

Face à la violence. Pour une esthétique de la subversion dans le roman africain

HERVÉ TCHUMKAM

Romance Languages and Literatures
Universidad de Pennsylvania

Résumé:

L'histoire de l'Afrique aura indiscutablement influencé l'imaginaire de ses écrivains. Le roman devient ainsi le lieu sinon de la remise en question, du moins de la mise en évidence des avatars du pouvoir politique régnant dans l'univers où il prend source. À travers un regard transversal sur le roman africain de langue française, cet article tente de comprendre la prise en charge du politique par le poétique, ainsi que l'analyse des rapports entre le pouvoir et le peuple tel qu'ils transparaissent dans la fiction. La lecture de quatre romans de Driss Chraïbi et Williams Sassine nous aidera à cerner la portée militante de leurs oeuvres, autant qu'ils nous éclaireront sur la nature, les formes et enjeux de l'acte d'écriture en tant que transgression de l'ordre (ou plutôt du désordre) établi.

Mots-clé: Chraïbi, Sassine, politique, esthétique, subversion.

Resumen:

Indiscutiblemente, la historia de África ha influido el imaginario de sus autores. Así, la novela se convierte en el locus textual donde se revelan o interrogan los avatares del poder político que gobierna el espacio topográfico de donde emerge. A través de una lectura transversal de la novelística africana en lengua francesa, este artículo se propone comprender la (des)articulación poética de lo político, así como la relación entre el poder y el pueblo tal como se transparenta en la ficción. La lectura de cuatro novelas de Driss Chaïbi y William Sassine nos ayudará a dilucidar el alcance militante de estas obras, y a esclarecer la naturaleza, las formas y las implicaciones del acto escritural entendido como trasgresión del (des)orden establecido.

Palabras claves: Chraïbi, Sassine, política, estética, subversión

Abstract:

The history of Africa has indisputably influenced the mindscape of its writers. The novel has consequently become the locus of manifestation, if not interrogation, of the political power governing the environment from which it—the novel—has emerged. Through a transverse look at the French African novel, this article attempts to understand the treatment of the political by the poetic, as well as to analyze the relations between 'power' and 'people' as they are seen in works of fiction. The reading of four novels by Driss Chraïbi and Williams Sassine will offer a closer look at the militant thrust of their work, and will illuminate the nature, forms, and stakes of the act of writing taken as transgression of established (dis)order.

Keywords: Chraïbi, Sassine, politics, aesthetics, subversion.

S'il est une réalité incontestable au regard de la situation passée et actuelle de l'Afrique, c'est bien que le continent tout entier peine à sortir de sa nuit pour acheminer sa société vers de meilleurs auspices. Ceci ne signifie pas qu'il est question pour nous de soutenir l'idée désormais diffusée et en même temps très problématique de l'«Afrique cauchemar» qui selon Ignacio Ramonet est une image «chère à certains intellectuels revenus de tout» (Ramonet, 2005: 6), mais de reconnaître sans élan par trop pessimiste que l'évolution certaine qui marque l'Afrique tarde à trouver une voie qui la libère de son long cauchemar pour reprendre le même terme. Il va sans dire que tenter d'aborder une telle question requiert tout à la fois une démarche et une approche prudentes, de même qu'un investissement singulier. Le moins que l'on puisse dire est que le continent africain demeure pris au piège de ce qui jadis était perçu comme le point d'inflexion de son autonomie, et donc de son émergence: les indépendances. Les marques de la décadence de la société transparaissent dans les romans de Williams Sassine et Driss Chaïbi dont nous traitons, notamment *Le Passé Simple*, *Les Boucs*, *Le Jeune Homme de Sable* et *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*. Par le biais de l'imaginaire, le texte s'érige en un lieu de mise en évidence de l'assujettissement de l'homme africain. Les avatars de la postcolonie se déploient autour des politiques totalitaristes, face auxquelles les écrivains opposent une subversion forte et inconditionnelle, objets de notre analyse.

1. MISÈRES (POST)COLONIALES ET SOLEIL DES INDÉPENDANCES

C'est sous la forme d'anti-valeurs que se donne à voir les valeurs de l'Afrique coloniale et indépendante. Par une rencontre inattendue mais fructueuse dans la transversalité des questions abordées et une relecture de la théorie des frontières entre littératures africaines, *Le Passé Simple* de Driss Chaïbi et *Le Jeune Homme de Sable* de Williams Sassine stigmatisent le trauma de l'univers où leur fiction prend sa source. Le regard qui transgresse les frontières entre les deux textes trouve pour nous sa légitimité dans ceci que les textes en eux-mêmes sont une transgression en tant que mise à nu sur un plan fictionnel de faits réels malencontreusement rendus ou proclamés tabou par le discours dominant, par les «vainqueurs». Deux romans, le même bilan macabre de l'univers socio-politique de l'Afrique gouvernée par ses propres fils. La continuité dans laquelle s'inscrit les deux fictions est fort révélatrice de la plaie entretenue par les pouvoirs en place. Driss Chaïbi inaugure pour sa part une «tradition» littéraire au Maroc en se penchant sur ce qu'il considère comme illicite de la société. Le roman de Williams Sassine rejoint celui de Driss Chaïbi à plusieurs égards. Tout comme

le Maroc qui ploie sous le poids de l'injustice sociale et de l'inégale répartition des biens à la veille de son indépendance, la Guinée connaît durant vingt-six ans (1958 -1984) la dictature de Sékou Touré.

Les parcours de Driss et Oumarou, respectivement héros de Chraïbi et Sassine sont emblématiques d'une position qui atteste du degré avancé de la mise au ban de l'homme par la machine du pouvoir. La figure du dictateur est incarnée dans un cas par le père, d'autre part par la plus haute instance de l'État, dépositaire des libertés des citoyens, le président. C'est en effet au niveau de la famille, cellule sociale de base, que se fait ressentir la tension dans les rapports. Haj Fatmi Ferdi du *Passé Simple* est un père qui incarne la terreur. L'univers marocain que peint Driss Chraïbi se caractérise par la misère et l'inégalité. Au niveau familial, femme et enfants sont sous la coupe réglée du chef de famille. Il est le «maître», le «Seigneur» comme l'appellent son épouse et sa progéniture. Il est médiateur entre la terre et les cieux, représentant de Dieu auprès de ses proches. Véritable maître incontesté, il détient le pouvoir de vie et de mort sur ses enfants et sa femme, d'autant plus qu'il se présente comme l'égal de Dieu à qui il s'identifie, comme on peut le voir à travers la malédiction qu'il jette sur son fils:

«... te maudit autant de fois qu'il existe de feuilles dans tous les arbres et arbustes du monde, autant de fois qu'il existe des grains de sable sur toutes les plages et dans tous les déserts, partout où il ya du sable, autant de fois qu'il existe de poissons dans toutes les rivières, dans tous les fleuves, dans toutes les mers, dans tous les océans du globe. Nous te maudissons tous au nom du Seigneur très-haut et très puissant, Père de la bonté et du châtiment. Amen !Salut!» (Chraïbi, 2001: 173).

L'omnipotence du «Seigneur» se fait également ressentir aussi dans son entourage. Driss Chraïbi se sert en fait de la figure du père de son héros pour rendre compte du clivage dont la société marocaine était le théâtre. Les riches détenteurs de terres et de biens s'opposaient à la plèbe dont les mendiants devaient systématiquement chanter les louanges des riches pour survivre. Un regard attentif révèle que tout autant que les enfants et la femme du Seigneur, les mendiants sont ses esclaves, opprimés, souffre-douleur soumis par une loi d'obéissance absolue. Le narrateur en donne une illustration claire: «Ces affamés et moi nous ressemblons: nous sommes fonctions, eux de treize siècles d'Islam, moi du Seigneur, cristallisation de l'Islam» (Chraïbi, 2001: 14). Mais il est remarquable de noter que le récit prend une autre forme après le meurtre de son fils par le Seigneur lui-même, acte abject qu'il met non pas dans le registre du crime mais dans celui de la correction, de la punition. Le point culminant demeurant

bien sûr le fait que le criminel officie aux obsèques de sa victime. On pourrait se demander comment et pourquoi «donner la mort» reste impuni. C'est alors qu'on retrouvera l'argument relationnel qui couvre et protège les riches dans leurs assauts contre la classe pauvre. Le roman traduit à ce niveau un constat remarquable sur le fondement de la puissance de la bourgeoisie. L'argent donne en effet le pouvoir de se mettre au dessus de la loi. La vie des riches dans le plaisir et l'opulence s'oppose ainsi à l'existence misérable et meurtrie des mendiants condamnés à faire l'éloge des riches pour survivre:

«Tu es haj 4 fois, je suis haj 1 fois, Haj Fatmi Ferdi, m'entends-tu?

«Haj Fatmi Ferdi, tu es de vieille souche et je m'appelle Ahmed Ben Ahmed. Tu possèdes 1000 hectares, des immeubles, du bétail, tu es puissant et honoré, moi je couche dans l'écurie de Moussa l'entremetteur du pacha.

«Haj Fatmi Ferdi, m'entends-tu?

«Par le prophète, par saint Driss Ier, saint Driss II, saint Abd El Kader, saint Issa, saint Youssef et saint Yacoub, lance-moi un pain d'orge, une pièce de monnaie ou bien une cuisse de poulet.

«Haj Fatmi Ferdi, m'entends-tu?

«Le prophète te protège, saint Driss Ier te donne bon pied, bon œil, saint Driss II décuple tes récoltes...» (Chraïbi, 2001: 31)

Williams Sassine n'est pas distant de Chraïbi dans cet élan de protestation et d'appel à la justice. Comme Driss dans *Le Passé Simple*, Oumarou le jeune homme de sable ne reste pas indifférent aux mutations sociales et à leurs répercussions sur la cité, pour parler comme Platon. Le roman s'ouvre sur un rêve, lequel est symptomatique d'un malaise sérieux à prévoir, à éviter, du moins à avoir en conscience. Sans détours, Sassine indique que le régime guinéen au lendemain de l'indépendance du pays est un régime de dictature et de bâillement des individus. Une image frappante de la réalité tragique nous est donnée dans la métaphore qu'emploie la narrateur pour désigner le chef de l'État: «le Guide», le «Lion du désert». On peut déjà associer le personnage du président de la république aux caractéristiques qui découlent du paradigme désignationnel. Comment ne pas penser en effet à la personnalisation du pouvoir et aux pratiques carnassières, donc de tuerie. L'onirique semble en tout cas rimer ici avec le prémonitoire, tant il est vrai que le rêve d'Oumarou est un signe avant-coureur des péripéties auxquelles il sera confronté dans son voyage vers l'égalité et la justice. D'un point de vue social, on observe une séparation de classes, un mur infranchissable qui s'érige entre la bourgeoisie détentrice du pouvoir et le reste de la société condamnée à se replier sur elle-même. Il n'y a qu'à examiner le gouffre qui sépare Bandia le serviteur d'Abdou, député et père d'Oumarou.

La suite révèlera d'ailleurs que la bourgeoisie peut devenir ogresse pour préserver le pouvoir et augmenter son champ.

Mais bien au-delà d'une simple lecture de la mise en récit de la souffrance, ne faudrait-il pas s'interroger sur la cause profonde de cette agonie sociale créée et entretenue par l'homme? En d'autres termes, ne pourrait-on pas essayer de cerner les conditions mêmes de l'exercice du pouvoir? Et jusqu'où peut-on parler indiscutablement d'indépendance africaine?

En regardant de près la situation politique actuelle du continent africain, on ne peut pas ne pas se rendre compte que le citoyen est victime de la marginalisation orchestrée par son propre système. Cette situation d'étrangeté à la maison nous semble n'avoir point échappé à la vigilance démiurgique des écrivains. C'est donc sous les traits de machines de guerre que sont présentés les États africains dans les romans, les «princes» instituant un arsenal de privations de libertés individuelles puisant sa source dans la personnalisation du pouvoir, tout en restant attaché à l'héritage autoritaire du pouvoir, ou plus exactement du biopouvoir. Sur ce point, *Le Passé Simple* tout comme *Le jeune homme de sable* ou *Le zéhéros n'est pas n'importe qui*¹ sont par excellence le lieu de la surexposition de la place centrale qu'occupe le corps dans les pratiques d'exercice du pouvoir. «Le Guide» du roman de Williams Sassine semble avoir muté de l'Homme qu'il était au départ —et qu'il reste en dépit de tout— vers l'animal, le lion tel qu'on le voit dans *Le jeune homme*. Dans son rêve, Oumarou voit en effet le dictateur guinéen qui lui apparaît sous les traits d'un gros lion avec une grande crinière. Le sang de Bandia qui est versé plus tard par le député Abdou comme gage du maintien et de l'ascension dans les arcanes du pouvoir emmène le lecteur à noter qu'il y a un franchissement de la ligne. Le corps humain pour acquérir le pouvoir semble se transformer en corps mystique. La somme de pratiques occultes qu'on relève dans le roman, présentées sous forme réelle ou par le biais du rêve, atteste de ce que la politique passe du côté du biologique en s'appuyant sur les métamorphoses corporelles d'ordre purement irrationnelles et métaphysiques. Pour parler comme Georges Balandier on dira alors que «le corps du souverain est le corps politique» (Balandier, 1985: 27). On retrouve cette hypertrophie de l'intérêt consacré au corps dans *Le Passé Simple* où pour préserver son autorité sur sa famille le Seigneur procède essentiellement par intimidation et châtiments physiques: taloches, pincements, privations de repas, etc. Et tout comme il ôte la vie à son propre fils, Sékou dans *Le Zéhéros* transforme son pays en une boucherie dont le Camp Boiro est l'exem-

¹ Dans la suite, nous utiliserons *Le jeune homme* et *Le Zéhéros*.

plification parfaite, le sang et la mort s'érigeant en règles de vie. L'horreur du biopouvoir se trouve être ainsi non pas dans le fait de «donner la mort», mais précisément dans celui qui consiste en l'exposition du corps, son contrôle et la somme des conditions de sa survie. L'on comprend alors pourquoi mystique et politique cohabitent dans ces textes. Comme le poétisent Chraïbi et Sassine et selon l'analyse de Georges Balandier, «toutes les pratiques rituelles et cérémonielles présidant à l'investiture ont pour fonction d'opérer [une] transfiguration, d'effectuer les inscriptions manifestant le changement d'état. Seule l'initiation [...] peut faire mourir la forme humaine et faire naître la forme symbolique et imaginaire —ou mystique selon notre ancien langage politique» (Balandier, 1985: 41). L'horreur prend maintes formes abjectes, allant de l'intimidation à la torture. On est là exactement dans le cas d'un affrontement déséquilibré au niveau des moyens de diffusion et de défense de son point de vue. Le peuple opprimé est désarmé face au pouvoir véreux. La narration semble indiquer que les plaies prétendument cicatrisées continuent de s'ouvrir et approchent le stade de l'infection: désagrégation des conditions de vie, ablation de la liberté d'expression et d'opinion. Il n'y a qu'à s'arrêter sur un extrait du *Zéhéros* pour comprendre qu'au pouvoir colonial succéda un pouvoir totalitaire capable des pires horreurs:

«Ainsi voilà un rescapé du fameux camp boiro, le camp le plus silencieux du monde, un silence composé d'absences. Il se remémorait lentement les noms sur le bout des doigts en s'humectant les lèvres de temps à autre.

—De toute façon, conclut-il, cela n'a plus d'importance. Ils sont tous morts. J'ai fait quelques jours ici à kankan avant qu'on ne me transfère à boiro. Le lendemain, ils m'ont ligoté dans le dos au point que mes omoplates se touchaient et m'ont fait agenouiller sur un tas de tessons de bouteilles, face à un mur. Quelqu'un est passé derrière moi et m'a brutalement serré les joues pour faire sortir ma langue sur laquelle on brancha des pincettes reliées à une batterie. A un signal, je sentis mon crâne éclater. Je hurlai et me cognai contre le mur. Je gagnai une bosse sur le front et perdis le reste de mes dents dans l'affaire. Ils me ramenèrent évanoui. C'est après que je compris la combine pour survivre. Puisque je ne savais rien, je devais jouer à l'imbécile qui ne savait jamais rien.» (Sassine, 1985: 183).

Ce passage est sans conteste une des illustrations les plus dures et insupportables des manœuvres du pouvoir politique africain post-indépendance. L'indépendance n'aura donc pas réussi à briser le cercle de la soumission, mais juste à différer la spirale de la violence revenue sous une forme plus accentuée et moins soucieuse de l'humanité de ses victimes innocentes.

À la fois décrit par Chraïbi et Sassine, le pouvoir prend les formes violentes créées par des camps de concentration. Bref «il est l'isolement de la puissance par rapport à l'acte, l'organisation de la puissance. En recueillant la douleur, [il] fonde sur celle-ci sa propre autorité: il laisse littéralement inaccompli le plaisir des hommes» (Agamben, 1988: 53-54). Si l'on y ajoute la corruption, la pédophilie, la prostitution, on voit bien s'évanouir l'image de l'Afrique comme terre de joie qui laisse surgir par regard dialectique une configuration alarmante et interpellatrice. La prégnance de l'État policier et les modèles de relations politiques à savoir la forme et la nature des relations entre gouvernants et gouvernés montre enfin que du Maroc à la Guinée, le conflit politique -donc social- s'inscrit dans «la communauté qui vient» telle que la perçoit Giorgio Agamben: «car la nouveauté de la politique qui vient, c'est qu'elle ne sera plus une lutte pour la conquête ou le contrôle de l'État, mais une lutte entre l'État et le non-État (l'humanité)» (Agamben, 1990: 88). C'est dire que l'écriture transgresse cette culture de la mort, en offrant une vision d'une Afrique scandalisée par l'exclusion et le culte de la marge.

2. L'IMMIGRATION OU LES FAUX PARADIS DU NORD: *LES BOUCS DE DRISS CHRAÏBI*

La fiction de l'immigration que signe ici le romancier marocain se veut assez particulière dans la mesure où il livre aux lecteurs l'existence meurtrie d'immigrés en provenance d'Afrique du Nord. La description de leurs habitats -si tant est que l'on puisse employer ce terme- donne au récit des allures de tragédie que la narration contrôle et accentue ou atténue en fonction des scènes. Les conditions de (sur)vie des immigrés sont exposées avec une rare violence comme l'atteste le passage qui suit et dont on peut reconnaître que l'immigré est en situation régressive de l'humain vers l'animal: «Ses souris? Raus en avait pourchassé et écorché quatorze. Et un couple de rats. Certainement pas pour le chat. Un estomac de bicot digère les souris et les rats» (Chraïbi, 1955: 17). De même les paramètres de l'existence des immigrés sont d'autant éprouvants que ces derniers atteignent le stade de la négation de l'amour, amour «dont les bases étaient le coït, la faim, les détresses mentales -et sept condamnations de droit commun.» (Chraïbi, 1955: 21). On peut déjà légitimement comprendre qu'avec *Les Boucs* la notion de racisme se trouve redéfinie. Elle n'engage plus la couleur de la peau ou la race mais d'autres critères définis par le «centre» qui ne ménage aucun effort pour répudier tous les immigrés de la périphérie. On observe de ce constat une double transgression. La première est une fois encore textuelle ou narra-

tive, et elle porte sur l'inclusion des autres immigrés dans la mésaventure maghrébine. Il n'y a qu'à s'en tenir à la dédicace du roman par Driss Chraïbi. Il dédie son livre aux immigrés, aux étrangers dans leur propre pays: «les palestiniens de l'Intifada». Le pays étranger se donne ainsi à voir comme une vaste prison, l'auteur jouant ainsi sur la définition de l'espace carcéral. La prison où est incarcéré Yalann Waldick n'est en effet rien d'autre que la représentation éclatée, atomisée de la France dans laquelle le personnage immigré livre incessamment un combat contre la folie et la mort. L'opacité de la société d'accueil repousse les immigrés dans leurs derniers retranchements, et ils franchissent la frontière de la résignation pour survivre au prix des crimes, vols, viols, etc. Chraïbi réussit à travers ce roman un coup de force qui charrie sa révolte et par voie de conséquence la transgression des codes établis et imposés par le pouvoir, instance de contrôle du discours. En revenant aux conditions ou aux motivations du voyage, le lecteur se trouve investi dans le tourment de l'itinéraire de l'immigré. La terre d'accueil est exposée dans la fiction sous les traits d'un paradis promis et refusé. *Les Boucs* constitue le point de rencontre entre décisions ultimes et acceptation de la responsabilité qui en découle. Un personnage du roman chraïbien indique le partage de la responsabilité du naufrage qu'est l'immigration ; mais bien au-delà du constat purement formel, il s'agit d'une invitation à la transgression comme réponse à l'oppression. Il apparaît dans son propos que si l'immigration est un échec dû à la mégalomanie vicieuse de la France, il revient singulièrement à la communauté exploitée de traverser la frontière pour se donner un espace harmonieux. Ainsi se présente la réflexion:

«Exploitation de l'arabe par l'Européen, oui, martela-t-elle avec un rire aigu. Je les condamne certes, ceux-là qui vous ont chassés de chez vous, ne savent-ils plus quoi faire de vous, pas même vous prendre en pitié. Oui, je sais faire la part des choses, généraliser et reconnaître que notre civilisation n'a su que vous désespérer. Oui, j'ai honte d'être une Européenne. Mais c'est vous, Nord-africains, que je condamne le plus. Parce que vous vous êtes toujours laissés faire. Vous avez toujours été en état d'exploitation, vous aimez bien qu'on vous exploite. Même chez vous, même avant les Français, de tout temps vous n'avez jamais été que cela: des bâtards d'hommes que tout le monde se passe de mains en mains, de génération en génération, de siècle en siècle, comme une terre: Phéniciens, grecs, romains, wisigoths, vandales, arabes, Turcs, Francs...» (Chraïbi, 1955: 70).

Il appartiendrait alors aux Nord-africains de se désembourber et de ne point s'abandonner au gré des pouvoirs européens dont français. N'allons pas oublier

que le départ de Yalann Waldick, le personnage principal, est motivé par son entretien à Bône avec un prêtre blanc. Le prélat apprend au petit cireur qu'à la seule condition de son départ pour la France il serait «un homme» dix ans plus tard. L'enfant fera donc vendre le dernier bouc de la famille pour finalement accéder au statut guère différent de «Bouc» en France. La fiction de la migration semble jouer sur ces corps, en les plaçant de façon à construire une circularité à retour improductif et stérile. Yalann Waldick fait vendre le bouc pour s'envoler vers l'Eldorado français d'où il revient avec les attributs de l'animal dont il s'était séparé à son départ. On pourrait en dire que le jeu entre l'animal et l'homme obéit aux principes d'une réincarnation symbolique de l'animal en l'homme-héros du roman. Le texte apparaît comme un épais tissu de révolte, et le dépassement chraïbien est remarquable, qui a consisté pour l'auteur marocain à se placer dans la position d'un algérien. Il y aurait là un signe dont on peut déduire un sens important: en dépit des variantes, l'immigration est un lieu commun entre les différents peuples africains en quête de France.

Bien plus, le roman est un violent réquisitoire contre la culture des périphéries où paradoxalement se situe le centre de la préoccupation de la classe dominante. Il matérialise un appel radical à la prise de conscience des atrocités dont l'humanité a toujours été le théâtre: «[...] un lot d'hommes- et non seulement les Nord-Africains en France- promus au sacrifice: Nègres en Amérique, Juifs dans le Proche Orient, Musulmans de l'Inde, esclaves de l'ancienne Rome ou de la Grèce antique...» (Chraïbi, 1955: 177). Il suffit par ailleurs de s'arrêter sur la post-face du roman, la dédicace ou l'épigraphe du deuxième chapitre intitulé «Copyright» pour comprendre que l'écriture chraïbienne assume sa volonté sans cesse redite de refus des schémas imposés. Ce faisant, les personnages anthropomorphisent pour ainsi dire la misère, l'exclusion et le déracinement. Ils vivent en parfaite réclusion, l'univers dans lequel ils se trouvent ressemblant peu ou prou à un univers concentrationnaire. Les questions identitaires non plus n'échappent à la poétisation violente de Chraïbi dont les personnages sont dans l'impasse, pris entre la terre natale qu'ils rejettent ou fuient et le pays d'accueil qui les réduit à une unité en dessous de l'humanité. Si l'on y ajoute que le romancier marocain privilégie la logique du récit inspirée par Faulkner à qui il se dit être lui-même redevable, on constate aisément que Driss Chraïbi dénonce les linéarités illicites de la société en choisissant un récit non linéaire. En fustigeant les pratiques en cours dans la société maghrébine et en dénonçant la ruse meurtrière de la «chasse-trappe» de l'immigration en France, Chraïbi fait véritablement de son roman «la première inscription textuelle de la révolte centrée doublement sur la France et la société islamo-maghrébine» (Benarab, 1994: 60).

3. MODÉLISATION DE L'ÉCART

La subversion des valeurs emprunte plusieurs voies dans les romans. L'élément qui reste commun à ces différentes esquisses poétiques de la sédition est le fait qu'il s'organise autour de structures aux apparences anodines tout en véhiculant une idée forte au-delà des structures de surface.

Le renversement des valeurs imposées se pose comme un paradigme de la transgression. Cette sédition se construit dans nos textes autour de l'idée de carnavalisation, le carnavalesque apparaissant ici comme le moment de la brisure des interdits et de l'exacerbation du sentiment de liberté.

Nous recourons essentiellement aux thèses de Bakhtine sur la notion de carnavalesque, même si nous ne nous attarderons pas sur la polyphonie (très peu présente dans nos textes). Pour Bakhtine donc, «le carnaval est un spectacle sans rampe ni division entre interprètes et spectateurs. Dans le carnaval tout le monde participe activement, tout le monde communique au jeu carnavalesque. Le carnaval ne s'observe pas ni même, à proprement parler, ne se joue, il se VIT, c'est-à-dire qu'on y vit d'une VIE CARNAVALESQUE. Et la vie carnavalesque est une vie tirée de son cours ORDINAIRE, dans une certaine mesure une «vie à l'envers», un «monde renversé» («le monde à l'envers»)» (Bakhtine, 1970: 143-144).

L'image du monde à l'envers est assez frappante, au point qu'on est tenté d'y voir la matrice de bon nombre de romans post-indépendance où finalement toutes les structures classiques et tous les modèles admis sont renversés. Mais pour bien comprendre la part de carnavalesque dans une esthétique de la transgression, nous vérifions dans nos textes l'applicabilité des catégories de la sensibilité carnavalesque selon Bakhtine.

Le libre contact familial entre les hommes consiste en la destruction des murs qui existent entre les hommes comme marque de la différence de classe sociale, ce qui aboutit à l'impossibilité du partage d'un espace commun: «les hommes, séparés dans la vie par les frontières hiérarchiques étanches, nouent un libre contact familial sur la place du carnaval» (Bakhtine, *ibid.*). *Le Zéhéros* de W. Sassine vérifie cette thèse énoncée par l'auteur de *Esthétique et théorie du roman*. Il y a une véritable abolition des lois qui régissent le rapport classique Blancs/Noirs, toujours apparent sous un fond explicite ou implicite de rapport de force. Ce n'est plus au rapport employé/employeur qu'on a affaire, mais à une relation presque amicale entre patrons blancs et ce qu'on aurait appelé avant le temps du carnaval leurs «serviteurs» noirs. C'est ainsi que lors d'une fête chez son employeur, Camara est associé aux invités tous de race différente, à leur conversation, et même invité à boire avec eux. Il faut pourtant revenir un moment au point de départ de Camara. Son exil l'a préservé en l'épargnant de

l'enfer de la dictature de Sékou Touré. Il arrive donc en terre d'exil sans garantie de succès à l'insertion. Sassine inscrit son roman dans la logique carnavalesque en faisant passer son héros de zéro à zéhéros. Son rapport aux autres s'améliore, la distance s'estompe, le gouffre se comble. Camara reçoit la proposition de devenir responsable en second de son entreprise, bref il n'est plus «n'importe qui». Et l'on pourrait y associer directement la deuxième catégorie de Bakhtine, un «nouveau mode de rapports réciproques de l'homme avec l'homme» (1970: 144) qui à notre avis est assez proche de la catégorie précédente. Ces deux premières catégories se retrouvent en un point, la disparition des lignes de fracture entre les hommes. Notons cependant que la deuxième catégorie se singularise par ce que Bakhtine nomme «L'EXCENTRICITÉ». L'expression des aspects cachés de la vie humaine pourrait être dans le roman de Sassine, la relation charnelle entre Camara et Albertine, au vu et au su de l'époux de cette dernière. Ainsi, en réponse à la panique de Camara qui est déconcerté devant cette situation, excentrique, Albertine affirme, à propos de son mari: «Mais mon chéri il sait que tu passes la nuit avec nous. Je ne l'ai jamais trompé» (Sassine, 1985: 73). Les hiérarchies sont en somme défaites, et la relation entre les hommes est désormais horizontale, permettant l'émergence de la face cachée des individus.

Il s'agit au fond de la rencontre des contraires et du partage par deux ordres jadis opposés d'un espace commun. Dans *Le Jeune homme de sable* de William Sassine, la posture du jeune Oumarou est exemplaire de cette tendance. En se révoltant contre l'arbitraire, il témoigne et manifeste son attachement à Bandia, brisant les liens qui maintenaient chacun dans son espace ; ainsi de son effort pour rejoindre et finalement diriger le groupe de soumis contre l'oppression du pouvoir. D'où la dialectique retorse qui a lieu quand s'opère le renversement ou plutôt le retournement des valeurs. Par sa dissidence, Oumarou fait passer le vieux Bandia de la médiocrité à l'excellence, de façon symbolique. En revanche, les leaders rompus à l'art du pouvoir grâce au crime connaissent une chute libre, passant de leur rang élevé à une position beaucoup moins réjouissante. Ce qui rejoint tout à fait l'herméneutique bakhtinienne: «Le carnaval amène, unit, marie et combine ce qui est sacré à ce qui est profane, ce qui est élevé à ce qui est bas, ce qui est sage à ce qui est sot, etc.» (Bakhtine, 1970: 144). Le carnavalesque procède ainsi par rencontre des contraires.

Bakhtine parle également de «sacrilèges carnavalesques, tout un système de moyen pour rabaisser et ramener à ras de terre et du corps, les indécences du carnaval liées à la force productive de la terre et du corps, les parodies carnavalesques de textes et de formules sacrés etc.». Une «indécence» digne d'intérêt est dans *Le jeune homme de sable*, la scène où Oumarou est retrouvé ivre à

l'heure de la prière, manifestement obligatoire. Mieux encore, Oumarou pose à notre avis l'acte de profanation le plus important par l'inceste. Révolté à l'annonce de la mort de son ami le vieux Bandia, il soumet de force une des épouses de son père à l'acte sexuel. C'est sans doute un signe fort de révolte, une affirmation rigide de son refus. Et si l'on fait basculer l'analyse du côté de la dialectique «couronnement –découronnement» de Bakhtine, on dirait que le temps de l'acte sexuel incestueux représente symboliquement l'instant du découronnement du roi (le père) et du couronnement du bouffon (le fils). On pourrait également recadrer ce qui précède dans l'épicentre même du carnivalesque, «les sentiments des changements et revirements de la mort et du renouveau» (Bakhtine, *ibid.*: 145). On arriverait à ce moment là à une interprétation qui serait que l'inceste vise inconsciemment une renaissance, un changement, le renouveau ou la naissance qui viennent rattraper, exorciser, voire sanctifier la mort de Bandia.

Le Passé simple est aussi une exemplification de la profanation. Nous y identifions une altération du sacré à travers l'attitude du héros de Chaïbi vis-à-vis de l'Islam qu'il est d'ailleurs supposé pratiquer et respecter scrupuleusement. L'auteur critique et tourne en ridicule tour à tour le jeûne du Ramadan ainsi que le pèlerinage à la Mecque, non sans défier les chefs religieux. C'est par exemple le cas dans son premier roman où on voit le héros dénigrer et à la limite injurier le Chérif Kettani. Le carnivalesque occupe ainsi une place de choix dans le mécanisme de résistance, dans ce processus de subversion de valeurs reçues et de réversion du monde. D'où l'émergence de la violence comme continuité de la modélisation du carnivalesque.

4. LA VIOLENCE: MOTEUR DU CHANGEMENT

Karl Heinz Bohrer a réfléchi sur le mal comme catégorie esthétique. Il part de ce qu'il appelle «littérature noire ou mauvaise du XIXe siècle» où le mal était exprimé pour signifier le beau, et arrive à réfuter l'esprit de la perversité et poser la représentation du mal comme moment de prise de conscience. Dans son commentaire du *Chat Noir* de Poe, il affirme que «[...] seule la représentation effroyable et efficace de l'acte mauvais rend évidente la réflexion sur cet acte mauvais et sur son résultat» (Bohrer, 2000: 106). La violence serait alors un élément constitutif de la revendication. Il faut aussi préciser que la violence des personnages marginalisés ou opprimés naît d'un jeu complexe où finalement elle s'érige en gage de la survie et de la liberté.

Le Passé Simple et *Les Boucs* sont ouvertement tournés du côté de la violence comme mode de réponse aux violences subies par la classe dominée. La

révolte de Driss dans *Le Passé Simple* atteint des limites de violence extrême quand il se saisit d'un poignard avec l'intention de tuer son père. Ce dernier étant à l'origine du suicide de sa femme, et meurtrier de son propre fils. De même, que Yalann Waldick et les autres «boucs» soient responsables de plusieurs meurtres et vols, ils l'attribuent à la violence imposée par les lois de l'immigration. A l'origine des réponses des héros se trouve ce que nous appellerons à la suite de Roger Dadoun «la violence comme fin» (1993: 59). Dadoun parle de totalitarisme, notion qui nous semble convenir en situation de base et au mode d'expression du pouvoir dont il est ici question. Il ne s'agit pas du totalitarisme perçu au sens commun des régimes politiques, mais d'une notion définie avec George Orwell comme «système dans lequel l'exercice du pouvoir consiste principalement, sinon exclusivement, en une pratique organisée, constante et généralisée de la violence.» (Dadoun, 1993: 160). Avec cette définition, on se doit de mentionner *le Zéhéros* comme roman où s'inscrit la violence à travers les aspects totalitaires du régime Sékou Touré, d'ailleurs à l'origine de multiples exils dont celui de Camara le héros de Williams Sassine, de Sassine lui-même ou encore celui de l'écrivain Tierno Monémbo. Aussi peut-on parler de la réaction de Camara en termes de violence symbolique. C'est son langage qui porte les marques de l'expression de son dégoût pour le président de son pays. En plus, il est intéressant de voir que c'est fondamentalement la nouvelle du décès de Sékou Touré qui fait passer Camara de zéro à zéhéros ; comme si la seule conscience du dictateur et des affres qu'il perpétrait suffisait à paralyser ses citoyens, à les priver de leurs facultés créatrices, en un mot à les installer dans un univers concentrationnaire intérieur.

Les personnages violentés deviennent ainsi ce que Giorgio Agamben nomme les «être-ainsi» qui expriment leur rejet de la loi imposée par la violence, manifestation palpable et ultime de leur imprédictibilité. Là commence la question éthique en ce sens que la violence en réponse à la violence rend compte de l'impossible choix face à l'évènement. Le personnage est en effet contraint par le système dominant à s'insérer dans un mode de vie et de pensée dont il ne partage pas toujours les principes de base. Le «même» s'oppose à «l'Autre», et la violence peut se comprendre comme conséquence de l'absence de «visée éthique» selon le mot de Paul Ricoeur, c'est-à-dire «la visée de la vie bonne avec et pour autrui dans des institutions justes» (Ricoeur, 1990: 202). Enfin, on ne peut pas ne pas remarquer que le texte africain se donne à voir comme lieu d'expression permanente de la violence. Cette constante ne passe d'ailleurs pas sans être remarqué par la critique spécialisée: «le terrorisme —aboutissement logique de la violence à la fois larvée et généralisée— envahit ces littératures en un processus inéluctable» (Coussy, 2000: 112). Pour Alexie Tcheuyap, «une littérature de

l'apocalypse, de l'horreur et de l'abjection vient de naître, permettant de compléter les images monstrueuses largement diffusées sur divers écrans et dont sont avides maints spectateurs occidentaux et autres spécialistes des droits sélectifs de la personne» (Tcheuyap, 2003: 13). Ces constats lucides et incontestables ne devraient cependant pas nous dispenser de prendre en compte le fait que la violence par certains côtés a des vertus, ou plutôt qu'on peut dresser quelques apologues de la violence autour de l'idée de survie. Le tableau n'est en fin de compte pas totalement sombre, du moins si l'on admet avec Christine Marcandier-Colard que «le sublime n'est pas uniquement un renversement de valeurs esthétiques, il est aussi une redéfinition du destin et de l'héroïsme» (Marcandier-Colard, 1998: 60). La violence pourrait être à l'origine de crimes expiatoires et ouvrir sur des changements ou des mutations sociales.

Chez Driss Chraïbi on pourrait tout aussi bien parler de rupture d'équivalence dans la mesure où le départ de Driss pour la France ne laisse présager aucun espoir au moment où s'achève l'histoire du *Passé Simple*. D'ailleurs, *Les Boucs*, publié un an après le premier roman, peut être lu dans sa continuité en accentuant la tendance d'une identité en vadrouille égarée entre une terre natale ogresse et un pays d'accueil inhospitalier. C'est avec *Succession Ouverte* (que nous n'étudions pas ici) que le romancier marocain contraste le tableau de tensions insolubles que laissaient entrevoir les deux premiers romans. Il y a comme une réconciliation entre le père et le fils et une prise de conscience qui découle de la somme des adversités connues en exil. Williams Sassine quant à lui conclut *Le Zéhéros* sur une note explicitement optimiste, du moins si l'on s'accorde sur la valeur symbolique des éléments de la nature dans leur récupération poétique. Après la mort de Sékou Touré, Camara entreprend en effet un voyage au pays natal. À sa grande déception la Guinée ne se présente pas du tout comme l'image qu'il s'était faite. Ecrasé par le poids de la dictature, le pays est plongé dans une obscurité caractérisée par la dégradation des systèmes vitaux et l'amour des contre-valeurs. Mais Sassine désobstrue le tunnel du long cauchemar guinéen par une image forte: «il commença à énumérer ses qualités. Tout était au superlatif. Mais pour chaque raison de l'aimer, je trouvais deux Guinéens tués inutilement. *J'allumai une cigarette et regardai la pluie laver mon pays. Il en avait besoin*²» (Sassine, 1985: 219).

Cette remarquable métaphore de la purification, suivi de la régénérescence ou de la renaissance du figuier desséché indique bien que le vent des incuries finira bien par passer et qu'enfin de ses cendres renaîtra une autre Afrique.

² Nous soulignons.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- AGAMBEN, G. (1988) *Idée de la prose*, Paris, Christian Bourgeois.
- AGAMBEN, G. (1990) *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil.
- BAKHTINE, M. (1970) *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme.
- BALANDIER, G. (1985) *Le détour: pouvoir et modernité*, Paris, Fayard.
- BENARAB, A (1994) *Les voix de l'exil*, Paris, L' Harmattan.
- BOHRER, K-H. (2000) *Le présent absolu*, Paris, Ed. de la Maison des Sciences de l'Homme.
- CHRAÏBI, D. (2001) *Le Passé Simple*, Paris, Denoël (1954) (Folio).
- CHRAÏBI, D. (1955) *Les Boucs*, Paris, Denoël, 1955. (Folio).
- COUSSY, D. (2000) *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala.
- DADOUN, R. (1993) *La violence. Essai sur l'«homo violens»*, Paris, Hatier.
- MARCANDIER-COLARD, C. (1998) *Crimes de sang et scènes capitales*, Paris, PUF.
- RAMONET, I. «Un continent en mutation», *Manière de voir*, n°79, Février-Mars 2005.
- RICOEUR, P. (1990) *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- SASSINE, W. (1979) *Le Jeune Homme de Sable*, Paris, Présence Africaine.
- SASSINE, W. (1985) *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris, Présence Africaine.
- TCHÉUYAP, A. «Le littéraire et le guerrier. Typologie de l'écriture sanguine en Afrique», in *Études littéraires*, 2003.