

MONSTRUEUX / MONSTRUOSITE DANS LA LITTERATURE AFRICAINE FRANCOPHONE: POUR UNE LECTURE DE QUELQUES RECITS DE GUERRE

ANOH Brou Didier
Maître-Assistant
Enseignant-Chercheur
Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan (Côte d'Ivoire)
Département de Lettres Modernes
anohbroudidier@yahoo.fr

Abstract

An essential motif in the representation of civil war, the monstrous is increasingly at the top of the writing of violence in modern french-speaking african literature. African novelists of post-colony attempt to transcribe the radicality of violence and horror of civil war through a monstrous language in which we discover contemporary african societies in crisis. This article, which relies on narrative texts that describe civil wars in Africa, shows the representation of the monstrosity in the French-speaking African novel South of the Sahara, a consequence of violent armed conflicts.

Key words: Civil War, Monstrous, Monstrosity, Blood Literature, Monstrous Language

Résumé

Motif essentiel dans la représentation de la guerre civile, le monstrueux est de plus en plus au sommet de l'écriture de la violence dans la littérature africaine francophone moderne. Les romanciers africains de la post-colonie tentent de transcrire la radicalité de la violence et l'horreur de la guerre civile à travers un langage monstrueux dans lequel on découvre des sociétés africaines contemporaines en crise. Cet article, qui s'appuie sur des textes narratifs décrivant des guerres civiles en Afrique, montre la représentation de la monstruosité dans le roman africain francophone au Sud du Sahara, conséquence de violents conflits armés.

Mots-clés: Guerre Civile, Monstrueux, Monstruosité, Littérature Sanguine, Langage Monstrueux

Introduction

Les nombreuses guerres civiles qui ont sécoué l'Afrique postcoloniale ont fait découvrir le visage hideux de plusieurs de ses dirigeants, incapables d'imposer la stabilité dans leurs États respectifs. On a coutume de lire que l'Afrique écrit sa propre histoire dans la douleur, «comme si par une sorte de ruse de l'Histoire, ses postures violentes et mortelles oscillaient, tour à tour, entre une étrangeté irréductible et une banalité tragique à l'heure de la globalisation, rejetant loin, très loin, les images rêvées, d'une Afrique laborieuse, sereine, paisible ou exotique» (P. Janin, 2994, p. 889-896).

Ces dernières années, la littérature africaine tente de transcrire cette violence armée qui «enserme l'Afrique dans une trame tragique » (Idem). Dans cette représentation de la guerre civile, une place importante est accordée au monstrueux qui comme un écart, réfléchit et contredit la norme de l'écriture. Qu'il soit un procédé ou une métaphore de l'écriture, le monstrueux modifie la courbe de la littérature africaine francophone moderne, à cause, entre autres, de violents conflits armés dont la représentation littéraire frappe par une tendance à l'exaltation d'une sémiotique de l'horreur, de la monstruosité.

Certains romanciers africains assument ce nouveau dispositif littéraire qui consiste à transcrire sur les pages du roman, les formes du monstrueux liées à la violence armée, loin des récits décoratifs qui pourraient édulcorer le macabre de la société africaine contemporaine. Sans doute, ce motif leur permet d'assombrir davantage le tableau de l' «Afrique, cette grosse merde où tout le monde refuse sa place. Un merdier, un moche merdier, ce monde ! Ni plus ni moins qu'un grand marché de merde» (S. L. Tansi, 2010, p. 68).

Les écrivains africains francophones font ainsi apparaître, les complexités du monde et l'horreur qui est devenue l'arme des forts sur les faibles. Le monstrueux, qui est une métaphore de la violence armée et une poétique de la guerre civile, participerait à la construction de l'œuvre littéraire dans le processus de dévoilement de la vérité. C'est d'ailleurs à cet exercice que certains romanciers africains qui représentent les conflits armés meurtriers forgent leurs écrits, face à ce qui a l'air d'être une fatalité pour l'Afrique des indépendances.

En effet, Ahmadou Kourouma, Emmanuel Dongala, Yves Mudimbé, Boubacar Boris Diop etc., envisagent le roman de guerre comme une œuvre-monstre, sorte de réservoir de la folie humaine marquée par des actes d'une extrême violence. Leur récit de la guerre civile conduit à une écriture du monstrueux qui rompt avec l'esthétique classique du roman. D'ailleurs, l'omniprésence du monstrueux causé par la guerre dans le roman, soulève de nombreuses questions: jusqu'à quel point le monstrueux de la guerre est-il transcrit dans le roman africain francophone? Comment est-il représenté dans le texte littéraire? Quel effet ce processus de la représentation du monstrueux a sur le texte littéraire?

Guidé par cette problématique et par l'analyse du discours (sur la guerre), la sociocritique et les théories freudiennes de la psychanalyse qui offrent des pistes bien intéressantes de lecture du monstrueux, cette contribution vise à décrire et interpréter les formes esthétiques du monstrueux (*monstrum*) dans le roman africain francophone, en partant de l'hypothèse selon laquelle le récit de guerre est traversé par des descriptions monstrueuses qui dynamisent la fiction romanesque. Il s'agira de montrer l'esthétique littéraire du monstrueux qui imprime au texte une fonction horrifique, d'en faire une lecture dans la représentation de la violence, et de démontrer son influence sur le texte littéraire de guerre.

1. Le Monstrueux, une esthétique littéraire

Dans sa perception globale, le monstrueux est un art de penser et de concevoir l'extrême, d'en faire un objet de terreur qui imprime le repoussoir, l'excès. Comme l'horreur qui génère une «impression violente causée

par la vue, la pensée d'une chose affreuse ou repoussante» (C. Lapeyre-Desmaison, 2008, p. 27), le monstrueux impose le dégoût et la répulsion. La figure du monstre dans la littérature, telle que théorisée par A. Hougron¹ (2005), est un élément structurant de l'imaginaire.

A. Hougron part, en effet, du principe que le monstre-littéraire, dans la dynamique diégétique, est généralement opposé à un héros. En témoignent les exemples des premières figures antiques comme Thésée, héros athénien/le Minotaure, le taureau de Marathon; Héraklès/ L'Hydre de Lerne, le Sanglier d'Érymanthe, le Lion de Némée, le Dragon du Jardin des Hespérides; Jason/les taureaux d'Héphaïstos, le géant Talos, les Harpies; Persée/Méduse. Sa fonction principale consiste à épurer le *cosmos*, l'univers. Ce monstre est soucieux d'imposer son autorité et sa force qu'il traduit par une puissance destructrice, des actions meurtrières et potentiellement extrêmes.

Dans le récit de guerre, le monstrueux s'impose comme pur événementiel discursif. Son approche théorique repose sur le principe d'une description et d'une interprétation des formes esthétiques de la monstruosité, c'est-à-dire l'écriture qui (se) montre, qui attire l'attention, qui frappe. En tant que dynamique de création et de réception, soit comme signifiant et signifié de l'œuvre littéraire, le monstrueux influence la définition et l'évolution de la modernité littéraire. Écrire le monstrueux lié à la violence, c'est inscrire l'horreur dans la mémoire (de la guerre) pour tenter de comprendre les contradictions des sociétés actuelles.

Durant le génocide rwandais, par exemple, des actes monstrueux ont été perpétrés par les Hutus contre les Tutsis (l'ennemi à éradiquer), notamment des viols, des décapitations, des tueries massives et planifiées. La représentation de cette violence barbare était une «intention monumentale» (P. Halen, 2002, p. 28) à cause de l'extrême sensibilité d'un projet d'écriture qui nécessitait un véritable travail d'investigation, d'écoute, de recherche, de compréhension d'une réalité tragique, monstrueuse.

L'un des enjeux de la représentation du génocide perpétré contre les Tutsis (à l'instar de toutes les violences liées à la guerre) consistait à transcrire les actes monstrueux qui révèlent un champ infini d'hypothèses liées à la violence barbare dans laquelle l'excès, l'extrême, la démesure, l'interdit, la sauvagerie... tiennent une place de choix. Le monstrueux des actes conceptualise le principe de l'incontrôlabilité qui est, selon Cyprien Bodo, «révélateur de la monstruosité dont est capable l'homme avide» (2016, p. 34), à l'image des seigneurs et chefs de guerre, des enfants-soldats, etc., qu'on retrouve dans la littérature francophone de guerre.

Quel que soit son statut fonctionnel dans le récit de guerre, le monstrueux n'échappe pas à une lecture douloureuse du roman. Sa représentation passe pour être une pure énonciation esthétique en rapport avec son signe référentiel (la violence armée). Le contexte du roman de guerre comme descriptif du désordre et des ruptures autorise très souvent le dévoilement du monstrueux qui est devenue une forme incontournable de la création littéraire. Monstrueux des actes, monstrueux de la description, monstrueux du langage... qui criminalisent une littérature de l'abjection construite sur un référentiel de lecture critique de la société africaine postcoloniale.

Bien que sa dimension négative impose le repoussoir, le dégoût, le laid et le terrifiant, le monstrueux est un objet poétique qui participe au processus d'esthétisation de l'écriture romanesque. Il est un prétexte d'écriture de l'horreur dans laquelle la force des mots impose un univers terrifiant, choquant. C'est le lieu de l'anomal, du hors norme, de l'écart et de l'impensable qui induisent une mutation monstrueuse de la société.

Foisonnant de mots très expressifs de la monstruosité, le récit de guerre s'inscrit dans la droite ligne de l'écriture monstrueuse et choquante, mélange de descriptions qui touchent à l'in vraisemblable, au grotesque.

¹ Cf. <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article28> (02. 07. 2019).

Les «têtes» qu'on «fracasse» ou les jeunes filles qu'on «décapite» dans *Allah n'est pas obligé* (A. Kourouma, 2010, p.100, 196), les «corps» (qu'on détache et qu'on emballe dans des couvertures grises) dans *L'ombre d'Imana. Voyage jusqu'au bout du Rwanda* (V. Tadjou, 2000, p. 36), ou encore ce «cadavre mutilé d'une femme» dans *Shaba deux, le carnet de Mère Gertrude* (Y. Mudimbé, 2000, p. 152), sont la preuve du monstrueux de la guerre civile.

En dehors de quelques exceptions, la plupart des récits de guerre sont le lieu du discours monstrueux dans lequel on découvre un mélange de la réalité dicible mais choquante, et une forme d'imaginaire grossier et grossi qui épouse les traits d'un hyperbolisme répugnant. L'écart se trouve dans les formes horribles de la description qui prend l'allure d'une foire à l'horreur, au dégout, à l'anormalité des sociétés actuelles.

Dans *L'ainé des orphelins*, il est question, par exemple, de «morceaux de cadavres en putréfaction», (T. Monenembo, 2000, p. 157), quand dans *Johnny chien méchant*, Johnny parle d' «un coup de pilon lourd et puissant» qu'on assène à un bébé (E. Dongala, 2000, p. 222) ; pendant que dans *La Bible et le fusil*, le narrateur fait référence à la «terre rassasiée de cadavres» due à la violence (M. Bandaman, 2000, p. 168), ou que dans *Murambi. Le livre des ossements*, le récit parle de la mort qui «rode partout» (B. Diop, 2000, p. 38).

Ces descriptions monstrueuses montrent que nous sommes loin des littératures fictionnelles qui convoquaient, simplement, des imaginaires sociaux, comme ceux qu'on retrouve dans la littérature africaine postcoloniale marquée par la critique de la dictature, du tribalisme et du népotisme. De plus en plus, les écrivains africains se voient dans l'obligation d'inscrire leurs textes dans la littérature de la monstruosité dans laquelle les viols et autres actes horribles consacrent le deuil de l'Afrique de la paix et de la tranquillité.

Alexie Tcheuyap parle de la naissance d' «une littérature sanguine»(2003, p. 14) dont le point culminant est sans doute le monstrueux des actes commis durant les conflits armés. Selon l'auteur, « une littérature de l'apocalypse, de l'horreur et de l'abjection vient ainsi de naître, permettant de compléter les images monstrueuses largement diffusées sur divers écrans et dont sont avides maints spectateurs occidentaux et autres spécialistes de droits sélectifs de la personne.» (Idem).

Ce projet d'une écriture du monstrueux soutenue par « une utilisation singulière du langage » (N. Carré, 2002, p. 19) fait suite à l'irruption du *militaire* dans la littérature entraînant des écrits tournés vers des formes de descriptions apocalyptiques. Quand elle évoque une «République ensanglantée» (Bandaman, op cit, p. 161) ou quand elle décrit un « ventre sauvagement fendu par un coup de machette » (S. Mpiala, 1999, p. 12), la littérature africaine francophone tente de dévoiler les sociétés meurtrières dans un monde en crise où la violence extrême occupe le terrain des divergences.

Les faits violents de guerre, à la base d'actes monstrueux, traduisent l'extrême sauvagerie des seigneurs de guerre qui n'hésitent pas à enlever des cœurs humains, à couper des bras (A. Kourouma, op cit, p. 137, 168), à « déchirer le lobe d'une oreille » (E. Dongala, op cit, p. 255) ou à sectionner « hideusement » les « tendons d'Achille » de l'ennemi (A. Waberi, p. 22). La guerre est le lieu de l'extrême violence qui provoque des images terrifiantes marquées par des orgies, des émasculations, des tortures, des décapitations, des viols odieux et des scènes impures que les écrivains se plaisent à évoquer avec horreur et délice.

La barbarie à visage humain, pour reprendre un titre évocateur de B. H. Lévy (1977), est portée par des personnages de guerre qui ont une appétence pour la violence barbare, forme achevée des conflits armés modernes. Pour ces combattants, la violence barbare et gratuite est un exutoire et une façon d'exprimer sa suprématie sur l'ennemi. C'est le lieu de la puissance exprimée, de l'incontrôlabilité théorisée par M. Seligman (1967) sous l'angle de ce que F. Ric appelle l'«impissance acquise» (1996, p. 678).

Pendant que l'Afrique plonge de plus en plus dans ce que J. Baechler appelle la « guerre sauvage » qui « peut durer indéfiniment, pour peu que survivent des combattants décidés à se battre sans fin » (2002, p. 13), la littérature s'efforce de rester en phase avec cet univers guerrier où le monstrueux s'impose comme un motif majeur de l'écriture sanguine qui contribue à dévoiler le mystère et la laideur de la guerre. Elle s'appuie sur des descriptions horribles dont le mode opératoire est l'excès, l'extrême et les formes excentriques de la représentation.

Dans cet échantillonnage de description monstrueuse, dans ce maillage lexical évocateur de la monstruosité, on note une présence permanente de l'horreur et de la violence comme entité structurante. Les organes du corps (humain) [ou les organes humains] sujets à la violence, ci-dessus évoqués (bras, jambe, crâne, ventre, oreille, cœur, etc.) sont tous évocateurs du monstrueux des guerres civiles africaines. Ils traduisent le paradoxe de la violence armée qui est créatrice d'une terreur romanesque, d'un hyperbolisme monstrueux de la description.

Les personnages monstres qui peuplent l'univers du roman, et dont le parcours sanguinaire traduit l'extrême fragilité de l'homme, permettent de saisir l'œuvre dans sa dimension tragique. La mise en place d'un mécanisme tragique pour transcrire la violence, trouve son sens dans l'idée de (de)montrer le visage monstrueux des guerres civiles et de ceux qui en sont les protagonistes, à l'exemple des «monstres en soutane », ces «hommes d'Église, qui ont trempé leurs mains dans le sang des innocents» durant le génocide rwandais (B.B. Diop, 2000, p.143), en participant au massacre des Tutsis, les «*Inyenzi*» (littéralement «cancrelats») qui ne méritent, selon leurs ennemis, qu'une mort monstrueuse. Bien sûr, ce principe de la description monstrueuse repose sur un réalisme grotesque dans lequel on retrouve des détails insolites, des représentations horribles qui sont une façon de tourner en dérision le monde à travers ce qu'il a de terrifiant, de scandaleux.

2. Le monstrueux ou la métaphore de la mort cruelle

La ligne de fracture entre l'écriture romanesque actuelle et le roman historique s'observe clairement dans l'approche de sujets plus ou moins délicats. On constate, de plus en plus, une forte présence de thèmes autrefois «tabous» sur la scène du roman africain francophone au Sud du Sahara. Dans ce lot de thèmes sulfureux, le monstrueux semble occuper une place de choix dans un monde marqué par les guerres civiles, le terrorisme, les sacrifices humains, etc. Sa convocation entre, pour ainsi dire, dans une sorte de rupture.

Dans le récit de guerre, le thème de la monstruosité structure l'intrigue. Son examen donne lieu à un véritable travail de relecture. Chez A. Kourouma, la découverte de la guerre civile se fait progressivement avec Birahima et les autres enfants-soldats. Bien que les scènes de guerre diffèrent selon qu'on appartient à tel camp ou à tel autre, un point commun semble se dessiner : les enfants soldats ont soif de sang, sans doute poussés par l'instinct de survie et la brutalité des « lycaons» auxquels Kourouma les compare, preuve des «barbaries des guerres tribales» (J. Chevrier, 2006, p.150).

Formant le cercle des combattants les plus cruels, les enfants-soldats sont connus pour être portés vers des actes monstrueux qui faisaient découvrir leur autorité. Ce sont des chefs de guerre intrépides aux diverses identités très expressives de leur nature sanguinaire (chien méchant, Tue la mort, caïman, petit piment, etc.). Ils sèment la mort en tentant naïvement de se donner une existence par les armes.

La mort de l'ennemi est perçue comme une chose banale, et les mots pour la décrire, monstrueux, sont rendus avec une légèreté déconcertante. Les propos de Birahima, décrivant une scène de violence, en témoignent : «Beaucoup de morts. Malgré les fétiches musulmans et chrétiens, quatre enfants-soldats furent

disloqués, dispersés par les obus [...] Leurs restes furent enfouis dans la fosse commune avec les morts» (A. Kourouma, op cit, p. 145). Laokolé, le narrateur en second de *Johnny chien méchant*, évoque, quant à lui, une scène monstrueuse d'assassinat, notamment « la cruauté de ce milicien qui se faisait appeler Chien Méchant », et qui « avait abattu à bout portant un gosse qui le suppliait à genoux de ne pas le tuer » (E. Dongala, 2002, op cit, p. 116).

La “banalisation du mal”, pour reprendre l'expression d'H. Arendt, offre toutes les modalités de fabrication de personnages sanguinaires totalement portés à faire le mal ou le mal absolu. Dans *La Bible et le fusil* de M. Bandaman, pour consolider leur pouvoir et devenir encore plus riches, les tenants du pouvoir n'hésitent pas à commettre des actes monstrueux, comme celui d'Afitemanou vis-à-vis de sa fille unique qu'il assassine après un long séjour initiatique auprès de *Moussou*, le féticheur atypique. Le narrateur fait la description suivante:

La fillette lâcha un cri comme « cha ! » sa tête sauta, tourna, se retourna, sauta, tourna, se retourna, s'élança dans l'air, pendant que le reste du corps se débattait « gbugbla ! gbugbla ! gbugbla ! ». Le sang gicla comme l'eau d'une fontaine. Le féticheur le recueillit dans un seau ; la tête et le corps de la fillette se rejoignirent dans leurs mouvements puis se soudèrent» (M. Bandaman, op cit, p. 115).

Dans cet exercice où la violence est présentée sous sa forme monstrueuse, le récit de guerre semble être à la recherche de sa propre cohérence. Entre l'évocation de la mort et la référence au monstrueux, le discours se trouve être totalement tributaire du point de vue du narrateur. C'est un discours dans lequel la force monstrueuse des mots révèle l'insouciance des acteurs de la violence et le macabre du récit. Ils tuent pour le plaisir, pour se venger, pour humilier, comme quand les forces ténébreuses fidèles à Prince Johnson coupent « l'oreille droite après l'oreille gauche » de Samuel Doe (leur pire ennemi), lui enlèvent le cœur dont on en fit « une brochette délicate et délicieuse » qu'un « des officiers » se chargea de manger (A. Kourouma, 2000, p. 136-137).

Les crimes barbares et quelquefois gratuits imposent une atmosphère de violence extrême dans laquelle le monstrueux tient la corde du discours guerrier qui se construit autour d'une thématique dépouillée. Le parcours narratif des personnages de guerre, de quelque statut qu'ils soient (enfants-soldats, bandits de grands chemins, seigneurs de guerres intrépides etc.), se fait sous le signe de combats dont l'aboutissement ou le point final s'articule autour du monstrueux. La mort de l'ennemi n'est plus un simple exercice de coups de feu ou de poignard, mais le lieu d'une banalisation de la mort qui passe par des actes d'une monstruosité effroyable.

À l'heure actuelle, à cause de la violence armée qui occupe le quotidien des populations, on note, de plus en plus, la stylisation de thèmes comme le monstrueux au sein d'un ensemble narratif où la violence armée est le moteur de la narration. Dans cette aventure de représentation de la violence, le monstrueux est construit, déconstruit et reconstruit pour traduire le drame des conflits armés. Dans leurs positions, les narrateurs s'efforcent de le représenter de différentes manières pour lui trouver une posture narrative convenable.

Avec A. Kourouma, le monstrueux est représenté avec les mots d'une extrême crudité. L'auteur parle justement des enfants-soldats (les jeunes filles notamment) comme de monstres de guerre capables de « mettre une abeille vivante dans ton œil ouvert » (A. Kourouma, op cit, p. 52). Parfois, la monstruosité est poussée à son extrême lorsqu'on assiste à l'anthropophagie, au cannibalisme et à d'autres actes inhumains comme celui que les suppliciés de Samuel Doe ont fait des restes de son corps:

Ensuite, on monta rapidement un haut et branlant tréteau, en dehors de la ville, du côté-là-bas de la route du cimetière. On y amena la charogne du dictateur et la jeta sur le tréteau. On la laissa exposée pendant

deux jours et deux nuits aux charognards. Jusqu'à ce que le vautour royal, majestueusement, vînt lui-même procéder à l'opération finale. Il vint lui arracher les yeux (idem, p. 137).

Avec E. Dongala, A. Waberi, M. Bandaman ou encore Y. Mudimbé, la violence n'a de sens que lorsqu'elle est un moyen de terreur, où le monstrueux supplante le bon sens qui est foulé aux pieds. C'est le cas des miliciens dont parle *L'ombre d'Imana*, qui violent leurs victimes «pour rire, pour rien» (V. Tadjou, op cit, p. 63), pour ensuite les assassiner, ou encore quand dans *La Bible et le fusil*, le Président patriarche, à 257 ans, refuse de mourir, et a assez d'énergie et de virilité pour faire l'amour, de «façon historique», avec 57 jeunes filles vierges.

Sous le couvert de mots chocs, le monstrueux demeure un sujet de création littéraire et le point de focalisation du narrateur de guerre. Il n'est nullement un invité surprise dans le récit de guerre dès l'instant où il gouverne l'intrigue d'une façon ou d'une autre, forçant le lecteur à s'arrêter pour comprendre ce qui peut justifier l'horreur, laquelle stratégie peut se prêter à une «analyse énonciative interactionnelle du récit» (A. Rabatel, 2008).

Cette posture monstrueuse de la violence armée rappelle le «réalisme grotesque» dont parle Bakhtine (2008, p. 28), dans lequel l'excès, la transgression, l'obscène apparaissent comme des jeux de scène mortifères. Si le réalisme grotesque de Bakhtine repose essentiellement sur le principe de la fête (populaire et joyeuse), le monstrueux de la guerre civile repose également sur une forme d'esthétique carnavalesque marquée par l'image de la réjouissance individuelle et collective, lorsque les soldats tuent pour le plaisir et pour rire, ou se délectent de la mort cruelle de l'ennemi. Au principe de cette fête populaire, sont associés les viols collectifs pour punir celles qui appartiennent à la mauvaise ethnie, les parricides pour justifier son statut de braves combattants, etc., le tout dans une atmosphère de joie.

La mort horrible de l'ennemi (qui mérite une mort lente, cruelle, au moyen d'une arme ~~blanc~~ blanche par exemple) encadrant l'esthétique de la monstruosité vise le rabaissement, l'humiliation, l'expression du pouvoir et de la puissance, comme quand les enfants-soldats, «personnage emblématique» (Kourouma) ou de jeunes miliciens dans le récit du génocide des Tutsi du Rwanda, défient les lois de la nature ou tourne en dérision l'ordre du monde. Un tel procédé, selon W. Kangulumba Munzenza (2016, p. 223-246) s'appuyant sur la théorie du carnavalesque Bakhtinien, «consacre ainsi le caractère subversif» du réalisme grotesque et de l'écriture de la violence elle-même.

La carnavalisation des actes devient un projet d'écriture du roman qui assume une posture subversive pour faire corps avec le renversement de la société et sa mise sous tutelle par des personnages de guerre sans foi ni lois. Par cette écriture transgressive, le monstrueux est mis à nu, à découvert, au moyen d'une littérature pertinente somme toute en marge de la norme.

3. Monstrueux des actes et enjeu d'une écriture monstrueuse

En partant du principe que le monstrueux s'écarte de la norme pour épouser les formes du grotesque et de l'excès, la logique serait que sa représentation donne lieu à une esthétique subversive. Cette écriture de la transgression bouleverse les normes de la création, rompt avec la technique d'écriture habituelle, et permet de décrire les sociétés africaine en décadence.

Comme dans le carnaval où tout est permis, où selon P. NDa, «la vie, comme le monde est à l'envers; les principes moraux, les tabous et les interdits sont suspendus, mis de côté ou mis entre parenthèses», où «l'écriture participe tout naturellement à cette quête de liberté» (2001, p. 63), l'esthétique du monstrueux se construit également autour d'une rupture et d'une violence dans l'écriture, où tout peut être dit et doit être dit, notamment par des mots, d'une extrême charge sémantique et symbolique, dont le potentiel

contestataire est impressionnant. Rupture dans le choix des mots pour décrire la violence, rupture dans l'esthétique de l'écriture romanesque.

En réalité, «tout se passe comme si l'écrivain avait pour dessein d'ériger le monstrueux en catégorie esthétique », par l'entremise du langage de la mort dont le but est de transcrire et condamner «une histoire multipliée de sang et de mort» (S. Dabla, 1986, p. 128, 245). L'écriture devient ainsi un mélange du beau et du laid, de la réalité dicible et indicible.

Certains critiques, à juste raison, observent que ce procédé installe le roman africain contemporain dans l'esthétique carnavalesque qui rappelle des romans sud-américains, notamment *Cent ans de solitude* ou encore et surtout *L'automne du patriarche* de G. G. Marquez, où les tendances subversives, l'éclectisme, le désordre, l'exubérance, la prolifération verbale, etc., sont érigés en stratégie d'écriture. On est dans l'esthétique baroque où comme le rappelle U. Eco, «l'homme échappe à la norme, au garanti et se trouve, dans le domaine artistique aussi bien que scientifique, en face d'un monde en mouvement, qui exige de lui une activité créatrice» (1965, p. 20).

En effet, en dehors de la violence physique qui est l'élément structurant du récit de la guerre, les textes narratifs des écrivains de la violence s'illustrent par une activité créatrice observable dans la façon de traduire la violence par les mots, notamment la transgression ou « l'esthétique du langage débridé» (P. NDa, op cit., p. 61) dont l'enjeu est de montrer la désacralisation de la société, le renversement du «haut» et du «bas». Bien que le langage de la guerre diffère d'un texte à un autre, le point commun est que chaque récit s'inscrit dans un univers monstrueux. Dans cet univers, le langage de la guerre détermine «une élaboration, une décharge et un évidement de l'abjection par la Crise du Verbe» (J. Kristeva, 1980, p. 246).

La crise du langage qu'on retrouve chez A. Kourouma et E. Dongala, notamment avec l' « insolent » Birahima, qui «parle comme un salopard» (A. Kourouma, op cit, p. 8), et avec Johnny, « le chien méchant » (E. Dongala, op. cit., p. 12), installe le récit dans l'univers trivial, dans le langage monstrueux. Les atrocités de la guerre se mêlent à des types de langages grossiers, monstrueux, qui justifient la déchéance morale des acteurs de la guerre.

Des mots comme «merde !, putain !, fafaro [sexe de ton père], gnamokodé [bâtard]» (Kourouma, idem, p.8), qui sont la preuve de la bâtardise qui règne au sein des populations africaines, participent à la militarisation du texte narratif. D'autres mots et propos choquants comme «idiots», «bande d'idiots», «nous avons palpé leurs seins, caressé leur nombril, tâté leurs fesses», «j'ai insulté le sexe de sa mère» (E. Dongala, op cit, p. 48, 133, 212), assombrissent l'univers langagier de ces enfants terribles.

Chez presque tous les romanciers de la guerre civile, les seigneurs de guerre et autres miliciens ont une façon particulière de décrire la violence. Certains se moquent de leurs victimes, les humilient, les ridiculisent, ou comme il ressort des propos du narrateur de A. Waberi, les viole «pour rien» (op cit, p. 63). En prenant appui sur le désordre qu'offre la guerre, le récit laisse découvrir le langage monstrueux des combattants, les grossièretés dans leurs propos, qui sont des formes impures du discours guerrier.

L'atmosphère de chaos qui règne sur le théâtre des opérations bousculent les formes narratives et installe des langages qui frappent par l'évocation de la mort, du bestiaire domestique dans lequel, comme depuis *Temps de chien* de P. Nganang (2000), le récit de guerre ou la littérature canine s'affirme en intégrant l'univers animalier dans la description de la violence, comme c'est le cas avec V. Tadjou qui parle du «cadavre d'un chien, les pattes en l'air », qui «gonfle lentement au soleil» (op cit, p. 96).

Cette présence remarquable du langage grossier, monstrueux, définit le type de textes qu'offre le récit de guerre: des textes illisibles, tournés vers le trivial et la rupture (du langage) qui imposent à l'univers romanesque (de guerre), une narration bouleversante. À la croisée du dicible et de l'impurité, le langage, en étant monstrueux, heurte, choque et impose l'horreur des guerres civiles et sa forme d'expression souhaitée.

La dérégulation du langage porté par un discours dépravé en lutte avec la décence révèle le nouveau tragique africain. Le théâtre des opérations africain est devenu le lieu du langage violent et barbare face à la « culture de la violence » (P. Nkashama, 2003, p. 29-40) dans laquelle s'est installée l'Afrique, à « notre époque éclectique et anxieuse » (J. Rousset, 1954, p. 253). Le succès de l'écriture de la violence repose, en effet, dans la plupart des cas, sur la subversion du langage qui frappe dans sa façon obscène et grossière d'exprimer les faits de guerre.

Les « républiques bananières et foutues » (Kourouma, op. cit., p. 8) dont parle Birahima sont à la base du vulgaire et de l'indécence du langage de guerre qui est devenu une véritable arme de destruction de l'ennemi. La guerre elle-même dévoile un langage en crise porté par des acteurs coupés de leur milieu social (les exemples de Birahima, Johnny...), sans instruction notable qui leur donnerait une autre lecture de la violence armée.

Le «qui parle?», «quel langage utilise-t-il?», posent le problème du statut des personnages de guerre dont le discours exhibe la langue monstre, comme on en voit dans les romans de Sony Labou Tansi (notamment *La vie et demie*, 1979) où s'entremêlent dérives et impurité langagières. Tansi écrivait d'ailleurs dans *L'Anté-peuple* (1983) qu'écrire, «c'est choisir le scandale comme moyen d'expression», pour justifier ce que C. Ramat appelle le «monstrueux littéraire» du «tout dire» ou du «trop dire» (2016, p. 91-102), qu'affectionne le récit de guerre.

Comme le rappelle Y. Chelma à propos du génocide rwandais, «chacun de ces massacres a sa propre histoire, son caractère singulier qui bouleverse les catégories de notre entendement» (2000, p. 14). Cette révolution de l'écriture romanesque qu'on retrouve dans la plupart des récits de la guerre participe d'un nouveau contrat d'écriture qui expose sous nos yeux l'esthétique négative de la représentation de sujets comme les conflits armés, qui convoquent inévitablement le monstrueux,.

Conclusion

Le caractère monstrueux des atrocités et du langage de la guerre dans les textes narratifs est à la mesure de la violence qui est devenue la voie de règlement des conflits armés dans certaines sociétés africaines. La mise en scène discursive du monstrueux dans l'écriture de la guerre plonge le texte narratif dans l'univers du macabre, de l'horreur, de la crise sous toutes ses formes.

Cette étude, en prenant justement appui sur des récits de guerre qui traduisent la monstrueux dans ses diverses formes, donne la preuve du déchainement de l'horreur qui semble marquer les crises armées en Afrique. C. Burgelin parle justement de «l'évocation horrifiée de l'horreur» (1988, p. 37) dans laquelle la violence extrême et les crimes monstrueux tiennent le haut du discours de la guerre, depuis que certaines sociétés ont fait de la violence armée, le moyen ultime de règlement de leurs crises internes.

Les scènes monstrueuses qui parcourent le roman de guerre, soutenues par des langages grotesques, des descriptions scandaleuses et obscènes, permettent de nourrir le tragique du récit. Les crimes sauvages relèvent d'une poétisation de la violence barbare que la littérature africaine tente de transcrire. Le but consiste à toucher les cœurs et à montrer le visage hideux des conflits armés.

L'inscription du monstrueux dans le récit de guerre n'est pas le fruit du hasard ; elle soulève la question du comment transcrire les tragédies africaines en s'efforçant de les restituer dans leur radicalité et en interrogeant la raison qui fonde une telle démarche. C'est pourquoi des auteurs africains francophones, tout en s'efforçant de traduire la violence armée dans ses formes les plus radicales, ont recours à une stratégie d'écriture subversive et transgressive, en quête de liberté créatrice, dans laquelle le monstrueux s'impose comme l'élément fondamental de la représentation.

La représentation sans retenue du monstrueux que font Kourouma, Dongala, Tadjou, Waberi, etc., est une expérience d'écriture qui fait de la folie meurtrière et des actes grotesques et immondes, des objets de réflexion sur les dérives des sociétés africaines contemporaines. En inscrivant le monstrueux dans les lignes du roman de guerre, la littérature africaine moderne traduit la face cachée des sociétés actuelles, et problématise la figure du sujet postcolonial africain face à la montée des tensions et à la belligérance.

Il en résulte des textes dans lesquels émergent des dispositifs d'écriture frappants que sont l'informe, l'excentricité, le grotesque, la marge, etc., auquel il faut ajouter ce que A-N. Kaza-Tani appelle l'effet «rhétorique de l'implication» (1995, p. 70) qui pousse le lecteur à se sentir concerné par le monstrueux dans la description de la violence.

Bibliographie

1. Corpus

- BANDAMAN Maurice, 1996, *La Bible et le fusil*, Abidjan, CEDA.
- DIOP Boubacar Boris, 2001, *Murambi ou le livre des ossements*, Abidjan, NEI.
- DONGALA Emmanuel, 2002, *Johnny chien méchant*, Paris, Serpents à plumes.
- KOUROUMA Ahmadou, 2000, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil.
- MONENEMBO Tierno, 2000, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil.
- MUDIMBE Yves, 1990, *Shaba deux, le carnet de mère Gertrude*, Paris, Présence africaine.
- TADJO Véronique 2000, *L'ombre d'Imana, voyage au bout du Rwanda*, Paris, Actes sud.
- WABERI Abdourahman, 2000, *Moisson de crânes*, Paris, Serpents à plumes.

2. Autres références bibliographiques

- BAECHLER Jean, 2002, «La sociologie et la guerre. Introduction à l'analyse des guerres en Afrique», *Nouveaux Mondes*, n° 10, Paris, Les éditions L'Inventaire, p. 3-23.
- BAKHTINE Michael, 2008, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard.
- BODO Bidy Cyprien, 2016, « L'impuissance acquise comme motif de l'horreur dans le roman africain : l'exemple de *Le jardin d'adalou* de Josette Abondio », Bidy Cyprien BODO, Moussa COULIBALY, Bassidiki KAMAGATE (dir.), *Les écritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, p. 21-36.
- BURGELIN Claude, 1988, *Georges Perec*, Paris, Seuil/Les contemporains.
- CARRE Nathalie, 2002/12, «La guerre et ses petits dans *Sozaboy* de Ken Saro Wiwa et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma», *Études littéraires Africaines*, Paris, centre de recherche Texte Histoire, p.15-26.
- CHEMLA Yves, 2000, *Le pourquoi des génocides. A propos du livre Exterminez toutes ces brutes... de Sven Lindqvist*, Paris, Notre Librairie, n°142.
- CHEVRIER Jacques, 2006, « L'écriture de la guerre », *Littérature Francophone d'Afrique Noire*, Paris, Les écritures du Sud, p. 147-158.
- DABLA SEWANOU Jean .Jacques, 1986, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- ECO Umberto, 1965, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil.
- HALEN Pierre, 2002/14, «Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux», *Études littéraires Africaines*, Paris, APELA, p. 20-32.
- HOUGRON Alexandre, 2005, «La figure du monstre dans la littérature et au cinéma: monstre et intertextualité», <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article28>, (02.07.2019).

JANIN Pierre, Anne Le Naëlou et Jean Freyss (dir.), 2004, «L'Afrique est-elle soluble dans la violence?», *Revue Tiers-monde*, n°180, Paris, PUF, p. 889-896.

KAZA-TANI N.-A., 1995, *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*, Paris, l'Harmattan.

KRISTEVA Julia, 1980, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil.

LABOU Tansi Sony, 1979, *La Vie et Demie*, Paris, Seuil.

LABOU Tansi Sony, 2010, *L'ante-peuple*, Paris, Seuil, Coll. «Points».

LAPEYRE-DESMAYSON Chantal, 2008, «L'écriture, une expérience de l'horreur», dans Guy Astic et Jean Marigny (dir.) *Colloque de Cerisy. Autour de Stephen King. L'horreur contemporaine*, Paris, Bragelonne, p. 25-39.

MARGUEZ Garcia Gabriel, [1967] 1995, *Cent ans de solitude*, Paris, Seuil.

MARGUEZ Garcia Gabriel, [1975] 1976, *L'automne du patriarche*, Paris, Grasset.

MUNZENZA Kangulumba Willy, 2016, «Écriture de la violence et carnavalisation du récit dans quelques romans africains francophones», in *Les écritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris, L'Harmattan, p. 223-247.

NDA Pierre, 2001, «Le baroque et l'esthétique postmoderne dans le roman négro-africain : le cas de Maurice Bandaman», *Nouvelles écritures francophones*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, p. 47-63.

NGANANG Alain Patrice, 2000, *Temps de chien*, Paris, Le serpent à plumes.

NKASHAMA Ngandu Pius, 2003, *Les "enfants-soldats" et les guerres coloniales. À travers le premier roman africain*, A. TCHEUYAP (dir.), «Afrique en guerre», *Études littéraires*, vol. 35, n. 1, Québec, Université de Laval, p. 29-40.

NKASHAMA Ngandu Pius, 1997, *Ruptures et écritures de violence*, Paris, L'Harmattan.

RAMAT Christine, 2016, «Plurilinguisme et altérité dans les écritures francophones», *Carnets*, revue électronique d'études françaises, Série II, n° 7, Paris, Edition la Différence, p. 91-102.

RIC François, 1996, «L'impuissance acquise chez l'être humain: une présentation théorique», *L'année psychologique*, vol. 96, n°4, Paris, Puf, p. 677-702.

RABATEL Alain, 2008, *Homo narrans. Pour une analyse interactionnelle du récit. Tome 1. Les points de vue et la logique de la narration*, Limoges, Ed. Lambert-Lucas.

ROUSSET Jean, 1954, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, José Corti.

SELINGMAN Martin, 1967, «Effects of inescapable shock upon subsequent escape and avoidance learning», *Journal of comparative and physiological*, vol. 63, Washington, American Psychological Association, p. 28-33.

TCHEUYAP Alexie, 2003, «Le littéraire et le guerrier: Typologie de l'écriture sanguine en Afrique», *Études littéraires*, Volume 35, n° 1, Québec, Université de Laval, p. 13-28.