Je tiens l'Agneau de Dieu» (p. 82). L'agneau de Dieu est en faite le pénis de Streaker. Ce jeu de réecriture est contant dans Babyface car nous notons ici le contraire de ce que dit la bible : « Réveillez-vous, ivrognes, et pleurez ! » (p. 145), « Jamais nous n'avons été chassé d'Eden, le livre ment » (p. 106). Les références à la bible sont disséminées dans le roman. : « Jesus Christ, Jéhovah, le Tout-Puissant, le corps du Christ, Allez dans la paix du Seigeur » (p. 82). Il fait allusion à l'histoire de la bible (p. 106). Dans le cas de la grossesse de Nolivé, Streaker fait croire à qui veut bien l'entendre qu'il n'était pas responsable. Pour convaincre Nolivé que les deux n'étaient que des victimes d'une manipulation orchestrée par sa grande sœur Mo'Akissi, il cite nommément la bible :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> L'Eternel Dieu appela l'homme, et lui : Où es-tu ? Il répondit : J'ai entendu tes pas dans le jardin, et j'au eu peur, parce que je suis nu, et je me suis caché et l'eternel Dieu dit : Qui t'a appris que tu es nu ? Tu as donc mangé de l'arbre dont je t'avais défendu de manger ! L'homme répondit : La femme que tu as mise auprès de moi m'a donné de l'arbre, et j'en ai mangé. Et l'Eternel dit à la femme : Qu'as-tu fais ? Et la femme répondit : Le serpent m'a séduite, et j'en ai mangé (pp. 138-139).

On peut relever l'allusion faite au coran : « Allah...Mahomet» (p. 82). L'auteur fait référence à quelques grands noms de la littérature française : « Molière, Corneille, Beaumarchais et Racine» (pp. 74-75). Il cite Molière « Et n'allez point quitter, de quoi que l'on vous somme, le nom que dans la cour...vous avez d'honnête homme, pour prendre...je ne sais plus quoi...celui de ridicule et de misérable auteur» (p. 74). Il fait allusion aussi à des œuvres littéraires telles que : « Dom Juan », « Le Misanthrope » (p. 75).

Si selon Garnier (2012 : 98) la parodie se définit comme « la transformation ou l'imitation comique, ludique ou satirique d'un objet verbal » alors nous pouvons dire que la bible est parfois parodiée ou désacralisée dans Babyface.

L'hypertextualité

Genette (1982 : 11,16) définit l'hypertextualité comme « toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte antérieur A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire ». Maingueneau et Charaudeau (2002) renchérissent que l'hypertextualité recouvre des phénomènes comme la parodie. Donc, pratiquer l'hypertuel c'est aussi parodier (ridiculiser) ou travestir burlesquement l'hypotexte.

Cette écriture parodique puise à la bible qu'il déforme/ transgresse :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> Réveillez-vous, ivrognes, et pleurez ! Vous tous, buveurs de vin, lamentez-vous, Parce que le moût vous est enlevé de la bouche ! Car un peuple est venu fondre sur mon pays, Puissant et innombrable, Les mâchoires d'une lionne. Il a dévasté ma vigne; Il a réduit en miettes mon figuier, Il l'a dépouillé, abattu ; Les rameaux de la vigne ont blanchi... (p. 145).

Cette parodie a tout son sens car selon Sangsue (2007 : 111) la bible est un « hypotexte fondamental dont le caractère sacré constitue une incitation supplémentaire à la parodisation. ». C'est dans cette même optique qu'il compare Streaker à Adam (p. 125, p. 136) et Mo'Akissi (p. 125) à Eve. Le texte n'est pas saturé que de références bibliques. Nous y trouvons des indices d'événements historiques. L'auteur s'inspire de l'histoire des indépendances des pays africains « Les indépendances, des années soixante, 58 » (pp. 10-11), de « la guerre froide, l'hydre communiste, rouge, marché » (ibid). Il s'inspire des génocides juifs lors de la deuxième guerre mondiale et rwandais. Le dénominateur commun de ces effusions sanguines/ c'est la xénophobie, la haine de l'autre, le racisme, l'idéologie ou la loi du sang pur promue par Hitler (p. 56). Nous répérons des figures historiques « Kwame Nkrumah, le Général de Gaulle, Nelson Mandel » (p.9, p.16). Cette pratique hypertextuelle comique n'est qu'un pan de l'univers relationnel des textes ou de leur réécriture.

L'architextualité

Selon le *Dictionnaire d'analyse du discours* de Maingueneau et Charaudeau (2002) l'architextualité met un texte en relation avec les diverses classes auxquelles il appartient. Nous mettons au crédit de Kossi Gnagnon (2009 : 40) cette definition d'une radieuse clarté qui stipule que l'architextualité s'entend comme la coprésence de deux ou plusieurs genres

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

dans une même oeuvre. Ces définitions s'accordent bien avec l'explication énoncée par Alphonse Tonyè (2013 : 16) :

> Le roman africain, encore que l'Afrique ne connaisse pas véritablement ce genre dans ses traditions littéraires, est fort éloigné du roman français. Il est un genre hybride associant les genres oraux que sont le conte, l'épopée, la fable.

Considérons ci-dessous comment cette esthétique de l'hybridité ou de la coexistence des genres marque l'écriture kwahuléenne.

Ce qui à priori frappe dans *Babyface*, c'est la coexistence des genres et des discours. La diversité des genres ou l'hybridité générique convoquée dans l'œuvre détonne. Contrairement à la composition homogène des romans classiques, Babyface se distingue par la pluralité des genres. Nous trouvons des poèmes dans le texte. Nous y remarquons un effort de versification : « Poème LIII » (d'Abibi à La Muse) » (pp. 51-52), « Poème XXVIII » (p. 42). Nous notons aussi la théâtralisation du récit : didascalies (pp. 9-10), répliques théâtrales (p. 24, 29, 169, 179), le jeu de rôles des personnages qui ne parlent que pour répliquer à autrui. Le cas de Babyface est illustratif. Babyface est un acteur à plusieurs visages sous fond de masque et de déguisement. La prolifération nominale qui le caractérise n'est qu'assez évocateur. Comme un cameléon il les porte selon les événements. C'est ainsi que Babyface qui était tantôt « classe » (p. 48) devient un escroc doublé de bourreau des cœurs (pp. 204-205). Babyface est un tissu générique où l'oralité et l'écriture, où le discours oral et écrit constituent les pièces qui se mêlent, s'entrelacent pour former un genre hybride mais harmonieux.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

L'architextualité : les genres de la littérature orale

Dès sa naissance, la littéraire africaine écrite s'est inspirée de la littérature orale. Du fait que la littéraire africaine écrite puise de la littérature orale sa substance est une garantie inébranlable. Huannou Adrien et Bogniaho Ascension (1993) dans *Littérature africaine* écrivent que la littérature écrite africaine : « tire de la seconde bon nombre de ses sujets ; elle en utilise aussi les constructions formelles et procède, comme elle aussi du mélange des genres. [...] Les principaux genres de la littérature orale sont entre autres : le conte, l'épopée, la chanson, le proverbe » (p. 25). *Babyface* n'en fait pas exception. L'œuvre de Koffi Kwhulé met en valeur ces genres fondateurs de la littérature orale en témoigne :

Des proverbes

Dans *Littérature africaine*(1993) le proverbe (synonyme du dicton et de l'adage) est la consignation en une formule savante, elliptique ou imagée d'une vérité d'expérience, d'un conseil de sagesse pratique et populaire propre à un groupe humain. *Babyface* est saturé à cet effet de références à un certain nombre de proverbes dont quelques uns sont : « Petit à petit l'oiseau fait son nid» (p. 150), « Les chiens aboient, la caravane passe » (p. 76), « Mieux

vaut tard que jamais » (p. 176).

Des chansons

La *Littérature africaine* (1993) définit la chanson comme un genre où la parole (le récit) et la musique entrent en symbiose pour narrer un événement, montrer une expérience ou raconter une vie. À ce propos l'auteur se réfère à la chanson d'Alpha Blondy : « ...Waouh

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Waouh Les chiens aboient Waouh Waouh Les chiens aboient La caravane passe Waouh Waouh» (p. 76). Il transforme cette chanson sur le mode parodique. Il pratique la réécriture carnavalesque sur la chanson d'Alpha Blondy. Il la travestit burlesquement comme suit : « ...Waouh Waouh Petit chien baveux Waouh Waouh Tu me tueras S'il plaît à Dieu » (p. 76). Il cite la chanson de Marvin Gaye (p. 24), de Percy Sledge (p. 23), de Koffi Olomide (p. 40), la chanson chinoise (p. 88) et la chanson mystique de Tchakaly (p. 188).

La légende de Mami Wata

Pour la *Littérature africaine* (1993) la légende s'entend comme un récit imaginaire qui raconte des faits ou montre des personnages réels. Ceci dit, Babyface fait allusion à la légende de la sirène noire « Mami Wata » (p.12, 16). Elle est la conceptrice, l'amante, la protectrice du Président. Le peuple pense que c'est elle qui le catapulte au pouvoir. C'est elle qui est la source de son pouvoir. C'est Mami Wata qui pond un œuf et le tend au père.

> Va, introduis cet œuf dans le ventre de ta femme et ton troisième enfant vivra. Il sera un garçon. Il s'appellera Katatjé. Il naîtra donc un mardi. Tu n'auras pas d'autres enfants mais cet enfant-là vaudra mille enfants. Il sera roi. Et mon amant. Le lendemain de la dernière nouvelle lune de ses treize ans, tu l'amèneras au bord de la mer. Je l'entraînerai au fond des eaux pour commencer son initiation au monde de l'invisible» (p.16).

Mami Wata a un corps grotesque notamment un sexe exagéré :

> Chaque saillie entrouve les cuisses de Mami Wata sur une géhenne de sensualités. Sensation de dériver, sans fin, le long du sexe fiévreux de la sirène; sensation d'être devenu, corps et âme, un sexe de feu, un sexe en feu, un corps-sexe-feu-de-brousse épousant parfaitement (p.15).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

C'est un personnage grotesque qui s'adonne aux activités du corps : « Le peuple raconte : Mami Wata a, à chaque instant de la vie, sept amants dispersés à travers le monde. À la seconde où décède l'un d'entre eux, naît un nouvel enfant dans les mêmes circonstances que Président afin que soit reconstitué, à chaque instant le mystère des sept amants » (p.16).

Un conte merveilleux et fantastique

L'auteur s'inspire du conte. Selon la *Littérature africaine* (1993) le conte est dit merveilleux lorsque des éléments surnaturels y pénètrent. Le livre dit que le conte est fantastique quand les personnages humains prennent par leur force de caractère et la grandeur de leurs actes des dimensions divines. Selon *la littérature française de A à Z* (1998) le merveilleux est caractérisé par un monde naïf où le surnaturel a droit de cité, l'imprécision sur le plan géographique, d'un ailleurs temporel, des personnages nommés par des surnoms, par les fées. Quant au fantastique, le dictionnaire dit que le fantastique est caractérisé par un cadre de récit inquiétant, par des personnages épuisés, par l'oscillation entre le surnaturel et le réel, par l'animation des morts et des objets et par un événement sinistre qui provoque la mort, la damnation ou la disparition du héros. À la lumière de ce cadre théorique esquissé à partir des ces définitions, nous sommes à présent bien outillés pour analyser les articulations du conte dans *Babyface*.

Conte merveilleux

L'auteur a recours au merveilleux dans le conte. L'univers romanesque peint dans *Babyface* est un monde du conte merveilleux. Dans l'oeuvre l'esprit communique avec les vivants au travers du rêve qui poussa Babyface à se rendre aux camps (p. 183, 185, 186). Tout comme

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

définit précédemment le cadre géographique et temporel n'est pas précis. La République d'Éburnéa est une République imaginaire. Sa capitale Little-Manhattan l'est tout autant. La plupart des personnages sont nommés par des surnoms : « Adama Katatjé (vrai nom Président) » (p. 11), « je m'appelle Mozatimélédé mais tout le monde préfère m'appeler Mozati» (p. 18), « Mo'Akissi, Madame-conseils»(p.46), « Streaker s'appelle en réalité Tobias Wachiira» (p. 46), « Il me dit Djê Koadjo, mais les copains m'appellent Babyface» (p .48), Jérôme s'appelle en fait « Jérôme-Alexandre Dutaillis de la Péronnière» (p. 93). La Muse telle une fée occupe une place importante dans le merveilleux du conte (p. 164). C'est un personnage mythique (p. 188). Le conte peut aussi prendre une coloration fantastique.

Conte fantastique

Cet univers fabuleux est aussi empreint de fantastique. Le cadre du récit fantastique est inquiétant. Babyface s'ouvre sur un monde chaotique. C'est un univers inquiétant en raison du spectacle tragique qui se fait voir : guerre civile, cadavres, enfants soldats (p. 10). C'est le monde fantastique du grotesque kayserien. Les personnages de ce monde sont fatigués de la guerre civile (p. 9). C'est un monde hybride où le visible et l'invisible cohabitent. Ce sont les esprits qui demandent au Président de nommer Jérôme comme premier ministre (p. 65, 66, 68, 69). Dans un conte fantastique les événements relèvent du magique, c'est un monde fabuleux où l'ordre est renversé ; les morts et les objets s'animent. Dans Babyface le mort, le corps de la personne décédée le corps sans tête s'anime, danse (p. 187). Le corps décédé, le mort possédé par l'esprit se ressuscite pour étrangler Pétit, pour se battre avec lui (ibid). C'est un monde où le vivant communique avec les esprits, fétiches, animisme, cohabitation des deux mondes. C'est un monde où le corps sans vie de la Muse, un corps sans oreilles écoute les incantations du sergent Tchakaly et lui obéit (p. 188). La mort de la Muse constitue un événement sinistre qui provoque la mort, la damnation ou la disparition du

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

héros. En effet, après avoir été libéré des mains du monstre (corps sans tête) qui essayait de l'étrangler, Babyface disparut (pp. 187-188).

Il est ici question du grotesque fantastique kayserien qui déploie un monde onirique inquiétant. Selon Kayser (1957) cité par Garnier (2012 :32-34) le monde fantastique du grotesque rejoint le monde de la folie et du rêve, univers peuplé de créatures inquiétantes, monstrueuses, hybrides. À part ces animaux grotesques, ce sont des objets dangereux et infernaux pour la sécurité de l'individu. C'est un monde étrange et défiguré. Les repères du réel sont rompus. L'univers dépeint par Babyface rappelle bien le monde fantastique Kayserien. C'est un monde oppressant et négatif pour les personnages qui sont fatigués par l'image horrible de la guerre. Le flot de sang, les cadavres, l'aliénation de l'homme aliéné face à la folie des passions sont les marques d'un monde Éburnéan générateur d'angoisse et d'absurdité (p.10, 70, 168, 186). C'est un monde Éburnéan onirique car envahit par les bêtes sauvages (p.203) et les vautours (p.207), des des monstres (p. 14) et des armes tels que les kalachniokovs, (p.10, p.188). L'amour ou le second aspect de la folie des passions cause un malaise dans la vie de Mozati qui est follement amoureuse de Babyface. Elle est un personnage fou d'amour, aveuglé, aliéné qui se laisse naïvement manupulé par ce bourreau des cœurs qu'est Babyface. Elle tombe dans la folie lorsque Babyface se démasque en lui révélant sa vraie nature (p. 204). À la lumière de ce développement nous pouvons dire que l'auteur convoque plusieurs textes pour former un genre hybride qui s'oppose à la réalité habituelle. Il est toujours question de brouiller les pistes car le flou, l'hybridité est un des caractères essentiels du grotesque. Cependant, le grotesque étant aussi un style, voyons maintenant comment il impacte la langue. Le grotesque se manifeste au niveau de la langue.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

4.2.5 La stylisation de la langue

Selon Garnier (2012 : 62) le déplacement du grotesque sur le terrain du style est lié à la conviction que le moyen de produire du nouveau recouvre l'intervention sur la matière même de la langue. Astruc (2010 : 177) constate que cette violence faite à la langue commune est l'une des caractéristiques majeures du grotesque littéraire moderne, dont « l'ambition secrète » serait le « dépassement des limitations du langage ». Or selon Ngalasso Mwatha Musanji (2002 : 11) dans *Langage et violence dans la littérature écrite en français* « la violence est une forme de langage ». D'ailleurs, Genette (1968 : 46) ne dit-il pas que l'écrivain se définit par sa capacité à transgresser ou violenter la langue ? Pour Ngalasso Mwatha Musanji (2002 : 5-6) les procédés langagiers qui consistent à violenter la langue sont entre autres les insultes, les jurons, les obscénités. Cette veine transgressive qui anime l'action scripturale des écrivains casseurs ou créateurs fait bon ménage avec le langage grotesque telle que définie par Garnier (2012 : 150). Selon lui le langage grotesque est un langage commun caricaturé ou parodié qui réfuse de se plier à des règles figées. Il ajoute : « Le grotesque agit alors comme force de dissolution des structures familières de la langue elle-même, et si « carnaval » il y a, c'est d'abord parce que l'espace de l'écrit est alors celui d'une insoumission momentanée aux règles verbales ordinaires». Et si Bakhtine (1970 : 12, 20) parle du vocabulaire familier et grossier comme une des manifestations et expressions de la culture comique populaire qu'est le grotesque, Rémi Astruc (2010 : 7) lui observe « la violence dans les oeuvres ».

La violence, principe grotesque qui parcourt *Babyface* n'a pas qu'une dimension thématique. Elle est aussi langagière ou stylistique. D'ailleurs Dominique Iehl (1997 : 3) cité par Ehora (2013 : 81) ne reconnaît-il pas que le grotesque est avant tout un style ?

L'auteur introduit une syntaxe et un lexique qui s'écarte de la réalité classique du langage.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Le caractère grotesque du style de Koffi Kwahulé passe par l'altération et la trituration de la langue soumises aux règles verbales classiques. Les procédés langagiers tels que précités abondent dans l'œuvre de Koffi Kwahulé.

4.2.5.1 Les insultes et les jurons

Bakhtine (1970 : 25-26) le langage familier de la place publique est caractérisé par l'emploi de assez fréquent de mots et d'expressions injurieuses et de jurons. *Babyface* est saturé d'insultes. Mozati insultait Paméla d'être « une vraie broussade » (p. 38) car elle est la seule à ne rien savoir sur l'infidélité de son mari de député. Paméla à son tour raillait à propos de Mozati et de Jérôme : « Mozati s'est mise en ménage avec son grand-père, Jérôme quelque chose de la Porcherie » (p. 41). Plus tard c'est Jérôme qui peint en mal son pays natal la France : la France est « un foutoir à zigotos qui bouffent leurs propres merdes dans des assiettes en porcelaine et sur des nappes de soie en se congratulant d'être le nombril du monde » (p. 42). Les insultes et les jurons sont innombrables : « merdes» (ibid), vilain (p. 43), sales (ibid) ; insecte puant (p. 164), stupide, chiot, bâtard (p. 165), rat purulent (p. 166)

4.2.5.2 Les obscénités et grossièretés

Pour Bakhtine (1970 : 25-26) le langage familier de place publique est caractérisé par les grossièretés et les obscénités. Bakhtine (1970 : 150) énonce plus loin ces termes concordants :

> Les rabaissements grotesques ont toujours fait allusion au « bas» corporel proprement dit, à la zone des organes génitaux. Durant l'office solennel célébré par l'évêque pour rire, on se servait dans l'église même d'excréments en lieu et place d'encens. [...] la projection d'excréments et l'arrosage d'urine sont des gestes

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

rabaissants traditionnels, connus non seulement du réalisme grotesque, mais aussi de l'Antiquité.

Ceci dit, les obscénités abondent dans l'oeuvre. L'auteur introduit le caca, la nudité, le sexe et des images pornographiques, le bas corporel et l'excrétion bannis par la littérature classique dans l'oeuvre. Nous pouvons en empruntant les termes de certains critiques littéraires, parler de sexualisation et de fécalisation de l'écriture kwahuléenne.

Mozati, qui accusait Paméla d'être naïve et la seule à ne rien savoir sur l'infidélité de son mari de député, dit que Paméla « avait du caca dans les yeux » (p. 38). Il faut aussi noter des cas d'excrétion : la camarade de Mozati « pissait » (p. 26), Streaker pisse dans l'église (p. 82).

La nudité est partout dans l'œuvre : Dieusibon mis à nu devant Mozati (p. 25), le fils libanais nu devant l'arbre (p. 58), la Muse, Abibi-Saboteur et le Président sortent nu de la tente (p. 169) du camp. Les scènes érotiques sont légion : l'acte sexuel entre Dieusibon et Mozati (pp. 27-28), Streaker qui caressait Mo'Akissi en public en lui mettant la main partout comme dans un « film-porno » (pp. 78-79) , Streaker qui étale son pénis en public (pp. 80-81), relation sexuelle entre Streaker et Mo'Akissi (pp. 125-126), Streaker qui caressait le dos de Nolive avec l'« Agneau de Dieu» (p. 131), acte sexuel entre Nolivé et Streaker (p. 133). Il emploie un lexique sexuel qui fait la part belle au bas corporel : « orgasme» (p. 18), des règles des femmes (p. 31), fesses des femmes (p. 40, 43), mon cul (p. 43), « seins, lèvres» (p. 44). Parlant de la stylisation parodique, Bakhtine (1978 : 153-156) disait que la stylisation parodique s'oppose à la simple imitation représentation. Pour lui il s'agit d'une repésentation littéraire ou artistique de l'image d'un langage. Donc, l'écrivain casseur ou bricoleur qu'est Koffi Kwahulé essaie de représenter avec art l'image du langage en allant au délà des phénomènes d'insultes et d'obscénité.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Selon Ngalasso (2002 : 9) la violence sur la langue, dans le sens de participation active à son élaboration, à son évolution et à son enrichement, commence par le refus de la langue classique. Le classique défend la structure conventionnelle de la langue qui est synonyme de sens. Mais l'œuvre grotesque par opposition désoriente le lectorat en détruisant les fondements de la réalité avec les structures de la langue. Ce refus du sens passe par la résistance à l'expression langagière habituelle ou classique. Garnier (2012 : 84-85) dit à juste titre que :

> Défaire la nomination habituelle, c'est faire d'une incompétence linguistique un principe d'écriture : écorcher les mots et les expressions figées, mais aussi, comme Molloy, oublier « l'orthographe [...] et la moitié des mots ». Le refus de « la soumission aux noms qui consituent cette hallucination dite « réalité » se traduit par l'évitement du mot propre, l'emploi d'un mot pour un autre », la systématisation de l'à-peu-près, la passion néologique.

Indéniablement Ngalasso (2002 : 10) est du même avis, comme en témoignent ces mots dans *Langage et violence dans la littérature écrite en français* : « la violence se manifeste par le recours aux termes indigènes, par les emprunts et les interférences de toutes sortes, par les audaces, créations lexicales et par des reconstructions syntaxiques ». Il ressort de ce détour théorique que la manipulation de la langue est une marque indélébile des œuvres grotesques. Tout ayant été bien entendu, examinons à présent comment Koffi Kwahulé transgresse la norme linguistique dans *Babyface*.

4.2.5.3 Le néologisme

L'œuvre se caractérise par le dynamisme de l'invention verbale, trait important du grotesque. L'auteur se permet un certain nombre de créations lexicales. Par exemple, Mozati qui accusait Paméla d'être naïve et la seule à ne rien savoir sur l'infidélité de son mari de

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

député dit qu' « qu'on doit asseoir Paméla et lui dire la vérité, zyeux dans zyeux » (p. 38). En fait « sobriqué» (p. 44), « Eburnéa » (p. 54), « éburnité » (p. 64), « éburnéan » (p. 94), « nom-là» (p. 42), « longuer» (ibid), samusément (p. 198). Ces mots sont tous des néologismes. Ils sont respectivement dérivés de yeux, sobriquet, nom là, long et d'amusement. Koffi Kwahule ne fait que suivre en cela Rabelais qui selon Alpha Ousmane Barry (2009 : 34) est le premier à montrer le chemin de la renovation, de la réinvention, de la dynamisation et de la valorisation de la langue française en jouant sur les signifiants autant sinon plus que sur les signifiés des formes de la langue constituée. Selon Ngalasso la violence se manifeste aussi au niveau des constructions syntaxiques.

4.2.5.4 La déconstruction syntaxique

Nous observons dans le texte des phrases désordonnées, marquées par l'omission de certaines lettres alphabétiques ou l'abbréviation. C'est un langage familier. Nous avons plusieurs exemples : « Ça l'air tout bête c'est ça, rien que ça, mais c'est tout. Et y'a pas ceci et y'a pas cela » (p. 198), Babyface se démasque et confie à Mozati « il faut vraiment que ça m'excite un max. Tu es même la plus sympa d'entre toutes » (p. 206). Elle appelle affectueusement son amant « Baby» (p. 208) au lieu de Babyface.

4.2.5.5 L'hybridité langagière

Faisant allusion à la complexité de la francophonie, Jean- Marc Moura (2013 : 6-7) écrit que :

> Toutefois, ces pays ou ces ensembles culturels sont très variés, les situations linguistiques y sont d'autant plus complexes et mouvantes qu'elles se caractérisent par la coexistence de plusieurs langues, autochtones et européennes. [...] Aujourd'hui, en réalité, la langue française est créolisée par des locuteurs diverses.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

On lit dans la même veine ces propos de Weinrich (1990 : 54) sur la conscience linguistique : elle est « conscience de la multiplicité des langues, expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage ». Donc, la tâche de l'écrivain africain est celle des dilemmes. C'est-à-dire qu'il est tiraillé entre le respect des normes de la langue française et l'attribution du français standard à ses personnages qui parlent en principe leur langue maternelle. Déjà en 1978 Makhily Gassama (1978 : 211) faisait écho à cette problématique langue/espace culturel au cœur du discours littéraire africain :

> La tâche ingrate du romancier africain, dont l'un des soucis qui l'honorent est de revaloriser la culture de son peuple à travers et par son art, consiste à prêter à ses personnages une langue tout à fait étrangère aux milieux qu'il dépeint, une langue qu'on ne pratique pas impunément.

Que Jean- Marc Moura (2013 : 55) ait écrit que les écritures europhones posent avec une acuité particulière le problème des tensions entre les langues et qu'elles consacrent des formes d'hybridité, voilà autant de preuves éloquentes qui expliquent pourquoi Koffi Kwahule exprime sa conscience linguistique en ourdissant une attaque transgressive contre le français classique.

Il est manifeste que Koffi Kwahule réalise une hybridation de langues hétérogènes, phénomène par excellence du grotesque, pour transgresser le français standard et refléter la réalité langagière plurielle de l'écrivain négro africain. C'est ainsi que les langues telles que le français, le chinois, l'anglais, l'espagnol, les langues indigènes se télescopent dans l'oeuvre. Qui plus est, les langues indigènes et le français ivoirien tels que : cha'ms (p. 188), Foh'di (p. 148), Woyo-woyo (p. 79), « boyraodjans», oko (p. 47), Kaba-to (p. 46), potopoto (p. 45), djantras (p.43), toutou, gaouf sont convoqués par le romancier pour subvertir la

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

langue française classique. Plusieurs autres langues internationales viennent se greffer aux langues indigènes et au français ivoirien : l'anglais « just do it» (p. 88), I love you (p. 112) ; le chinois « Tsin, tsingtao» (pp. 90-91) ; L'espagnol : « Te quiero» (p. 112) ; Mio amore (p. 112) ; N'clocho moi (p. 112) ; le lingala « Na lingui yo» (p. 112) et l'allemand (p. 112), « Ich liebe dich », Dioula « N'bi fê ». Cette hybridité langagière trouve une parfaite résonance dans l'article de Frédéric Mambenga-Ylagou (2007 : 135) :

> Le texte littéraire africain écrit en langue européenne est par nature un texte linguistiquement et culturellement hybride, c'est-à-dire qu'il comporte plusieurs codes langagiers et culturels. Cela est démontrale dans le champ littéraire africain francophone. En effet, depuis la germination de cette littérature, l'espace textuel est le lieu où cohabitent divers signes culturels (africains, occidentaux ou d'autres cultures, arabo-musulmans, par exemple).

Il faut le reconnaître honnêtement qu'en adoptant le mélange des langues ou cette pluralité langagière, véritable désacralisation du française standard, l'ivoirien essaie d'adapter la langue du Centre vers le périphérique. Il s'agit ici au travers de ce que Grutman (1997 : 37) appelle l'hétérolinguisme de refléter les réalités culturelles du lieu colonisé. Il est on ne peut plus remarquable de citer ces mots fort concordants de Jean- Marc Moura (2013 : 85) :

> « le refus du privilège de l'anglais (du français, pour nous), qui implique un rejet du pouvoir métropolitain sur les moyens de communication; l'appropriation (*appropriation*) et la restructuration du langage du Centre, ce travail de captation et de transformation du langage en vue d'autres usages marque une distance à l'égard de la primauté coloniale. Le premier constitue un déni des catégories de la culture impériale, de son esthétique, de ses normes et de son affirmation qu'il existe un sens traditionnel et fixe, « inscrit» dans les mots. Mais ce moment crucial doit être

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> complété par une appropriation grâce à laquelle le langage peut porter témoignage d'une expérience culturelle largement différente de celle de la métropole »

Le développement ci-dessus nous permet d'affirmer que la langue française est un phénomène culturel occidental. Si selon Tina Harpin (2013 : 308) la langue est un instrument de soumission des peuples, alors Koffi Kwahule essaie de tordre le cou à la langue française en insérant des langues locales ou internationales dans son livre. Il violente ainsi la langue française selon Ngalasso (2002 : 10) afin de lui « apporter le renouvellement nécessaire au sein même de la communauté francophone mondiale » et à en croire Tina Harpin (2013 : 308) de renouveler le langage pour « défaire l'oppression qui résulte de telles situations ».

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

CHAPITRE V

LES FONCTIONS DU GROTESQUE CHEZ AHMADOU KOUROUMA ET KOFFI KWAHULE

Nous allons ici nous intéresser à la fonction du grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages et Babyface*. Ce jeu en vaut la peine car selon Garnier (2012 :15) la fonction du grotesque est aussi un élément de son identité.

5.1 Le renouvellement des écritures africaines

Le grotesque se manifeste à plusieurs niveaux dans *Babyface*. Le titre de Babyface est un titre opaque qui sert à obscurcir le sens. Des personnages et une thématique grotesques traduisent l'effritement du sens et la dérobade du réel. La déconstruction diégétique a une portée transgressive. L'imprécision du cadre spatio-temporel sert aussi à brouiller les pistes. La multiplication des figures auctoriales, le jeu de miroirs, l'autoréférence du discours servent à brouiller les repères entre l'auteur réel et l'écrivain fictif. La nouvelle esthétique de l'écriture-jazz kwahuléenne présente dans *Babyface* débouche sur un texte complexe où l'hybridation et l'iconoclastie prévalent. La musicalité et la structure polyphonique empruntées au trio du jazz impactent tellement la forme compositionnelle de Babyface qu'elles en font un « puzzle » qui ne demande qu'à être reconstitué par le lecteur. L'écriture fragmentale, l'emboîtement, la mise en abîme, l'enchâssement des récits témoigent du génie créateur de Koffi Kwahulé. C'est qui fait dire à Robert Fotsing Mangoua (2009 : 142) que « cette esthétique, par sa liberté créatrice inspirée du jazz, permet aux auteurs de se dégager des traditions et canons génériques, esthétiques ou formels pour explorer l'inédit ».

La subversion des codes intertextuels, architextuels et hypertextuels participent de l'hybridation et de la parodisation. Le clin d'œil que Koffi Kwahulé a fait d'autres textes lui

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

a permis soit de les parodier ou soit de les charger pour former une œuvre hétérogènes ou inclassables. Le dialogue avec d'autres textes lui permet de transgresser la forme classique du roman. La déconstruction diégétique, le refus du récit linéaire, la transgression de l'ordre narratif fait de *Babyface* un anti-roman. Enfin, le grotesque se manifeste enfin au niveau de la langue. La langue est l'une des dimensions non figuratives qui intéresse l'écriture grotesque. En d'autres mots, la stylisation de la langue qui consiste à violenter ou tordre le cou à la langue commune s'inscrit dans la veine transgressive. L'introduction de l'hybridité langagière et les langues indigènes, le télescopage des langues est un symbole de brouillage. Le néologisme permet à Babyface de se défaire de la réalité qui sous-tend les structures conventionnelles de la langue. Ce qui rime à merveilles avec les propos de Garnier (2012 : 85) qui écrit : « l'esthétique grotesque, proche en cela du baroque, privilégie le mouvant, le protéiforme, le flou, dans un brouillage généralisé des repères qui est aussi un effort pour tenter, dans la mesure du possible, une échappée hors de la vue ». C'est là une éclatante illustration de la tendance transgressive du grotesque bakhtinien (1970 : 41).

En essayant de mettre dans une perspective fictionnelle l'omniprésence de la violence langagière, Ngalasso (2002 :10) dans *Langage et violence dans la littérature écrite en français* écrit que les nouveaux romanciers casseurs tordent le cou à la langue française en vue de lui « apporter le renouvellement nécessaire au sein même de la communauté francophone mondiale ». Dans la même perspective des propos de Ngalasso, Tina Harpin (2013 : 308) énonce dans *Postcolonial Studies : modes d'emploi* des termes d'une clarté perspicace : « Les écrivains postcoloniaux interrogent en effet des situations passées et présentes de domination coloniale, et tentent en renouvelant le langage de défaire l'oppression qui résulte de telles situations » car pour lui « La soumission des peuples passe en effet par le contrôle de la langue et du dire » (ibid).

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Toutes ces manifestations du grotesque dans *Babyface* telles que succintement abordées s'inscrivent dans le renouvellement des écritures africaines. D'ailleurs ce projet de renovation de l'écriture africaine se développe dans le sillage des travaux de Hugo, Gautier, des romantiques et plus tard Bakhtine (1970 : 24-26, 149-197) chez qui à en croire Garnier (2012 : 274) le phénomène du grotesque fonctionne comme une force de contestation de l'esthétique dominante.

Par ailleurs, si *En attendant le vote des bêtes sauvages* fascine c'est à cause de l'originalité de son écriture basée fondamentalement sur le style du grotesque. Un titre animalier et énigmatique, des personnages et des thèmes grotesques, l'incohérence diégétique, désarticulation des repères spatio-temporels, la subversion des codes et une langue violentée dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma participent du renouvellement de l'écriture africaine. Ehora (2010 : 21) écrit ces mots concordants au sujet d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* :

> Enfin, l'analyse du mode narratif, quant à elle, montre une forte imitation du style du conteur traditionnel à travers la polyphonie narrative, la structure dialogique du récit, etc. Dans cette rénovation de la réécriture romanesque du conte africain réside l'originalité de Kourouma.

Citons dans la même optique les travaux de Roger Tro Dého (2013 : 119-146) et de Joseph Adjé Anoh (2013 : 177-190). En mettant en évidence la performance orale des narrateurs Je dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Dého veut rendre palpable les limites d'une narratologie genettienne confinée dans l'immanence du texte. Adama Coulibaly (2013 : 115) tient ces propos lumineux sur la valeur novatrice de l'écriture kouroumaenne telle qu'expliquée par Dého :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> En posant cette narration hybride tenant d'un double jeu littéraire (écrit et oral) en modèle analytique des récits « égocentrés » et spectaculaires s'affirmant de plus en plus, dans le roman africain, Roger Tro Dého propose, dans le même élan, un réajustement des théories et méthodes de la narratologie genettienne afin qu'elles intègrent les facteurs liés à la performance orale qui constitue l'une des principales sources et références des productions littéraires africaines.

Considérons à présent la fonction de vraisemblance.

5.2 La fonction de vraisemblance

Dire la vraisemblance est la mission primordiale assignée à tout écrivain. À la lumière d'un cadre théorique esquissé à partir des travaux de Tzvetan Todorov (1968 : 35-36), Jacques Dubois (2000 : 28) et de Christian Metz (1968 : 31), Effoh Clément Ehora (2013 : 70) dans son article intitulé « Dictatures grotesques et esthétiques du vraisemblable dans le roman contemporain» définit le vraisemblable comme « l'ensemble des conventions qui font croire au lecteur qu'une œuvre ou un discours ressemble à la réalité ou à la vérité ». Pour Aristote dans sa *Poétique* (1990 : 98) « 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 ». En interrogeant cette citation, Ehora (2013 : 12) explique :

> Ainsi, le vraisemblable, tel qu'il perçu par Aristote, est lié à la fois 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 où, à l'inverse, le caractère plus ou moins fantaisiste du texte.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

5.2.1 Les obstacles à la réalisation de la vraisemblance

Mais la réalisation de la fonction assignée aux auteurs ivoiriens ne va pas comme sur des roulettes. Les caractères anti-classiques du grotesque tels que l'exagération du négatif, l'introduction du fantastique et du merveilleux, du comique, du parodique, du burlesque contrarient à priori la réalisation de la vraisemblance. Éhora (2013 :70) lui-même reconnaît les faits :

> 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 jusqu'aux limites du fantastique, de sorte à susciter un rire railleur.

5.2.2 L'incohérence diégétique et évitement de la censure

L'incohérence diégétique selon Ehora (2013 : 71) entendu comme « une technique d'écriture consistant à créer une confusion qui déconcerte le lecteur, en désarticulant et en sabotant les repères spatio-temporels du récit». Comme vu en haut, les cadres géographiques et temporels ne sont pas connus. Les espaces crées sont des républiques imaginaires. C'est ainsi que Ahmadou Kourouma parle entre autres de la République du Golfe (p. 9) et Koffi Kwahulé nomme son espace Eburnéa (p. 10). Ils créent des univers irrépérables sur une carte et la chronologie subite un brouillage. Pour Ehora (2013 : 72) :

> Il s'agit pour l'auteur de rompre avec une référentialité répérable, 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.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Quant à Garnier (2012 : 274) il dit que l'écriture du grotesque est l'expression d'un refus caractérisé par la transgression, l'insulte à la beauté et divers brouillages. Brouiller les pistes est un des traits majeurs des œuvres d'Ahmadou Kourouma et de Koffi Kwahulé. Or le brouillage sert à éviter la censure. Donc, le recours à l'écriture grotesque permet à ces deux auteurs ivoiriens d'éviter la censure et les représailles. La caricature, l'exagération, le carnavalesque, la peinture d'un univers fantastique participent du brouillage qui permet à Kourouma et koffi Kwahulé d'éviter la censure. Il y a ici un accord de violons avec les mots de Pierre N'da (1999 : 219) qui dit qu'« 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 ».

5.2.3 Faux camouflage et processus référentiel

Certes, il s'agit selon Pierre N'da (1997 : 118) de « déstabiliser l'illusion référentielle et de créer une distance temporelle entre la réalité et la fiction ». À cela s'ajoutent les mots de Rosen (1991 : 33) qui disent que lorsque la figuration grotesque se fait référentielle, significative, subversive, contestataire et caricaturale, le champ du grotesque perd sa cohérence et son prestige, car « par le biais de la caricature, le grotesque s'assimile à un mode d'expression réputé bas ». À l'inverse Per Bäckstrom (1997 : 34) pour dire que le grotesque ne s'affranchit pas tout à fait du réel, écrit qu'« un texte grotesque [...] fonctionne comme un extrait de la réalité ». Iehl (1997 : 34) ne dit-il pas que le grotesque se caractérise par l'ambivalence dynamique ? Pour preuve, nous lisons sous la plume d'Ehora (2013 : 74) que :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> 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 indices qui peuvent aider à constituer les faits réels.

Le détour théorique par les travaux de Daouda Mar (2002 : 97), Comi Toulabor (1999 : 178), Sélom Gbanou (2006 : 54) et Pierre N'da (2010 : 201) nous aide à comprendre que l'incohérence diégétique est un faux camouflage. En fait, ces auteurs reflètent les réalités contemporaines dans leur oeuvre. La dualité réalité et fiction marque ces oeuvres. Les figures masquées par des surnoms dans ces romans ne portent en fait selon Borgomano (2000 : 40) que « des pseudonymes transparents » permettant de « naviguer librement entre fiction et réalité ».

En attendant le vote des bêtes sauvages : c'est ainsi que La République du Golfe et son président Koyaga correspondent à Gnassingbe Eyadéma du Togo. La République des Ébènes de Tiékoroni renvoie à la Côte d'Ivoire d'Houphouët Boigny. La République des Deux fleuves de l'empereur Bossouma équivaut à la Centrafique de Jean Bédel Bokassa. La République du Grand Fleuve, dirigée par l'Homme dont le totem est le léopard fait penser au Zaïre de Mobutu Sese Seko du Zaire. La République des Monts de Nkoutigui Fondio est rapproché de Sékou Touré de Guinée. L'Homme chacal des Pays des Djébels et du Sable se réfère au Maroc du Roi Hassan II. Nous trouvons confirmation de cette explication dans l'œuvre de David N'goran (2009 : 54) et Ehora (2012 : 75). *Babyface* : Ici Eburnéa et Katatjé correspondent à la Côte d'Ivoire d'Houphouët Boigny. S'il est vrai qu'à en croire Metz (1968 : 22) que la ligne de partage entre les possibles que le vraisemblable exclut et ceux qu'il retient varie considérablement selon les pays, les époques, les arts et les genres, alors nous devons appeler à une refonte de l'incohérence diégétique en tenant compte de la vision

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

africaine du monde, du cadre culturel africain basé sur la crédibilité de l'animisme et l'hybridité des êtres et des choses. C'est cette lecture culturelle des choses qui fait dire à Ehora (2012 : 76) que le rapprochement avec le conte africain s'impose eu égard au déploiement du fabuleux, du merveilleux et du fantastique dans les œuvres choisies.

5.3 Le retour au conte africain

S'inspirant de l'article de Metz (1968 : 28) sur le caractère « arbitraire et culturel » du vraisemblable, Ehora (2013 : 76-77) dit que :

> l'incohérence diégétique des récits doit donc 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 surréel, ni entre le visible et l'invisible, ni même entre la vie et la mort. Réel et surréel, naturel et surnaturel s'allient plutôt qu'ils ne s'excluent.

Il ajoute que :

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

Selon Ehora (2010 : 21) l'analyse du mode narratif d'En *attendant le vote des bêtes sauvages* montre une forte imitation du style du conteur. Donc si les deux auteurs s'inspirent du style du conte c'est pour dire vrai ou accomplir la mission qui leur est assignée par Aristote. Adopter le style du conte c'est comme dans le conte africain critiquer les excès et les abus du système social et politique post-colonial. D'une part, il s'agit pour Ahmadou Kourouma

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

de critiquer les dictatures africaines. Donc, dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, les dictateurs et leurs comportement sont caricaturés, leurs appetits sexuels présentés sur le mode grotesque. C'est ce qui ressort de l'article d'Ehora (2012 : 69-86) intitulé « Dictatures grotesques et esthétiques du vraisemblable dans le roman africain contemporain ».

Il s'agit également pour Koffi Kwahulé de critiquer l'idéologie xénophobe du Sang pur ou « l'Identité pure » (p. 62) ou « l'éburnité » (p. 64) et ses dégâts de morts et de ruines. Par opposition au Président qui essayait de justifier l'éburnité comme n'étant pas un nouveau racisme ou une nouvelle xénophobie (p.56, 64), Nicolas Bancel (2013 : 55) dit qu' « en voulant défendre « la République », on en a arrive aujourd'hui à une politique « identitaire » dont le corollaire manifeste est la désignation des « étrangers» en particulier des immigrés postcoloniaux et de leurs enfants - et des « communautés » autoproclamées comme boucs émissaires des troubles de la personnalité de la nation. Le retour, en quelque sorte, des barbares dans Rome. ». Nicolas Bancel (2013 : 55) renchérit dans *Postcolonial Studies : modes d'emploi* : « prendre en considération la « race », l' « ethnie» [...] reviendrait à mettre en question l'un des paradigmes politiques le mieux partagé : l'égalité républicaine. [...] car le républicanisme n'est pas une idéologie, ou une ressource politique, c'est aussi une conception plus sensible, qui touche la manière de « vivre ensemble ». Le président et ses proches ont sacrifié le vivre ensemble dans Eburnéa sur l'autel de l'éburnité. Ce virage raciste et xénophobe a causé des dégâts énormes en vies humaines (p.55, 64) qui ne sont pas sans nous rappeler les atrocités nazies peintes par Nicolas Bancel (2013 : 56).

Les cadavres des boyrodjans sont partout dans Eburnéa. Faisant allusion au contre-discours et à la politique d'inclusion, Asaah (2007 : 363) énonce ces mots récapitulatifs d'une étonnante pertinence :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> À plus d'un titre, *Babyface* se veut une histoire libératrice conçue pour ronger l'Histoire assujettisante des Timoniers et des chefs politiques aux discours incendiaires. Sous la plume démystificatrice de Kwahulé, la pureté raciale ou ethnique devient un mythe, l'identité nationale une construction, le passé des personnages une fabrication, l'Histoire éburnéenne/ivoirienne, comme toute autre histoire humaine, une invention.

Rémi Astruc (2012 : 18) conclut avec ces mots lumineux : « Enfin, le grotesque permet l'inscription dans le présent d'un monde hybride où vivent les individus clivés du monde postcolonial. [...] Le grotesque se montre particulièrement apte à dire le malaise né du déracinement, de la perte des traditions et des identités dans une époque mondialisée. [...] il est le mode du passage à « autre chose» : un outil qui permet ...d'accéder de la sorte à une pensée du ...mouvement et de l'hybridité ». Pour Iehl (1997 :29) le grotesque est devenu un principe actif de subversion qui est mis au service de la satire sociopolitique. Heinrich Schneegans dit dans l'œuvre de Bakhtine (1970 : 54) que « c'est en outrant à l'extrême ce qui ne doit pas être qu'on lui inflige un coup moral et social». Cette amplification du négatif, du mal et de l'intolérable n'est-il pas source de comique ?

5.3.1 Le comique grotesque des contes

Selon Ehora (1913 : 82) s'inspirant des travaux de Bakhtine (1970 : 45) explique que le comique grotesque est « le grotesque organisé sur le principe du rire ». Dans les contes oraux africains, il permet à l'auditeur de rire du et au présent. À ce sujet, Amadou Hampâté Bâ (1993 :84) écrit : « Un conte doit être toujours agréable à écouter et, à certains moments, doit pouvoir dérider les plus austères. Un conte sans rire est comme un aliment sans sel ».

Si les deux auteurs présentent les activités du drame corporel avec démesure c'est pour rire des défauts de certains agents du monde post-colonial. Les appétits sexuels des personnages

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

sont rehaussés à outrance. Ils insèrent beaucoup de passages relevant du comique dans les textes. Les cas de l'enseignant Dieusibon (p. 21), de l'individu Streaker (p.46, 78, 83, 116) et les politiciens tels que La Muse (p. 182), Abibi-saboteur (p. 182), Président (ibid) et Babyface (pp. 40-41) sont immensément comiques. L'exagération qui marque le dualisme sexe et pouvoir chez Koffi Kwahulé ne peut que faire éclater de rire. Nous retrouvons la même rhétorique hyperbolique chez Ahmadou Kourouma. La caricature qui caractérise l'empereur Bossouma de la République des Deux fleuves est source de rire. La démesure de l'empereur africain dans ses activités corporelles et son exagération dans l'imitation de Napoléon frôlent les confins du ridicule. Faisant écho à cette exagération, Rémi Astruc (2012 : 12) articule qu' « il est également un versant du grotesque africain qui peut apparaître plus comique. On le trouve dans la démesure d'un empereur africain comme Bokassa dont le sacre pompeux, imité de celui de Napoléon, confine au risible». Ahmadou Kourouma (1999 : 180) reconnaît que « les dictateurs africains se comportent dans la réalité comme dans mon roman. 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». L'abondance des injures et jurons, du langage trivial et grossier dans les textes suscite un rire moqueur qui ridiculise ou désacralise. Ehora (2013 : 81) dit dans la même veine que « 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 ».

Selon Amadou Hampâté Bâ (1993 : 84) il n'y pas de conte sans rire. Ce rire n'est pas forcément satanique car c'est un rire pour le plaisir de rire, un rire innocent, « un comique absolu » à en croire Baudelaire (1971 : 248). La convocation de l'excès dans les besoins du drame corporel chez Koyaga (p. 27) d'une part et chez Streaker (p. 78) est un ressort comique par excellence. Mais ce rire est résolument thérapeutique. Cette imprégnation du

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

comique a une resonance avec les mots de Bakhtine (1970 : 76-77) qui écrit que le rire ne sert pas seulement à divertir, à châtier utilement dans la société mais aussi à guérir car selon lui (1970 : 77) le rire grotesque est le privilège suprême de l'homme et est une vertu curative et un « joyeux médecin ».

Le comique et le tragique les deux poles du grotesque se recoupent bien des fois. La violence exacerbée dont font montre un certain nombre de personnages, genre bêtes immondes, cyniques, bouffons criminels suscite le rire. Le discours de l'éburnité, la cause du tragique est présenté de façon grossière et antithétique. L'imminence de la mort de la Muse dans Babyface (p. 177) ne l'empêche pas de rire.

Selon Ehora (2013 : 83) le grotesque comique permet aux écrivains de renouer avec le merveilleux et l'animisme africain, déployant un fantastique ouvert à l'insolite et à la démesure. Ainsi, les auteurs mettent en œuvre des monstres et des métamorphoses. Ce qui suscite l'intérêt et l'appréciation de l'electorat qui retrouve les catégories culturelles africaines. Le lecteur ne peut alors manquer d'être ébahi et de s'éclater de rire devant le comportement fantastique du corps sans tête de la Muse qui essaie d'étrangler Babyface. Ce corps sans tête qui se métamorphose en vautour voilà qui traduit la démesure comique. La métamorphose de la Mami Wata dans *Babyface* entre autres (pp. 14-15) mérite d'être mentionnée ici. Même son de cloche dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) où Koyaga (p. 40), Fricassa Santos et ses partisans (p. 86) entre autres se métamorphosent. Mentionnons à titre de corroboration ces termes d'une pertinence éclatante de Rémi Astruc (2012 : 17) :

> 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

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

et, éventuellement de provoquer le rire. Ensuite, le grotesque permet à ces auteurs de dire l'horreur et la démesure, et de pouvoir rire du et au présent.

5.3.2 La leçon morale du conte

Le comique grotesque cause le renversement carnavalesque. Le conte africain finit forcément par une leçon morale. Les méchants sont à la fin punis. Il se termine par la ridiculisation, la chute du plus fort ou des instigateurs du mal, les criminels, les cyniques et les cruels. Le conteur procède par antithèse ou renversement pour faire à la fin prévaloir le bien. Selon Ehora (2013 : 85) « autant le retour au réel se fait à travers le rire du carnaval, autant le rapport au grotesque à la réalité réside dans la dimension satirique »

Le cas de Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* est illustratif à cet égard. Il est mis au banc des accusés. Pour avoir la chance de reprendre son pouvoir, son donsomana doit être dit. Autrement dit, il doit accepter être rabaissé ou détrôné pour reconnaître la gloire d'être courronné. Selon Ehora (2012 : 84) l'ordre social du pouvoir est ainsi renversé. La mort des politiques xénophobes et instigateurs de la guerre (va-t-en-guerre) tels que AbibiSaboteur et le Président dans *Babyface* s'inscrit dans la même logique du conte africain où le méchant est à la fin puni. Mais la question est de savoir si le renversement carnavalesque est irréversible.

5.4 La renaissance et l'espoir

Le renversement des représentants sociaux et politiques de l'Afrique post-coloniale se fait selon l'esthétique du conte. Les premières pages de *Babyface* s'ouvrent sur la chute du Président qui est devenu un « naufragé de l'histoire » (p. 9). Mais parce que le Président, Abibi-Saboteur et la Muse continuent par tirer les ficelles, par raviver la fibre xénophobe, le discours de l'ivoirité/l'éburnité et de pourvoir les armes qui alimentent le carnaval de la

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

guerre, le peuple se dressa contre eux. Ces instigateurs de la guerre, ces bouffons criminels véritables incarnations de la bête immonde qui sèment le mal à profusion, sont mis à mort par le peuple. Abibi-Saboteur et le Président sont exécutés par leurs propres miliciens (p. 186) et la Muse (ibid) est décapitée par Babyface. Babyface lui-même disparaît pour toujours. Les représentants de l'ancien mort ne sont plus. L'ancien monde est mort.

Certains critiques peuvent accuser le grotesque d'être une écriture du négatif. Ils accusent le grotesque d'amplifier le négatif. C'est vrai que la violence, le déchiquetage, le dépeçage, les cadavres et la mort sont partout dans les deux romans. Le tragique est porté à son paroxysme. Mais le grotesque est fondamentalement ambivalent. S'appuyant sur la terminologie bakhtinienne du carnavalesque, Ehora (2013 : 84) dit que la mort de l'ancien régime est liée à la naissance du nouveau. Certes la mort du Président et ses camarades augure de nouvelles perspectives même si la Muse transformée en vautour continue de menacer la quiétude d'Eburnéa et même si la tête de Mozati est mélangée par la déception sentimentale et la disparition de Babyface.

Certes, le grotesque sert à dire le mal, l'angoisse, le pessimisme, la cruauté dans l'Afrique postcoloniale. Mais le grotesque est un phénomène dynamique, qui change, se transforme. Certes selon Ehora (2013 : 70) le grotesque a la particularité d'exagérer le négatif jusqu'aux limites du fantastique. Mais loin de nous l'afro-pessimisme, un pessimisme béat car selon Astruc (2013 : 18) « le grotesque représente une échappée incomparable aussi bien hors des sentiers battus de l'afro-pessimisme que des voies convenues du roman occidental ». Le grotesque est un phénomène dynamique qui a toujours su renaître de ses cendres. Le grotesque nous permet de sortir de la position ironique et de nous placer en déhors de la situation intolérable d'ici et de maintenant. La citation de Rémi Astruc (2012 : 17-18) s'accorde bien avec ce qui précède :

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

> 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 la mort qui se déchaînent. [...] ils permettent de se libérer de ce présent, de le sumonter par une parole libre, voire ivre, dégagée des pesanteurs mortifères du réel dont on envisage déjà le dépassement. 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.

Par ailleurs, la naissance de l'enfant de Nolivé est un symbole de renouveau et d'espoir. Nolive conseille Mozati d'accepter la mort ou la disparition de Babyface pour renaître, guérir. La naissance de Man'Jusu (p. 211) est un symbole de renaissance et d'espoir pour non seulement Mozati mais pour toute l'Afrique. L'enfant est le symbole du renouveau et de la renaissance. L'ancienne Afrique des dictatures, des guerres civiles, des génocides doit par ambivalence laisser la place à celle de l'espoir ou de la renaissance. Garnier (2012 : 275) ne dit-il pas que le grotesque convertit la douleur, le traumatisme et qu'il est aussi une pratique heureuse ? En effet, corroborons la pensée de Garnier (2012 : 275) par ces propres mots :

> Parce qu'elle fonde ses lois propres et convertit la douleur, elle est aussi une pratique heureuse, et les problématiques qui la travaillent dépassent la seule perspective « subversive » ou destructrice. [...] le grotesque intervient comme une force de métamorphose et de dépassement : l'écriture doit être cette alchimie qui traite le donné et qui en fait de l'art, une alchimie capable de transmuter le traumatisme en motif comique. Mais s'il est un moyen d'échapper aux sirènes de « l'écriture de soi » (le pathos –au sens péjoratif-, la nostalgie, l'apitoiement narcissique ou misérabiliste), le grotesque ici ne se réduit pas à la seule contestation d'un modèle dominant.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

En clair, contrairement au désespoir, au tragique, au pessimisme, à la dictature et à la xénophobie, le style du grotesque dans ces deux textes prêche en faveur de la liberté, l'espoir, met le sourire au bout des lèvres et donne la santé par le rire.

5.5 L'universalisation de l'écriture

Selon Bakhtine (1970 : 33) l'image grotesque caractérise le phénomène au stade de la mort et de la naissance. Il renchérit que « Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son ambivalence» (ibid). Les thèmes grotesques de la mort et de l'ambivalence qui traversent les textes choisis universalisent l'écriture et la culture africaines. Car chez l'africain les morts et les vivants cohabitent. Les morts ne sont pas morts, ils punissent les vivants ou ils les aident. Ils se réincarnent sous forme de nouvelle vie. En accord avec cette explication, Birago Diop (1947) dans *Leurres et Lueurs* écrit que les morts ne sont pas morts, les morts ne sont jamais partis. Cette croyance se retrouve dans le conte africain qui selon Ehora (2012 : 77) est un genre qui repose avec 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 institutionnalisé tenant lieu de réel.

Cette croyance animiste qui prône l'ambivalence s'inscrit dans une thématique universaliste. Cette vision ambivalente des choses est partagée par bien des cultures sur le plan mondial. Et le thème grotesque de la mort pose un problème de condition humaine propre à toute l'humanité. Ce trait du grotesque s'incarne dans toute la littérature mondiale.

Excepté les deux textes choisis, portons à titre d'exemple notre attention sur un texte non africain. Il apparaît ainsi évident que ces thèmes grotesques rencontrent des échos concordants et admiratifs chez Hugo (1856), chef de file de la génération romantique. C'est ce qui ressort de « Quia pulvis es » qui est un poème lyrique extrait du recueil poétique des *Contemplations*, en son troisième livre intitulé « *Les luttes et les rêves* ». Pour Victor Hugo

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

(1856), le chantre des romantiques du 19ème siècle français, plus que la maladie, plus que la fuite du temps, le grand ennemi de l'être romantique c'est la mort. Ce poème écrit en la mémoire de sa fille Léopoldine disparue tragiquement est à la fois symbole du néant que de la vraie vie.

Dans le sillage de l'ambivalence bakhtinienne, Hugo avoue dans ce poème que la mort est à la fois anéantissement et délivrance. Le sujet de la mort c'est un sujet de toutes les civilisations, de toute l'humanité. Concernant l'universalité de la mort, le titre du poème est assez éloquent car « Quia pulvis es » siginifie : parce qu'il est poussière. Mais les mots « sombre», « pleurent » du vers 2 et « tomber dans la nuit » du vers 8 qui trahissent le malheur et la tristesse sont remplacés par la joie, la renaissance et l'espoir : « Pour vous, gloire et bonheur sont des mots décevants. Dieu donne aux morts les biens réels, les vrais royaumes ». Donc cette antithèse présentée par Victor Hugo montre clairement que la mort n'est pas que tragique mais aussi augure de l'espoir de la ressurection. Somme toute, s'il y a un thème sur lequel les poètes romantiques accordent leurs violons, c'est sans doute la mort telle qu'évoquée par Victor Hugo. L'auteur a le mérite d'évoquer la question de la mort non seulement comme un anéantissement irréversible mais encore comme une question de renaissance et d'espoir et de joie.

Cette explication n'est pas sans nous rappeler le positif, la régénération, la renaissance bakhtinienne. Bakhtine (1970 : 60) ne dit-il pas que l'image de la mort que donne le grotesque a des éléments comiques et de renaissance ? Ces mots concordants et lumineux de Bakhtine (ibid) s'inscrivent dans le même sens : « Le thème de la mort vue comme le renouveau, les images de morts joyeuses jouent un rôle capital dans le système des images du roman de Rabelais». La mort est un motif grotesque qui pose un grand problème humain et retrace toute la condition humaine. La mort est une réalité existentielle qui est

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

consubstantielle à toutes les cultures. La mort est la chose la mieux partagée au monde. Donc, les deux œuvres, telles que *Babyface* et dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* traversées par le thème grotesque de la mort, s'inscrivent dans l'universalisation de la littérature africaine. Le ressort grotesque permet à ces deux œuvres d'atteindre la forme d'universalité de la fable. Cette universalisation permet à l'écriture africaine de sortir les textes africains de la périphérie des canons littéraires mondiaux pour les recentrer au cœur de la littérature mondiale. Cette mise en lumière de l'imaginaire africain oublié est d'autant plus louable qu'il reste encore trop marginal au sein des courants critiques qui ont tendance à privilégier les littératures d'ailleurs. D'ailleurs Alain Mabanckou faisant écho de la méconnaissance de la littérature africaine sur le plan international dans une interview du 17 mars 2016 de 11 heures 17 à 11heures 59 minutes sur la Radio France Internationale reconnaît que « La littérature africaine n'a jamais été enseignée au Collège de France depuis le XVIe siècle ».

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

CONCLUSION GÉNÉRALE

Tout au long de cette étude, nous nous sommes attaché à analyser le grotesque dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma et *Babyface* de Koffi Kwahulé. Cette étude cherchait à savoir quelle est la forme comique dominante dans les littératures africaines. Nous avons tout aussi voulu relever les différentes tendances du grotesque pour mieux le définir et éclairer son contour théorique. On se demandait également si le grotesque existait dans les cultures traditionnelles africaines en général et dans la culture populaire ivoirienne en particulier. Si réponse affirmative il y a, alors nous sommes en droit de nous interroger sur comment le grotesque se manifeste dans les deux textes. Qui plus est, nous avons cherché à identifier les fonctions du grotesque dans les deux œuvres choisies. Voilà quelques unes des questions qui ont servi de fil d'Ariane tout au long de notre étude.

Dans le but de répondre à ces questions et objectifs, nous avons primo étudié le concept du grotesque. Un détour par les travaux de Bakhtine (1970) nous a permis de relever les tendances définitoires, l'origine conceptuelle et étymologique, l'évolution sémantique et conceptuelle du grotesque. Après avoir passé en revue quelques concepteurs du grotesque et leurs innovations littéraires, la présente étude s'assigne comme objectif de ressortir l'appareillage théorique de Kayser et de Bakhtine. C'est à la lumière d'un cadre théorique esquissé par Astruc, Pageaux, Ehora, Garnier et surtout les théoriciens tels que Kayser et Bakhtine, que nous avons découvert que le style du grotesque se manifeste dans les deux textes au niveau du titre, des personnages, de la thématique, de la narration, des codes génériques et de la langue.

Secundo, l'analyse d'En *attendant le vote des bêtes sauvages* montre qu'il y a polarisation exarcerbée de la thématique grotesque au niveau de la forme. Cela étant, un titre métaphorique et animalier, des personnages et des thèmes grotesques, l'incohérence

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

diégétique, la désarticulation des repères spatio-temporels, la subversion des codes génériques, une langue violentée (le télescopage des langues, le néologisme) dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma suggèrent une écriture non seulement basée sur le grotesque mais aussi participent du renouvellement de l'écriture africaine. Se plaçant dans la même perspective, Ehora (2010 : 21) énonce que l'imitation du style du conte est à l'origine de l'originalité novatrice de Kourouma. Citons dans la même optique les travaux de Roger Tro Dého (2013 : 119-146) qui montre qu'Ahmadou Kourouman en adoptant dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* cette stratégie scripturaire hybride (oral et écrit) s'engageait à rendre palpable les limites d'une narratologie genettienne confinée dans l'immanence du texte. Les propos lumineux d'Adama Coulibaly (2013 : 115) laissent entendre que par cette narration hybride Dého propose un réajustement des théories et méthodes de la narratologie genettienne.

Conformément à la fonction de vraisemblance assignée par Aristote dans sa *Poétique* (1990 : 98) à tout écrivain, Ahmadou Kourouma se sert de la technique de l'incohérence diégétique chère à Ehora (2013 : 71) pour désarticuler et saboter les repères spatio-temporels du récit afin d'éviter la censure. Ahmadou Kourouma s'emploie comme dans le conte africain à critiquer les dictatures africaines. C'est ainsi que dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, les dictateurs et leurs comportements sont caricaturés, leurs appetits sexuels présentés sur le mode grotesque.

Cette amplification du négatif, du mal et de l'intolérable propre au grotesque (1970 : 54) est source de comique. La démesure de l'empereur africain Bokassa dans ses activités corporelles et son exagération dans l'imitation de Napoléon frôlent les confins du ridicule. Rémi Astruc (2012 : 12) fait écho à cette exagération jubilatoire. Mais ce rire n'est pas

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

forcément satanique car c'est un rire pour le plaisir de rire, un rire innocent, « un comique absolu » à en croire Baudelaire (1971 : 248). Mais ce rire est aussi résolument thérapeutique. Cette imprégnation du comique a une résonance avec les mots de Bakhtine (1970 : 76-77) qui écrit que le rire sert aussi à guérir comme un « joyeux médecin ». Selon Ehora (2013 : 83) le grotesque comique permet aux écrivains de renouer avec le merveilleux et l'animisme africain, ce qui suscite l'intérêt et l'appréciation de l'electorat. Le lecteur ne peut alors manquer de s'éclater de rire devant la métamorphose de Koyaga (p. 40), Fricassa Santos et ses partisans (p. 86). Ensuite, si le grotesque est approprié pour dire l'horreur, la démesure et l'intolérable, il n'en demeure pas moins vrai qu'Astruc (2013 :18) nous demande de « sortir de la position ironique qui n'est qu'une forme d'acquiescement à ce qui est reconnu comme une impasse ».

Tertio, nous avons étudié le grotesque dans *Babyface*. Le titre de l'oeuvre est opaque et énigmatique. Des personnages et des thèmes grotesques traduisent l'effritement du sens et la dérobade du réel. Les thèmes grotesques se réflétant dans la forme. La déconstruction diégétique a une portée transgressive. L'imprécision du cadre spatio-temporel sert aussi à brouiller les pistes. La multiplication des figures auctoriales, le jeu de miroirs, l'autoréférence du discours servent à brouiller les repères entre l'auteur réel et l'écrivain fictif. La nouvelle esthétique de l'écriture-jazz kwahuléenne présente dans *Babyface* débouche sur un texte complexe où l'hybridation et l'iconoclastie prévalent. La musicalité et la structure polyphonique empruntées au trio du jazz impactent tellement sur la forme compositionnelle de *Babyface* qu'elles en font un « puzzle » qui ne demande qu'à être reconstitué par le lectorat. L'écriture fragmentale, l'emboîtement, la mise en abîme, l'enchâssement des récits témoignent du génie créateur de Koffi Kwahulé.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

La subversion des codes intertextuels, architextuels et hypertextuels participent de l'hybridation et de la parodisation. Le clin d'œil que Koffi Kwahulé a fait d'autres textes lui a permis soit de les parodier soit de les charger pour former une œuvre hétérogène ou inclassable. Le dialogue avec d'autres textes lui permet de transgresser la forme classique du roman. La déconstruction diégétique, le refus du récit linéaire, la transgression de l'ordre narratif fait de *Babyface* un anti-roman. Enfin, le grotesque se manifesta enfin au niveau de la langue. La langue est l'une des dimensions non figuratives qui intéresse l'écriture grotesque. L'introduction de l'hybridité langagière et l'insertion des langues indigènes est un symbole de brouillage. Le néologisme permet à Babyface de se défaire de la réalité qui sous-tend les structures conventionnelles de la langue et de se libérer de pesanteurs occidentales de la langue. Toutes ces créations propres au grotesque renouvellent l'imaginaire africain.

Eu égard à ce qui précède, il apparaît évident que les questions soulevées dans notre introduction ont été traitées et l'hypothèse a été confirmée. Il suffit de jeter un coup d'œil exploratoire sur notre travail pour s'en rendre compte. En premier lieu, à en croire Astruc (2012 : 7-9) le grotesque est le mode dominant de la fiction africaine. Astruc (2012 : 10) explique que le grotesque est génétiquement lié à la culture africaine. En deuxième lieu, le détour par les travaux de Bakhtine (1970) nous a permis de clarifier le contour définitionnel et le cadre théorique du grotesque. Si l'on revient sur le fontionnement du grotesque dans les deux textes, il apparaît évident qu'il vise à renouveller les écritures africaines en général et l'écriture des deux textes en particulier, éviter la censure et à remplir la fonction de vraisemblance. Si à en croire Iehl (1997 : 29) le grotesque sert à satiriser les excès dictatoriaux et xénophobes courants dans l'univers postcolonial africain, il n'en demeure pas moins vrai que le phénomène est un principe positif qui met le sourire à la lèvre du sujet

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

post-colonial. Il apparaît de façon éclatante pour tout lecteur qui se place dans cette perspective exploratoire que notre hypothèse est largement confirmée.

L'apport de notre travail aux savoirs s'articule autour de quelques axes. Nous avons l'intérêt littéraire, culturel, scientifique, sociale et politique. Sur le plan littéraire, notre travail contribue à élargir le champ d'investigation du comique africain. En touchant du doigt les différentes manifestations du grotesque au niveau de la forme et de la fonction, nous avons éclairé le grotesque africain et redynamisé les deux textes. La valeur transgressive, l'ambivalente, hybride du grotesque s'incarne au niveau de la subversion des codes génériques. L'oral et l'écrit se mêlent. Le style du conte et encore la musique polyphonique du jazz, formes de la littérature orale sont alors imités par les écrivains créateurs pour produire un genre scripturaire hybride, un monstre, ressort essentiel du renouvellement des écritures. C'est dans ce cadre que nous pouvons situer les travaux de Dého (2013) et d'Atcha (2013).

Ce genre hybride qui imite le style du conte ou le style musical du jazz non seulement s'inscrit dans le renouvellement des écritres africaines, mais aussi permet sur le plan culturel, de s'adresser aux africains dans un langage qu'ils comprennent. Nos valeurs culturelles telles que l'animisme, la crédibilité des contes, l'insertion des structures grammaticales et langagières africaines est une manière à en croire Astruc (2012 :18) de contrevenir aux conceptions classiques occientales, d'opérer une scission violente de la totalité pleine du monde et permet selon Tina Harpin (2013 : 308) dans *Postcolonial Studies : modes d'emploi* de se défaire de l'oppression et de la soumission au monde occidental.

Sur le plan politique et social, le grotesque sert à critiquer les excès des dictatures et les idéologies racistes et xénophobes. Sans la tolérance et la paix, « le vivre ensemble » dont

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

parle Nicolas Bancel (2013 : 56) et la démystification de la pureté raciale et ethnique dont parle Asaah (2007 : 363) ne peuvent être au rendez-vous. D'où la pertinence du grotesque selon Rémi Astruc (2012 : 18) pour sauter les verrous de l'identité et d'accéder de la sorte à une pensée de la relation, du mouvement et de l'hybridité. « En cela, c'est une forme incroyablement bien adaptée aux défis du présent » lit-on sous la plume de Rémi Astruc (2012 :19). Sur le plan social le grotesque permet à l'Africain de quitter la position ironique, tragique pour l'utilité jubilatoire et thérapeutique du rire. En effet, la rhétorique de l'hyperbolisme du conte présent dans l'œuvre favorise la résurgence du comique grotesque dans les deux oeuvres. Donc le grotesque permet de rire, de renouer avec le merveilleux et le fantastique des contes et de replacer les cœurs déçus et meurtris du sujet post-colonial dans de nouvelles perspectives.

Cet apport de notre travail sur le plan scientifique, littéraire, culturel, social, politique ne constitue qu' un pan des immmenses possibilités d'interprétation des deux oeuvres. Le critique ne peut proposer d'une œuvre qu'une lecture parmi mille autres possibles. La suffisance ou la présomption de la part du critique d'épuiser le texte et d'en établir une fois pour toutes et sans appel le sens exhaustif et définitif est une rébarbative hérésie. La polysémie ne participe-t-elle pas de la littérature du texte ? La pluralité de l'interprétation est un principe phare auquel tout fin critique, dépourvu de tout esprit dogmatique ne peut se déroger. C'est dans cette optique que Robert Escarpit (1961 : 24) écrit qu'« Est littérature le discours qui n'a pas épuisé son entropie, autrement dit le discours dont la probabilité de sens est multiple, non close, non définie». Se plaçant dans la même perspective, Yaovi Mensah Kouma (1997 : 7) s'inspirant des travaux de Jorge Borge écrit in fine ces mots lourds de sens : « L'idée qu'un texte peut être définitif relève de la religion ou de la fatigue». Donc, nous estimons que de futures recherches se développeront dans le sillage de notre travail.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

Dès lors, notre étude a le mérite d'ouvrir des perspectives nouvelles vers d'autres tendances du grotesque telles que l'étude de l'hybridité, de l'ambivalence, le carnavalesque, l'hyperbolisme entres autres dans les deux textes en particulier et dans les œuvres littéraires africaines en général. Par ailleurs, si pour Rémi Astruc (2012 : 19) l'apparition marquée du grotesque dans les littératures africaines témoigne d'une aspiration à la stabilisation du mouvement de trop de déstabilisation, d'hétérogénéité dont elle a été l'objet, il (2012 :19) ne tarde pas à en déduire que : « 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 ». Donc, la recherche de nouveaux termes pour penser cette voie d'équilibre, cette voie médiane constitue une des pistes de recherche à explorer.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

KOUROUMA, A. (1998). *En attendant le vote des bêtes sauvages.* Collection Cadre Rouge. Paris : Editions du Seuil.

KWAHULE, K. (2006). *Babyface.* Collection Continents Noirs. Paris : Editions Gallimard.

II. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES

BÂ, A.H. (1973). *L'Étrange Destin de Wangrin ou les Roueries d'un interprète africain*. Paris : UGE coll.

HENRI, L. (1977). *Sans tam-tam*. Yaoundé : Éditions CLE.

OYONO, F. (1956). *Le vieux Nègre et la médaille*. Paris : Julliard.

III. OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

ARISTOTE, (1990). *Poétique*. coll. Le livre de poche. Paris : Éd et trad. du grec Michel Magnien.

AMOSSY, R. (2009). *L'Argumentation dans le discours.* Paris : Arman Colin.

ASTRUC, R. (2010). *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX$_e$ siècle - Essai d'anthropologie littéraire*. Paris : Classiques Garnier.

ASTRUC, R. & HALEN, P. (2012). *Le grotesque en littérature africaine*. Collection Littératures des mondes contemporains. France : APELA et EA 3962.

BÄCKSTROM, P. (2 007) *Le Grotesque dans l'œuvre d'Henri Michaux*. Paris : L'Harmattan

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

BAH, A.H. (1993). *Petit Bodiel*. Abidjan : NEI.

BAKHTINE, M. (1970). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*. Paris : Gallimard.

BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.

BARRY, A.O. (2009). *Pour une sémiotique du discours littéraire postcolonial d'Afrique francophone*. Paris : L'Harmattan.

BARTHES, R. (1953). *Le dégré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil.

BELLEAU, A. (1999). *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Québec : Éditions Nota Bene.

BENIAMINO, M & GAUVIN, L. (2005). *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges : Pulim.

BENVENISTE, E. (1966). *Problèmes de linguiste générale 1*. Paris : Gallimard.

BORGOMANO, M. (2000 :40-42). *Des hommes ou des bêtes ? Lecture* de En attendant le vote des bêtes sauvages d'*Ahmadou Kourouma*. Paris : L'Harmattan.

BOURNEUF, R & ROUELLET, R. (1975). *L'univers du roman*. Edition PUF.

CAZENAVE, O. (2003). *Afrique sur Seine*. Coll critiques littéraires. Paris-Torino-Budapest : L'Harmattan.

CHAMOISEAU, P. (1997). *Écrire en pays dominé*. Paris: Gallimard.

COLLECTIF WRITE BLACK, (2013). *Postcolonial studies : modes d'emploi*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

CRIPPA, R. (2008). *Bac Littérature*. Collection Profil d'une oeuvre. Paris : Hatier.

DABLA, S. (1986). *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Coll Critiques Littéraires. Paris : L'Harmattan.

DÉHO, R.T., COULIBALY, A. & ATCHA, P. (2013). *Je(ux) narrative(s) dans le roman africain.* Paris : Harmattan.

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

DUCHATEL, É. (1984). *L'épreuve orale de français*. Paris : Éditions Fernand Nathan.

DURRER, S. (1994). *Le dialogue romanesque*. Geneve : Librairie Droz S.A.

EHORA, E.C. (2013). *Roman africain et esthétique du conte*. Paris: Harmattan.

ESCARPIT, R. (1961). *Creative Treason as a key to literature.* Indiana.

ETERSTEIN, C. & LESOT, A. (1986). *Pratique du français*. Paris : Hatier.

GASSAMA, M. (1978). *Kuma : interrogation sur la littérature nègre de langue française*. Dakar-Abidjan : Les Nouvelles Éditions Africaines.

GAUTIER, T. (1835). *Mademoiselle Maupin*. Paris : Édition Engène Renduel.

GAUTIER, T. (1853). *Les Grotesques*. Paris : Michel Lévy Frères

GAUVIN, L. (2007). *Écrire, pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*. Paris : Karthala.

GENETTE, G. (1969). *Figures II*. Paris : Seuil.

GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

GENETTE, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris : Seuil

GENETTE, G. (1983). *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.

GENETTE, G. (2007). *Discours du récit*. Paris : Seuil.

GUIDÈRE, M. (2004). *Méthodologie de la recherche*. Paris : Ellipses.

GOUVARD, J-M. (1998). *La pragmatique, Outils pour l'analyse littéraire.* Paris : Armand Colin.

GRUTMAN, R. (1997). *Des langues qui résonnent. L' hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*. Montréal : Fides.

GUIRAUD, P. (1970). *Essais de stylistique.* Paris : Editions Klincksick.

HAMON, P. (1983). *Le personnel du roman*. Genève : Droz.

HAMON, P. (1977). *Poétique du récit.* Paris : Seuil.

HUANNOU, A. & BOGNIAHO, A. (1993). *Littérature africaine*. Porto-Novo : Éditions INFRE.

HUGO, V. (1985). Préface de *Cromwell, Oeuvres complètes. Critique*. Paris : éditions Robert Laffont (Bouquins).

HUGO, V. (1985). *William Shakespeare, œuvres completes. Critique*. Paris : éditions Robert Laffont(Bouquins)

HUGO, V. (1827). *Odes et Ballades*. Paris : Edition Hector Bossang.

HUITIER, J. (1999). *Maîtres et valets dans la comédie du XVIIIe siècle*. Collection Profil d'une oeuvre. Paris : Hatier.

IEHL, D. (1997). *Le Grotesque*. Collection. Que sais-je ? Paris : PUF.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

KAYSER, W. (1957). *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung* (*Le Grotesque, sa représentation dans la peinture et la littérature*). Oldenburg : Gehrard Stalling.

KOSSOU, B. & WASTBERG, P. (1984). *La tradition orale source de la littérature contemporaine en Afrique*. Dakar-Abidjan-Lomé : Les nouvelles éditions africaines.

KRISTEVA, J. (1978). *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse.* Paris : Seuil

KUUPOLE, D.D. (2003). *An insight into teaching and learning of languages in contact in West Africa*. University of Cape Coast, Ghana.

LANCREY-JAVAL, R. (2001). *L'épreuve de lettres*. Collection Faire le point. Paris : Hachette livre

MAINGUENEAU, D. (1994). *L'Énonciation en Linguistique Française*. Paris : Hachette.

MAINGUENEAU, D. (1996). *Les termes clés de l'analyse du discours*. Paris : Seuil.

MAGNAN, L-M. & MORIN, C. (1997). *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*. Quebec : Nuit Blanche.

MARTIN-GRANEL, N. (1991). *Rires noirs. Anthologie de l'humour et du grotesque dans le roman africain*. Paris : Sépia.

MAURON, C. (1970). *Des métamorphoses obsédantes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*. Paris : José Corti.

MORRISON, T. (1993). *Playing in the Dark : Blancheur et imagination littéraire*. Paris: Bourgois.

MOURA, J-M. (2013). *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Quadrige Manuels.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

N'DA, P. (2007). *Méthodologie et guide pratique du mémoire de recherche et de la thèse de doctorat*. Paris : Harmattan.

NGAL, G. (1999). *Création et rupture en littérature africaine*. Paris : Harmattan.

NGALASSO, M. M. (2008). *Linguistique et poétique. L'énonciation poétique*. Presses universitaires de Bordeaaux : Celfa.

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

N'GORAN, D. K. (2009). *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*. Paris : Harmattan.

PAILLOUX-RIGGI, S. & TURGIS-LE BOURSICAUD, J. (2002). *Memo2^{de}. L'essentiel Français*. Bordas.

PERRAULT, C. (1688). *Parallèles des anciens et des modernes*. Paris : Nouvelle Edition.

PROPP, V. (1973). *Morphologie du conte*. Paris : Seuil.

PUNTER, D. (2000). *Postcolonial Imaginings: Fictions of a New World Order*. Maryland: Rowland and Littlefield.

REUTER, Y. (2009). *L'Analyse du récit*. Paris : Armand Colin.

RIPOLL, R. (2002). *L'Écriture fragmentaire. Théories et pratiques.* Paris : Presses universitaires de Perpignan.

RIVARA, R. (2000 :27). *La langue du récit. Introduction à la narratologie énonciative*. Paris : Harmattan.

ROBBE-GRILLET, A. (1988). *La maison de rendez-vous*. Paris : Ed. de Minuit.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

ROSEN, E. (1991). *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*. Saint-Denis : Presses Universitaire de Vicennes.

ROUSSEAU, J-J. (1762). *Du contrat social ou Principes du droit politique*.

ROUSSET, J. (1989). *Formes et Significations*. Paris : José Corti.

ROUSSOS, K. (2007). *Décoloniser l'imaginaire*. Paris : Harmattan.

SANGSUE, D. (2007). *La Relation parodique.* Paris : José Corti.

THOYER, A. (1995). *Récits épiques des chasseurs Bamanan*. Paris : L'Harmattan.

TODOROV, T. (1968). *Qu'est-ce que le structuralisme* ? Paris : Seuil.

TODOROV, T. (1971). *Poétique de la prose*. Paris : Seuil.

TONYÈ, A. (2013). *Critique et réception des littératures francophones. Perspectives littéraires et esthétiques*. Paris : Harmattan.

TRO DÉHO, R., COULIBALY, A. & ATCHA, P. (2013). *Je (ux) narrative(s) dans le roman africain.* Paris : Harmattan.

WEBER, J-P. (1964). *Domaines thématiques*. Paris : Gallimard.

WEINRICH, H. (1990). *Conscience linguistique et lectures littéraires*. Paris : Maison des Sciences des hommes.

WITTING, M. (1969). *Les Guérillères*. Paris : Minuit.

ZUMTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris : Seuil.

IV. ARTICLES

ANO, M. (1987). « Le conte traditionnel oral » in *Notre Librairie* 86.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

ANOH, J.A. (2013). « Les multiples facettes du Je narrateur-rapporteur dans l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma» in *Je (ux) narrative(s) dans le roman africain.* Paris : Harmattan.

ASAAH, A.H. (2007). « Avant-gardisme, jeu et contre-discours dans *Babyface* de koffi Kwahulé» in *Les lettres romanes*. Belgique : Université Catholique de Louvain.

ATCHA, A.P. (2013). « La figure de l'écrivain et les jeux de création dans *Babyface* et *Monsieur Ki* de Koffi Kwahulé» in *Je (ux) narrative(s) dans le roman africain.* Paris : Harmattan.

BADDAY, M.S. (1970). « Ahmadou Kourouma, écrivain africain » in *L'Afrique littéraire et artistique*. n° 10.

BANCEL, N. (2013). « Un malentendu postcolonial ? Réception et débats dans le champ académique français autour des postcolonial studies» in *Postcolonial studies : modes d'emploi*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

BAUDELAIRE, C. (1971). « De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » in *Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres oeuvres critiques*. Paris : Garnier.

BAUMGARDT, U. (2008). « La performance » in *Littératures orales africaines. Perspectives théoriques et méthodologiques*. Paris : Karthala.

BENIAMINO, M. (2005). « Oraliture » in *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*. Limoges : Pulim.

BLOT, J. (1984). « De la tradition orale en littérature» in *La tradition orale source de la*

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

littérature contemporaine en Afrique. Dakar-Abidjan-Lomé : Les nouvelles éditions africaines.

BORGOMANO, M. (2004). « En attendant le vote des bêtes sauvages : à l'école des dictatures » in *Notre Librairie* 155-156.

COULIBALY, A. (2013). « Jeux des configurations énonciatives du Je » in *Je (ux) narrative(s) dans le roman africain.* Paris : Harmattan.

CRIPPA, R. (2008). « *Le Guépard* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa » in *Bac Littérature*. Collection Profil d'une oeuvre. Paris : Hatier.

DARRIULAT, J. « L'écriture des grotesques » (en ligne)

EHORA, E.C. (2012). « Dictatures grotesques et esthétique du vraisemblable dans le roman africain contemporain». in *Le grotesque en littérature africain*. *Le grotesque en littérature africain*. Metz : Collection Littératures des mondes contemporains.

EHORA, E.C. (2010). « La ''parole recopiée'' dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* :

une autre manière d'écrire le conte oral africain. » in *Synergies France*.

GAUVIN, L. (2006). « Traduire l'intraduisible » in *L'écrivain francophone à la croisée des langues*. Paris : Karthala.

GBANOU, S.K. (2004). « Le fragmentaire dans le roman francophone africain» in *Tangence* n° 75.

GBANOU, S.K. (2006). « Les métamorphoses du sujet dans le roman francophone » in *Paragraphes*

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

GBANOU, SK. (2006). « En attendant le vote des bêtes sauvages ou le roman d'un diseur de vérité» in *Études françaises*.

HAMON, P. (1982). « Un discours contraint » in *Littérature et réalité*. Paris : Seuil.

HARPIN, T. (2013). « Littérature et postcolonial studies : allers-retours critiques » in *Postcolonial studies : modes d'emploi*. Lyon : Presses universitaires de Lyon..

MAMBENGA-YLAGOU, F. (2007). « Français et imaginaire populaires ou la poétique du social urbain dans la littérature africaine francophone » in *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*. Paris : Harmattan.

MANGOUA, R.F. (2009). « L'écriture jazz » in *L'Imaginaire musical dans les littératures africaines*. Paris : Harmattan.

MAR, D. (2002). « Roman et innovation chez Henry Lopès. Un exemple : *Le Pleurer-rire*» in *Henry Lopès: une écriture d'enracinement et d'universalité*. Paris : L'Harmattan.

METZ, C. (2006). « Le dire et le dit au cinéma : vers le déclin du vraisemblable ?» in *Communications.*

N'DA, P. (1999). « Maurice Bandaman et la quête d'une nouvelle écriture romanesque africaine» in *Regards sur la littérature de Côte d'Ivoire*. Rome : Bulzoni Editore

N'DA, P. (2010). « Onomastique et création; littéraire: les noms et titres des chefs d'Etat dans le roman négro-africain » in *En*-Quête. Abidjan : EDUCI

N'DA, P. (1997). « Transgression de l'interdit et liberté textuelle dans le roman négro-

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

africain» in *Société africaine et diaspora*.

NGALASSO, M.M. (2002) « Langage et violence dans les littératures africaines écrites en français » in *Notre librairie*, numéro 148.

NGAMASSU, D. (2007). « Dynamisme du français dans les littératures francophones : perspective comparative» in *Synergies Afrique Centrale et de l'Ouest*, n°2.

PAGEAUX, D.-H. (1984). « Entre le renouveau et la modernité : vers de nouveaux modèles ?» in *Notre Librairie*, n° 78.

PAGEAUX, D.-H. (2012). « Entre hybridité postcoloniale et néo-baroque : une voie pour le « grotesque» africain » in *Le grotesque en littérature africain*. Metz : Collection Littératures des mondes contemporains.

PATERSON, J. (2009). « Le sujet en mouvement : postmoderne, migrant et transnational » in *Nouvelles Études Francophone*. Québec : Nuit blanche éditeur.

PRINCE, G. (1973). « Introduction à l'étude du narrataire» in *Poétique* N° 14. Paris : Seuil.

SISSAO, A.J. (2003). « Entre oralité et écriture : les fondements culturels des proverbes et chants malinke à travers l'œuvre : En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma » in *An insight into teaching and learning of languages in contact in West Africa*. Ghana : University of Cape Coast.

THEVENOT, J. (1961). « L'onomastique» in *L'Histoire et ses méhodes*. Paris : Gallimard.

TOMACHEVSKI, (1965). « Théorie de la littérature ». Paris : Seuil.

TRO DÉHO, R. (2013). « Je et jeux narratifs dans le roman africain contemporain : de la scénographie « des gens de la parole » à la narration-performance » in *Je (ux) narrative(s) dans le roman africain.* Paris : Harmattan.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

ZUMTHOR, P. (1994). « Poésie et vocalité au Moyen-Âge » in *Cahiers de littérature orale, 36-Oralité médiévale*. Paris.

V. DICTIONNAIRES/ENCYCLOPÉDIES

ETERSTEIN, C. (1998). *La Littérature française de A à Z*. Paris : Edition Hatier.

GREIMAS & COURTES, (1979). *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette Université.

MAINGUENEAU, D. & CHARAUDEAU, P. (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Éditions du Seuil.

REY, A. (1992). *Le Robert historique de la langue française*. Paris, Dictionnaires

REY-DEBOVE, J. & REY, A. (2012). *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Nouvelle édition.

ROBERT, P. (1975). *Le Robert. Dictionnnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Société du nouveau littré. Paris XI[e].

VI. THÈSES/MÉMOIRES

ADJE, M. (2012). *Poétique de la violence dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*. Togo : Université de Lomé.

BANAHENE, E. (2012). *La métaphorisation dans Les soleils des indépendances d'Ahmadou Kourouma et dans Temps de chien de Nganang.* Ghana : Université du Ghana.

GARBA, S. (2004). *La littérarité du nouveau roman africain : Le cercle des tropiques*

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

d'Alioum Fantouré et Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma. Togo : Université de Lomé.

GARNIER, T. (2012). *Le grotesque chez Christian Prigent : une lecture de Grand-mère Quéquette et Demain je meurs*. France : Université Rennes 2.

GLORIEUX, K. (1999). *Le système d'images grotesques et carnavalesques à l'œuvre dans les derniers romans de Calixthe Beyala*. Canada : Université Laval.

GNAGNON, W.K. (2009). *Écriture et Politique dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*. Togo : Université de Lomé.

KOUMA, Y.M. : (1997). *Le baroque dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi*. Togo : Université du Benin.

MAMAH, A-B. (2002). *Démaîtrise et Déconstruction dans le roman kouroumaen*. Togo : Université de Lomé.

MOUMOUNI-AGBOKE A. X. (2004). *Les innovations stylistiques dans le français africain: Les soleils des indépendances de A. Kourouma et la vie et démie de S. L. Tansi*. Togo : Université de Lomé.

SEKOU, K. (2006). *La poétique du fragmentaire dans le Pleurer-Rire d'Henri Lopes*. Togo : Université de Lomé.

SILVA, A.P.D.C. (2012). *Esthétique du Grotesque et Perversion dans L'Homme qui rit, de Victor Hugo.* Brésil : Universidade de Brasília.

TETEKPOR, K. (2008). *Le récit dans En attendant le vote des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma*. Ghana : Université du Ghana.

University of Ghana http://ugspace.ug.edu.gh

TULY, S. (2010). *Stratégies de critique sociopolitique : étude comparative de l'œuvre d'Ahmadou Kourouma et d'Henri Lopes*. Universiteit Gent.

VII. SITOGRAPHIE

http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/94/76/90/PDF/2009PA030129.pdf, téléchargé le 12 mars 2014

http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/458/006/RUG01001458006_2011_0001_AC.pdf, téléchargé le 12 Mars 2014

http://www.uvic./humanities/french/assets/docs/colloque-boreal/2007/kabanda.pdf, téléchargé le 12 Mars 2014

http://www.jdarriulat.net/Essais/Grotesques.html, téléchargé le 25 mai 2014

http://www.africultures.com/php/Index.php?nav=article&no=2844

VIII. COMPTE-RENDU

LE RENARD, T & TOULABOR, C. (1999). « Entretien avec Ahmadou Kourouma » in *Politique africaine*.