Le barbare en contexte postmoderne: d'une hyperactivité du corps impur dans le roman ivoirien

Yao Louis KONAN, Université Alassane Ouattara de Bouaké, Côte d'Ivoire

Une grande partie de la critique africaine s'accorde à reconnaître, aujourd'hui, la centralité et le cru de la représentation d'un nouveau type de personnage dans le roman postcolonial. Cette catégorie diégétique qu'il convient d'appeler le nouveau barbare est, sans doute, *référentialisée* à partir de l'hyperactivité et de l'hypervisibilité du corps. Dans son acception étymologique, le nom barbare qui vient de « *balbus* » (latin) ou « *barbaros* » (grec), dérive d'un langage inintelligible. Il induit la sauvagerie ou l'absence de civilisation. Reprenant la perspective ouverte par Manfred Schneider, Walter Moser lit deux types de barbares : le barbare primordial (*frühzeitbarbar*) et le barbare tardif (*endezeitbarbar*), du moins le nouveau barbare. Si le premier est à la remorque des valeurs positives, le second fait prospérer la « négativité et [la] destruction. Il est celui qui détruit, qui efface, qui fait activement advenir l'oubli. Il est l'iconoclaste par excellence [...] » (Moser 22). En un mot, le nouveau barbare connote un individu inculte qui choque, et dont le fonctionnement est contraire aux règles, à la bienséance, à l'usage. Abonné au spectacle de la cruauté, de l'horreur et de l'abject, il laisse conjecturer un affaiblissement de la Raison ou, plus simplement, de l'*Aufklärung* hégélien. Ainsi, de sa rupture avec les valeurs de l'Esprit, caractérisée par une hypertrophie de la rhétorique du choquant, de l'excès, de la dérive, de la dépravation..., la représentation du nouveau barbare restitue le corps, suivant l'approche phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty, comme « une esquisse provisoire de [son] être total » (cité par Coulibaly, « Discours du sexe », 225).

Dans ce cas où le corps s'impose dans le champ littéraire au détour d'une norme esthétique, l'hypersexualité, l'hyperphagie, l'anthropophagie, la schizomanie, la volubilité, la verbosité et d'autres excès¹ deviennent des sortes de noyaux fondamentaux de la création romanesque. De telles métaphores ostentatoires et obsédantes qui font entrer le corps dans un système *déconstructeur* du barbare pointent le principe postmoderne de l'« impureté », là où l'on lit « l'impureté des formes et des contenus » (Scarpetta 307). Dès lors, la représentation de ce personnage (sa figuration et sa défiguration) peut s'interpréter comme un moment de réécriture postmoderne du corps impur. Se nouant autour de ce postulat, la contribution se fonde sur deux textes indicatifs empruntés au roman ivoirien, à savoir *En attendant le vote*

des bêtes sauvages d'Ahmadou Kourouma et *Les Naufragés de l'intelligence*² de Jean-Marie Adiaffi. Il s'agit, schématiquement, d'interroger, à l'intérieur du questionnement global du nouveau barbare, les manifestations et les enjeux de ce qui s'apparente à un écran vide, à une écriture *surfacielle*³.

La problématique, ainsi soulevée et confessant une lourde dette des auteurs ivoiriens envers le contexte postmoderne, autorise l'inflexion de la réflexion dans la trajectoire de la transculturalité. Si en creux de cet appareil conceptuel, Josias Semujanga propose un dépassement des frontières culturelles (il met fin au choix cornélien entre une lecture afro-centriste et une lecture euro-centriste du roman africain), sa convocation donne l'occasion de réactualiser son hypothèse de base ; celle qui pose que « la valeur d'une œuvre artistique ou littéraire ne se manifeste réellement qu'en la situant dans le contexte culturel mondial où se marchandent toutes les valeurs esthétiques » (30). La contribution adhère également au postulat du traitement de l'image proposé par Jean Baudrillard (*Simulacres et simulation*). Ses travaux se nouent essentiellement autour du cinéma et de la peinture. Notre démarche en est ainsi une réappropriation pour lire, à nouveaux frais, les images du corps produites. Cette notion d'image prend ici la forme d'une représentation scripturale soumise au signe linguistique (le signifiant et le signifié) dans son articulation au référent.

Quoiqu'il en soit, la valeur heuristique de l'étude réside bien dans la tentative d'essentialisation du corps impur et dans l'inscription du nouveau barbare au cœur des nouvelles modalités (la poétique postmoderne notamment) de création du roman ivoirien. Fixant les traits d'un corps flottant et pathologique, cette figure postmoderne fait basculer l'écriture dans l'antre du roman hybride (roman policier et roman érotique) dont l'analyse permettra d'envisager la fiction romanesque comme le lieu où règne un fort régime de dévoilement de la laideur d'une réalité sociopolitique en pleine décadence.

Le barbare postmoderne : entre recyclage et représentation du corps impur

Faisant le point sur les figures postmodernes du roman africain, Adama Coulibaly (*Pratique postmoderne*, 367) parvient à la conclusion que le nouveau barbare⁴ est un type de personnage revêtant les traits du Sujet postmoderne. Sa démarche est une réappropriation de la lecture faite par Manfred Schneider, et rappelée par Moser, qui postule deux types de barbares : « le barbare primordial » et le « barbare tardif ». Pour lui, le barbare primordial découvre l'intérêt de la civilisation et apporte la « rédemption culturelle ». Il est donc tendu vers une sorte de « héros civilisateur, de héros messianique ou prométhéen » (« Les conditions

postmodernes » 72). À l'opposé de celui-ci, le barbare tardif ou, plutôt, le nouveau barbare est la parfaite illustration du personnage iconoclaste, destructeur, de la dérive et de la démesure d'un personnage ayant une sorte d'identité en pointillé. Moser parle d'un Sujet qui « célèbre les liturgies de l'abolition » (22).

Dans cette contribution, Coulibaly semble tracer des lignes démarcatives entre les deux types de barbares. La première est liée à la distance qui sépare les deux personnages. Si le barbare primitif semble trahir, sur l'axe temporel, un personnage des premiers temps, d'un passé lointain, le « nouveau » barbare préfigure la contemporanéité. La seconde, et la plus fondamentale, est relative à leur caractérisation. L'un incarne, en effet, la Raison, du moins « les valeurs d'essence métaphysique » (« Discours de la sexualité », 222) tandis que l'autre agit à rebours de l'Esprit, ce que Hegel appelle l'*Aufklärung*. Réduit à la simple corporéité, à un nœud vide ou à un lieu *crisique*, ce dernier bouscule l'épistémè traditionnelle et valide « l'incrédulité à l'égard des métarécits » (Lyotard 6) ou « le simulacre 17 » (Baudrillard). On peut alors postuler que le nouveau barbare est un recyclage du barbare des premiers temps.

Considéré comme un procédé de réutilisation, de traitement et réintroduction d'un élément dans un cycle nouveau, le recyclage permet de convoquer le barbare dans un registre trivial, de la laideur... dans un registre où le corps s'impose dans toute sa centralité. Une telle argumentation qui laisse entendre que le nouveau barbare se noue autour du corps impur, est sous-tendue par le fait que Foucault envisage le corps comme le dépassement du principe de la raison ou de la Raison (la logique ou la vérité) se déclinant chez Descartes et Hegel comme une perspective métaphysique. Or l'autre de la Raison ou de l'Esprit est bien la déraison, l'anti-raison, mais aussi la tactilité, la *surficialité*, l'image, du moins le corps⁵. Le prédicat « impur », quant à lui, débouche sur l'appréhension d'un personnage qui livre le paradigme achevé de la crise, de la déchéance, du vide et de la vidange, etc. Ainsi, le corps impur - considéré à la fois comme le lieu du jeu de l'apparence et ce qui échappe à la Raison - devient le point de lecture du nouveau barbare qui serait, lui-même, un personnage postmoderne. On peut, cependant, se demander en quoi une telle figure peut être ressentie comme un point de flexion de la poétique postmoderne.

L'articulation autour des concepts de nouveau barbare et du corps impur est la réponse évidente à cette interrogation. Lié, à la fois, au principe de la publicité, de l'éphémère, aux actions d'éclat, à l'autosatisfaction, à l'autocélébration, à la sexualité débridée et à d'autres formes d'excès aux accents charnels et vaniteux, le nouveau barbare offre le profil d'un Sujet exposé sur la place publique, très déséquilibré, disloqué et

vide. Ainsi vidé de sa substance, il devient l'exemple paradigmatique du Sujet postmoderne. De fait, la postmodernité est définie comme l'ère de la « non Raison », de « l'anti Raison » ou, encore, de l'existence convulsive. Elle consacre le culte du toucher, de l'épouvante, de la terreur, bref de la mort par excellence. Sous cet angle, le nouveau barbare peut se lire à travers le prisme d'un réalisme des "bas-fonds", de l'impureté et, en définitive, à l'aune des « conditions postmodernes », pour emprunter une terminologie chère à Jean-François Lyotard. Il s'agit d'un Sujet qui, cumulant tous les traits du tragique, de l'impensable et de l'imprésentable, finit par devenir un être immonde, sale. Il se déconnecte alors de la réalité ordinaire pour épouser une identité flottante, à équidistance du réel et de l'irréel. Au seuil du surgissement de cette forme artificielle, de cette identité nouvelle, l'on pourrait rechercher ses traits caractéristiques à partir du grotesque, de la bouffonnerie, du pathologique... de la barbarie postmoderne.

Barbare postmoderne et discours romanesque

Partant du postulat selon lequel la *fictionnalisation* du nouveau barbare se resserre autour des traits postmodernes du corps, l'analyse prospère selon une double lecture de ses enjeux. En amont, on pourra endosser cette argumentation qui a bien souvent décrit ce personnage à partir d'une critériologie somatique, c'est-à-dire en posant comme hypothèse de lecture la superficialité. En aval, on sera plus sensible à ses postures sociale et politique qui se conjuguent dans le viol, la violence, les excès et le goût effréné pour la luxure.

Un sujet de la superficialité

Dans le corpus, la représentation du personnage repose sur le détournement axiologique du corps par son énormité et son anormalité. En effet, elle s'opère dans le registre de Pantagruel et de Gargantua que Mikhaïl Bakhtine réduit à des « fantaisies anatomiques d'un grotesque échevelé » (*Œuvre*, 34). Mais, cette « rhétorique de l'image » (Barthes 40) du corps qui dérange le réel et déborde le possible, au-delà d'un artefact, cristallise les traits du nouveau barbare. De fait, ce personnage est recomposé, avant tout, sur le simple principe de la tactilité et de l'éphémère. Personnage burlesque et cruel, il est souvent mis en évidence à travers la représentation ostentatoire de ce que Bakhtine lit comme une « série de corps » (*Œuvre*, 34) qui détraque la routine. En substance, la norme de *rebarbarisation* repose sur le travail de déstructuration/restructuration qui fait découvrir les aspects grotesques, bouffons et déshumanisants du personnage. La tentation est déjà grande de le rapprocher de la figure de l'ogre, personnage imposant des mythologies grecque,

étrusque et de l'imaginaire collectif qui le présentent sous l'hypertrophie des apparences physiques, la multiplication des traits du gigantisme et de l'excès. Claire Caillaud souligne que « sa voix est forte, ses mains sont immenses, une bouche particulièrement grande avec une effrayante dentition, son appétit vorace, ses sens sont particulièrement aiguisés [...] » (<http://fr.encarta.msn.com>). Toutes choses qui rappellent déjà la forme très postmoderne du vide, du sujet troué, une forme de la déconstruction du personnage réduit à l'image, à la superficialité.

Dans *En attendant*, la narration s'arrête très souvent sur des paradigmes liés au gigantisme des personnages. Fils d'un homme et d'une femme extraordinaire (40), Koyaga offre les suffrages de l'image de l'ogre. On peut s'en faire rapidement une idée rien qu'avec la photo sur la page de couverture du roman (dans la version livre de poche). Son corps massif, sa stature imposante, son allure martiale, sa mine renfrognée, sa puissante mâchoire, ses lèvres lippues, son regard grave et sévère se cachant mal sous ses lunettes toutes noires qui renforcent l'épouvante ; bref tout en lui inspire la peur, la terreur et la cruauté à l'image l'ogre. Jouant sur/avec les attributs du corps, cet élément paratextuel est symptomatique de la posture surdimensionnée et surnaturelle de Koyaga, ainsi que l'atteste ce passage : « La gestation d'un bébé dure neuf mois ; Nadjouma porta son bébé douze mois entiers. Une femme souffre du mal d'enfant au plus deux jours ; la maman de Koyaga peina en gésine pendant une semaine entière. Le bébé des humains ne se présente pas plus fort qu'un bébé panthère ; l'enfant de Nadjouma eut le poids d'un lionceau » (21).

C'est un corps qui dérange la norme, surprend par ses proportions démesurées, difformes ou monstrueuses : « des bras trop longs », « ses joues étaient labourées par des scarifications rituelles et tribales » (96). Cette protubérance du corps déplace le personnage tantôt vers un réalisme grotesque, tantôt vers un hyperréalisme. Chez Kourouma, les deux notions sont valables pour montrer la façon dont il joue avec la corporéité, accentuant, selon l'angle de lecture, les aspects caricaturaux (réalisme grotesque) ou la faisant émerger sous des formes hyperboliques. Une telle peinture oriente déjà l'écriture du côté de la dérèglementation, de la *délégitimation*, de la déconstruction, voire de la démythification de Koyaga. Ce procédé scriptural, tenant d'un maniérisme artificiel, *déhistorialise* le personnage et lui affecte une forme abstraite qui le place hors de la censure. Bien que Koyaga, par exemple, ait une étroite connexion avec une figure de l'histoire contemporaine, il demeure une catégorie diégétique de la fiction postmoderne. Difficile donc de ne pas s'associer à la voix de Patrick Grainville qui prend à contre-pied l'écrivain, lui-même, clamant la « vérité »

de ses romans. Il écrit que Kourouma « n'est ni sociologue, ni historien, ni moraliste patenté. C'est un immense romancier sans pathos qui montre et démonte sa mécanique des monstres » (www.lefigaro.fr).

La peinture caricaturale et hyperréaliste touche également d'autres personnages du roman. Sali Karami, la princesse touareg, était un « mollusque géant » avec des bourrelets entre lesquels « on découvre la charogne en pleine putréfaction d'une petite vipère des pyramides » (147). Disposant des « plus bouffies jambes du monde » et des « mafflues fesses », elle offrait le spectacle d'un entre-jambe, d'« une féminité simplement planétaire » (148). Pour caricaturaux ou ridicules qu'ils soient, ces détails, surtout pour décrire une princesse, font entrer le corps dans une dissolution anatomique basée sur le jeu symétrique, double et trouble de la structure baroque frappé au coin du style carnavalesque de « l'intronisation/ détronation » (*Pratique postmoderne* 400). Ils ont aussi pour intention bien avouée de l'orienter vers le principe de la bizarrerie, de l'impensable et de l'imprésentable qui caractérise le barbare postmoderne.

Dans *Les Naufragés*, le corps subit une déformation, un peu différemment, par le jeu du masquage. Proche du simulacre et de la simulation, le procédé du masquage permet de falsifier ou de dissimuler l'identité du personnage ; il marque surtout la surenchère de la surface. Lieu du jeu sur/avec la corporéité, il permet de substituer symboliquement les traits d'un individu ou d'un objet à ceux d'un autre. N'da Tê et les membres des « justiciers de l'enfer » opèrent souvent sous l'affublement du masque avec un programme clairement défini : « renouer avec la tradition des masques invulnérables, qui liquéfient les balles » (154). Ainsi, par le jeu des masques, tous les membres des « justiciers de l'enfer » se détachent de leur apparence humaine pour devenir des êtres extraordinaires, des « fer[s] du diable, du bahifoué » (271), entendu du sorcier, des « empereur[s] hiboux » (185). On comprend, à présent, pourquoi ils « ne craignent plus ni Dieu ni diable, ni crimes ni châtements, ni policiers ni gendarmes ni juges » (180). L'utilisation du masque répond alors à deux logiques au moins : d'une part, il s'agit de faire déraiper ces personnages vers des « êtres » très redoutés et, d'autre part, de les *désubstantialiser*, de les *dessentialiser*, de les *détemporaliser* et faire d'eux des personnages creux, des personnages réduits à l'image en les construisant à partir d'un "rien", possible narratif hyper-postmoderne du vide contemporain.

À travers la manipulation du corps, Kourouma et Adiaffi soumettent les personnages à un processus patient de déconstruction qui les positionne comme des corps mutants, mouvants, labiles Potentiels caméléons, ils se transforment en fonction des métamorphoses

de l'autre ou des obstacles qui se présentent à eux. Par exemple, dans *En attendant*, pour tuer les animaux solitaires des montagnes de Tchaotchi qui étaient dotés de pouvoirs démiurgiques, Koyaga devient tour à tour torrent (66), fil, vent (68), crabe, ver de terre (70). C'est également à travers une série d'avatars que le mystique Fricassa Santos réussit à déjouer longtemps l'attention des putschistes (90-94). Ailleurs, dans *Les Naufragés*, N'da Tê se transforme en « un aigle monstrueux aux serres encore plus monstrueuses » pour désarmer les policiers et leur échapper (193).

Sous cet angle, les personnages se présentent, métaphoriquement, comme des êtres de frontière dont la spécificité est d'être rien ou d'être potentiellement tout. Oscillant entre réalité et imaginaire, ces masses informes prospèrent, justement, sur la doublure de l'image à l'instar de l'homme-loup : un personnage de l'entre-deux, à la fois homme et monstre. Jeu contrasté des formes, des types qui transforme le personnage en un Sujet vide, flanqué d'une identité double, trouble ou trouée caractérisant la société postmoderne. Le personnage, forgé dans un corps grotesque, *sale*, est alors un lieu de transition vers un cycle nouveau de la représentation, une sorte d'esthétisation du laid que l'on peut rattacher à la carnavalisation littéraire. Forme de catharsis sociale, si ce n'est un lieu *crisique* et critique, elle prospère à partir de l'isotopie de la laideur. C'est le constat qui se dégage des propos de Theodor Adorno : « Ce qui passe pour laid est tout d'abord ce qui est rejeté par l'art en marche vers l'autonomie, ce qui est historiquement vieilli et donc ce qui est en soi médiatisé » (76).

En reprenant lyriquement un corps à « la carte », tenant de l'imaginaire, comme norme de *rebarbarisation*, tout se passe comme si les auteurs préparaient l'esprit du lecteur à « recevoir » le déferlement de la violence, les pires déchaînements meurtriers, les horreurs inqualifiables ; toutes choses qui permettent de rapprocher ces personnages des « naufragés de l'intelligence », des hommes-machines, réduits à la simple matérialité.

La mort de la Raison : le corps dans tous ses états

Si l'on doit donner une définition rapide du Sujet postmoderne, on s'arrêtera surtout sur les notions de « non-raison », d'« anti-raison », de « point vide », etc. de Sujet en crise. Michel Maffesoli parle de « néo-tribalisme » (137) tandis que Gilles Lipovetsky lit une individualisation à la limite de la célébration du Moi et Fredric Jameson souscrit au Sujet schizophrénique. Bien qu'il ait des dettes à l'égard de ces critiques, le propos ici est un dépassement des différentes pistes de lecture ouvertes de manière à envisager le nouveau barbare dans la perspective de la décadence, du deuil de l'Esprit, de la transgression des normes et valeurs sociales ; ces paradigmes qui traduisent d'une certaine façon l'hyperactivité

du corps. En effet, la représentation du tandem « dé-raison » et corps, dans une postulation agressive, une célébration pathologique des sens à l'encontre de l'autre, représente le nœud de lecture du barbare postmoderne. Sur le même registre, Coulibaly envisage le leader politique comme un « monstre politique » dont les qualificatifs ne sont pas loin de la folie, c'est-à-dire « l'absurdité, le chaos, le grotesque, le bouffon, l'ubuesque » (« Conditions », 72).

Piqué vif par le syndrome de l'autosatisfaction, de l'obsession du « Moi », du désir éphémère, formes postmodernes du Sujet délité, le nouveau barbare n'hésite pas à se livrer à des actes qui postulent la « mort » de l'autre, lieu de son épanouissement. Des prédateurs politiques comme Koyaga et les hommes aux totems de fauves : hyène, léopard, caïman, etc. dans *En attendant*, Nda Tê et son équipe de canailles impitoyables, les « justiciers de l'enfer » en l'occurrence, dans *Les Naufragés* poussent l'hyperactivité du corps, du moins la folie meurtrière à l'extrême, au point de prendre la forme d'un simple jeu. Tout le récit est saturé de cruauté, de violence, de terreur savamment planifiées et exécutées, transformant la société en un lieu de l'implosion et de l'échec de la Raison. Dans la guerre fratricide qui l'oppose à Fricassa Santos et les trois autres membres du gouvernement, Koyaga, aidé de ses « lycas » assoiffés de sang, applique le rituel de l'émasculatation (une apparente parodie d'un procédé de chasseurs malinké consistant à couper la queue de l'animal pour l'introduire dans la gueule) comme si le champ politique était devenu une partie de chasse (94). La monstruosité de ses actes, l'épouvante et la fascination suscitées par la finesse de ses assassinats ainsi que la frustration née de la gratuité des tueries ravalent Koyaga au rang de l'ogre ou simplement d'un fauve. Par ailleurs, en le faisant entourer par une garde rapprochée essentiellement constituée de « lycas », l'écrivain semble ajuster son personnage à cette unique caractérisation.

À travers son adhésion au programme de ce carnassier mythique, le personnage diégétique semble se nouer autour de la sensorialité, rompant ainsi avec la dimension rationnelle. Il en résulte la régression de l'humain, ainsi que l'atteste le titre même du roman, *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Les périphrases désignatives comme « l'homme au totem caïman », « l'homme au totem léopard », « l'homme au totem hyène », « l'homme au totem chacal »... sont révélateurs de la connexion entre les chefs d'États africains et le monde animal, là où l'on lit philosophiquement la mort de la Raison et des sentiments, du moins la déchéance humaine. Ici, la perte de la Raison et des sentiments se conjugue avec le désir de jouissance intransitive (une sorte d'autosatisfaction) qui est l'un des traits essentiels de l'animal. N'da Tê en est une parfaite illustration, lui qui achève sa mère à coups de pistolet

pour, enfin, libérer « la bête féroce tapie au cœur de l'homme, l'animal farouche, terrible, des temps terribles et farouches, l'animal adultérin, l'orphelin des temps obscurs indomptés [...] » (*Naufragés*, 18). N'da Tê et les membres de son organisation sont tendus, en effet, vers la démolition des fondements de la société par l'instauration d'un régime du chaos. Ils se rapprochent alors « de la postmodernité apocalyptique ou excrémentielle quand l'on songe à la décharge de sexe, de corps renversés qui accompagnent cette démarche » (*Pratique postmoderne*, 370).

Dans la pensée philosophique de John Locke (*Essai sur l'entendement humain*) comme chez les personnages de Kourouma et de Adiaffi, la jouissance tous azimuts des sens est un véritable projet de société. Ainsi, écrit-il : « mangeons et buvons, jouissons de tout ce qui nous fait plaisir, car demain nous mourrons » (books.google.fr). La théorie de Locke sonne comme une sorte de décret établissant le corps en une institution publique, « l'équivalent du pouvoir réunificateur de la religion » (« Discours de la sexualité », 222). Bakhtine souligne, pour sa part, que « le corps universel, grandissant et éternellement triomphant, se sent dans le cosmos chez lui. Il en est la chair et le sang ; dans l'organisation la plus parfaite, le corps est le dernier cri du cosmos, le meilleur, il est la force cosmique dominante » (*Œuvre*, 338). Dans cette perspective, le corps, repérable à travers la sexualité débridée, l'hédonisme placé sous la tutelle de la violence de l'Autre, devient le principe fondateur même de la vie, la condition sans laquelle l'existence (dans sa version postmoderne) n'aurait aucun sens. En effet, le flux libidinal, qui est le signe de la vulnérabilité, de l'insuffisance et du vide ressentis par le sujet barbare, le pousse à tenter de « faire le plein » ou de « remplir » ses manques en se servant ou en profitant de l'Autre qu'il trouve autour de lui. Face à son impossibilité à compenser ce vide, il va tirer profit de toutes les occasions érotiques. Souvent, cela se fait en dehors de toutes les règles de l'art. Maclédio, le double de Koyaga, entretient des rapports adultérins avec Sali Karami, l'épouse du prince touareg (*En attendant*, 149). Et, Koyaga est soupçonné d'entretenir des rapports incestueux avec sa mère. Dans *Les Naufragés*, l'auteur convoque le lecteur à une orgie sexuelle au relent de pédophilie : « un jeune garçon d'à peine quinze ans qu'un gaillard était en train de sodomiser malgré ses cris [...] Puis ce fut le tour d'une fille entre deux gaillards. Le premier ayant pu pénétrer les petites fesses grognait de plaisir, roucoulait, le deuxième, son marteau-pilon brandi, attendait » (75). Ce qui est le plus frappant, c'est que l'amour de l'Autre perd son caractère normal et prend la pente vertigineuse de l'amour d'un aliment, devenant alors un acte cannibalique et destructeur. Le sexe se positionne alors comme un objet détaché, hors

du corps, un simple morceau pouvant être, à son tour, morcelé. Dans ce cas, le personnage devient symboliquement un handicapé tant physique que psychique.

Au demeurant, si la violence accompagnant l'acte sexuel est symptomatique de la mort du sentiment (ici, la sexualité n'est plus l'expression de l'amour), les scènes de copulation entre deux personnes de même sexe et entre des individus qui se rencontrent, pour la première fois, au coin de la rue, comme c'est le cas à la Rue Princesse - « un baisodrome populaire en plein air, toujours archicomble » (*Naufragés*, 75) - semblent détourner le sexe de sa fonction fondamentale de procréation vers la perversion et l'autocélébration. Adiaffi note : « Indifférent donc à la jouissance hystérique, forcenée, barbare de certains coïteurs par trop excités, chaque héros cherche à battre son propre record olympique pour la gloire de sa propre virilité » (75). Le constat est clair : le personnage n'attache pas/plus du prix aux choses d'essence métaphysique. Pour le barbare postmoderne, tout se trouve en l'homme, dans son corps, si ce n'est dans la jouissance sexuelle, comme le rappelle Michel Houellebecq : « Pour faire jouir un homme, il suffit de se rappeler que les hommes ont des couilles » (27). Ainsi, sous prétexte d'accéder ou de faire accéder à la jouissance esthétique, les écrivains convoquent le corps, vecteur de la violence, de la cruauté, de la sexualité transgressive, comme principe épistémologique et narratif du roman.

Une écriture de la *dé légitimation*

Au-delà des actes de terreur, de viol, de violence, de luxure et d'autres dérives somatiques, la représentation du barbare postmoderne répond, sans doute, à un double en(jeu) : violer le code romanesque traditionnel et vider ou vidanger le système politique africain.

Le corps romanesque violé

En hébergeant et en recyclant le barbare dans le discours romanesque, Kourouma et Adiaffi infléchissent le corps romanesque (entendu dans le sens de l'intégrité formelle du roman) dans le sens du composite, de l'hybridation et de l'hétérogène sous le coup d'une écriture fortement influencée par la centralité et le cru d'un corps qui est dans tous ses états. Hormis le recours systématique et explicite aux genres oraux, l'explosion des images somatiques fragilise « l'identité » du roman (la perspective traditionnelle). Elle place le romanesque à la frontière de l'écriture érotique, du polar, du film d'horreur, le destinant à n'être ni l'un ni l'autre, ni l'un plus que l'autre, mais à être tout à la fois. Plus simplement, la

démarche adoptée par les auteurs ivoiriens oriente l'écriture vers un genre liquide, flexible ou *rhizomatique*.

Si le procédé n'est pas en lui-même novateur comme le suggère Bakhtine⁶, la surenchère qui l'anime et qui conteste l'autorité générique, est un acte de haute portée postmoderne ; elle dérive, pour ainsi dire, de l'impureté. D'un roman à l'autre, le discours est traversé par des scènes de la sexualité, de la cruauté, de l'horreur, par une sorte de langage ordurier et cru du sujet pathologique. Les actes de sadisme inqualifiable, l'obscénité des scènes d'amour, l'outrance des violences, bref tous les marqueurs de la corporéité repoussent les limites du roman (traditionnel) et créent une confusion des genres. Le lecteur se trouve donc piégé dans une écriture qui est au confluent des genres populaires comme le film d'horreur, le polar et la pornographie. Chez Adiaffi, pédophilie, viol, orgie, etc. se mêlent à la violence physique et morale, aux assassinats. À ce propos, Coulibaly pose son roman comme réunissant « les suffrages de deux genres populaires : le polar et le roman érotique » (« Discours de la sexualité », 220).

Sa réflexion tient du fait que le roman policier et le sexe sont, aujourd'hui, inséparables. Il cite, pour ce faire, le cas des romans à succès comme *SAS* ou *L'exécuteur* et fait constater que les premières de couverture de « presque l'ensemble des numéros de ces polars sont composées d'images de filles de rêves en tenue légère mais armées ou dans une ligne de mire » (220). Tirant profit d'une telle représentation qui pousse la forme du roman à la limite de l'informe, *Les Naufragés* combine sang et sexe, viols et meurtres, gang organisé et enquêtes. Les exemples de meurtres comme le carnage du cortège de Daouda⁷, de viols à l'instar de ceux d'Aïcha et de toutes les femmes et jeunes filles du cortège de Daouda (38, 40), de copulation publique (160) et d'enquêtes infructueuses comme celles diligentées par les commissaires Guégon (66) et Namala Namala (275-278) sont là pour l'attester. À l'analyse, le récit présente une double histoire comme dans le roman policier : l'histoire des assassinats avec en toile de fond des scènes érotiques et l'histoire des enquêtes. Chez Kourouma, le langage de la chair donne une inflexion toute particulière du film d'horreur et du mythe de l'ogre. L'exemple le plus expressif est le meurtre et la mutilation de Fricassa Santos (94). Les attentats, les assassinats suivis de l'émasculatation des comploteurs (la version officielle évoque souvent la thèse du suicide), l'envoi d'émissaires (un diplomate, un militaire, un policier et un professeur) dont la mission officieuse, s'opposant à celle officielle de « soutien fraternel et africain à Koyaga », est d'enquêter sur la véracité des événements,

portent des touches du polar. En lisant ce passage, on se croirait justement dans le registre de la fiction policière ayant souvent un ancrage politique :

Comme dans un mauvais film policier, des hommes en blouses blanches investissent la clinique. De dessous leurs blouses sortent des mitraillettes, ils maîtrisent chirurgiens et infirmières, achèvent le blessé et l'émasculent. Cet assassinat, vous le déplorez et promettez une enquête. – Elle continue toujours. Le résultat de l'enquête sur l'assassinat du commandant Tacho, votre beau-frère, ne sera jamais publié. (286)

À l'évidence, le dévoilement du nouveau barbare, par l'entremise du corps, assume une position nodale dans la mise en œuvre du texte du fait de son conditionnement de la forme du roman. Il s'en suit que l'écriture d'Adiaffi et de Kourouma déborde, de loin, la forme homogène des œuvres de la première génération pour s'inscrire dans une poétique transgénérique. Ainsi, à ce qui pourrait s'apparenter au retour du primitivisme, le recyclage du barbare conduit à la fabrique d'un « genre intercalaire » qui entre dans un cycle plus fécond de figuration des pouvoirs politiques sous *les soleils des indépendances*, pour emprunter ce titre à Kourouma.

Le dévoilement sarcastique des pouvoirs politiques africains

Dans *En attendant...* comme dans *Les naufragés...* les auteurs dessinent un pouvoir politique creux parce que les acteurs qui les incarnent sont eux-mêmes *désubstantialisés* ou vides. En effet, à l'arrière-plan de l'association du barbare à la corporéité dont les formes d'expression sont la cruauté, le gigantisme, la dépravation, la débauche sexuelle et d'autres excès charnels, on peut lire la représentation des dictateurs ou, à tout le moins, des « pères de la nation ». Ceux-ci sont reconnaissables à leurs extravagances, leurs démesures, leur perversité leur brutalité. Cette perspective laisse postuler une nette volonté des auteurs d'affecter, au pouvoir politique, une charge de démence où l'homme politique relève plus de l'animalité que de l'humanité. Romuald Fonkoua fait le même constat lorsqu'il lit dans «le pouvoir politique [...] le règne du mal sublime, du bouffon tragique où les ogres accomplissent des besognes horribles avec attention et force précision dans la démence, la folie et le plaisir» (72).

Une telle lecture a l'avantage de situer symboliquement le leader politique du côté d'un monstre lubrique dont les termes caractéristiques comme l'ogre, la démence, la folie et le plaisir « devraient être loin du champ politique, lieu du sérieux, du solennel à la limite de la privation et de l'obséquieux » (« Conditions », 72). La nouvelle représentation du barbare serait donc à lire au second voire au troisième degré pour comprendre le déplacement des systèmes

politiques africains vers des nœuds vides, vers des points du simulacre, une sorte de politique du supermarché, de la publicité, donc une politique postmoderne. Comme des *Guignols de l'info*⁸, ces figures postmodernes illustrent *a priori* des jeux d'apparence et leurs manipulations informent considérablement la création romanesque. Mais une analyse plus patiente permet de lire deux paradigmes constitutifs des pouvoirs politiques africains : le projet narcissique, frappant le dispositif en amont, et l'absence de Raison, placée en aval.

Sous l'apparent grossissement du corps et de ses manifestations, se dissimulent des personnages qui sont tendus vers l'autosatisfaction, l'autodétermination, l'autocélébration, etc. Le récit prend la forme d'une forte inflation du « Moi ». À l'image du lycaon, du caïman, du léopard, de l'hyène, etc. les personnages politiques qui portent les noms de ces prédateurs agissent pour l'intérêt personnel. Leur programme politique repose essentiellement sur leur bien-être, leurs désirs, leur gloire, leur prestige, bref sur un individualisme qui dans son expressivité annule ou met à mal la liberté des Autres. C'est, par exemple, le cas de Koyaga qui a fini par transformer le jeu politique en une partie de chasse où le chasseur tue sa proie, non pas dans une perspective punitive, mais pour sa subsistance. En reversant la démarche cynégétique dans le milieu politique, Kourouma tente de montrer la place prépondérante de l'égoïsme, point focal de la construction des notions de « nation » ou d'« État », du moins dans le cas de l'Afrique. Tiékoroni rappelle qu'« il ne peut exister deux hippopotames mâles dans un seul bief. On leur [les prétendants du pouvoir] applique le traitement qu'ils méritent. On les torture, les bannit ou les assassine » (*En attendant*, 187). Au vrai, tous les adeptes du pouvoir autocratique procèdent ainsi « au sommet pour faire le vide autour [d'eux] » (Lassi 173). Partant de ce postulat, l'on peut lire la volonté de puissance ou de déification de N'da Tê comme le ressort de tous les actes terrifiants et inhumains qu'il pose avec son gouvernement infernal (« les justiciers de l'enfer »). Sa quête politique, comme celle de Koyaga, se déconnecte du projet collectif pour se nouer autour de son désir de jouissance et de gloire.

Dans ce cas, le projet des romanciers est surtout de pointer l'égoïsme ou la recherche du profit individuel comme la première explication à nombre de problèmes frappant les États africains. Plus simplement, l'écriture de Kourouma et d'Adiaffi s'attaque à une certaine politique africaine qui, au lieu d'impulser le développement économique, sème l'injustice, la violence, le désordre et d'autres excès pour assouvir un intérêt personnel. La frontière entre le totalitarisme du « Moi » et la dé-raison se trouve ainsi brouillée, en ce sens que dans la société de consommation, la fin justifie les moyens.

Le second point que ces auteurs semblent indexer comme étant à l'origine de la dégradation de la situation sociopolitique est, de toute évidence, le règne de la dé-raison. Si le nouveau barbare donne plus de relief à la corporéité, il autorise à envisager l'analyse d'une sorte de politique barbare postmoderne, lieu du désordre, du chaos, de la démesure, de la monstruosité. Sous cet angle, la figure de l'autorité politique peut se conjuguer dans l'échec ou la remise en question de la Raison. Les titres évocateurs des ouvrages comme *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Les Naufragés de l'intelligence* finissent de convaincre de la montée en puissance d'une politique qui inaugure le rejet des valeurs de l'Esprit. En effet, « le vote des bêtes sauvages » est une métaphore qui lie, de façon caustique, le mode opératoire des hommes politiques africains à la stupidité et au renversement de la Raison. Comme de véritables malades mentaux ou des sujets paradigmatiques du « ça » freudien, ces figures politiques sont comme agies, s'agitent et agissent souvent sans faire appel au jugement. L'on aboutit, suivant l'analyse de Pierre Zima, à un « pseudo-Sujet [politique] : une sorte d'individu-machine dont l'autonomie est niée par des mécanismes psychiques ou physiques » (43). Une perspective que le second titre *Les Naufragés de l'intelligence* semble endosser entièrement. Au fond, le recyclage du barbare en contexte postmoderne postule la vacuité et lie son existence à la fois à une pratique très égocentriste et déraisonnée de la politique dans les États africains postcoloniaux.

Conclusion

En définitive, la contribution a permis de réfléchir sur la thématique relative à un nouveau type de barbare dans le roman africain postmoderne. Sous l'apparent recyclage du barbare primitif, ce personnage permet de mettre en évidence les traits du corps impur. Plus simplement, il s'agit d'un sujet qui réunit les suffrages du jeu sur la corporéité et de la déraison. En raison de cette posture, on est fondé à valider les veines d'un personnage très postmoderne. Une telle lecture, plus théorique, a permis d'analyser les romans de Kourouma et d'Adiaffi comme les lieux où les personnages se nouent dans le grossissement anatomique, dans un corps grotesque et sale, mais surtout dans la terreur, la violence, la luxure, la sexualité débridée... Ces traits les positionnent comme des sujets barbares tendus vers des nœuds vides ou des points du simulacre, modes opératoires d'une nouvelle pratique romanesque. Par sa position nodale, le barbare postmoderne, se résumant à la figuration du corps, informe et impacte la forme du roman en l'inscrivant dans une perspective transgénérique. Ce faisant, il devient un matériau littéraire permettant de dessiner l'échec des

leaders politiques de l'Afrique postcoloniale ; échec dû à la très grande inflation de l'égoïsme et de la dé-Raison dans la conduite de leur politique. La conséquence est que les États africains reposent sur des fondations fragiles et donnent l'occasion d'être travaillés de l'intérieur par des conflits à répétition.

Bibliographie

- Adiaffi, Jean-Marie. *Les Naufragés de l'intelligence*. Abidjan : CEDA, 2000.
- Adorno, Theodor W. *Théorie esthétique*. Paris : Klincksieck, 1995 [1970].
- Bakhtine, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- . *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Tr. André Robel, Paris : Gallimard, Coll. « tel », 1970.
- Barthes, Roland. « La rhétorique de l'image », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*. Paris : Seuil, 1982 : 25-44.
- Caillaud, Claire. « Figure de l'autre, peur du Moi ». *Scérén-Cndp*, 2000.
<http://fr.encarta.msn.com>. (Consulté le 2 avril 2013).
- Coulibaly, Adama. « Les conditions postmodernes dans le roman d'Afrique noire francophone ». *Meridian critic* 15 : 1 (2009) : 63-83.
- . « La pratique postmoderne dans l'écriture romanesque de quelques écrivains francophones d'Afrique noire ». Thèse d'État, U d'Abidjan, 2007.
- . « Discours de la sexualité et postmodernisme littéraire africain ». *Présence Francophone : Du texte au(x) textes(s). Dynamiques littéraires et filmiques au Maghreb* 65 (2005) : 212-231.
- Fonkoua, Romuald. « Dix ans dans la littérature africaine : Pouvoir, société et écriture », *Notre Librairie* 103 : 70-77.
- Grainville, Patrick. « L'Odyssée des ogres d'Afrique ». *Le Figaro littéraire* 27 août 1998
www.lefigaro.fr. (Consulté le 17 décembre 2008)
- Houellebecq, Michel. *La possibilité d'une île*. Paris : Fayard, 2005.
- Jameson, Fredric. *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Tr. Florence Nevroltry. Paris : Beaux-arts de Paris : 2007 [1991].
- Kourouma, Ahmadou. *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Paris : Seuil, 1998.
- Lassi, Etienne-Marie. « Ahmadou Kourouma et la genèse tragique. L'événement postcolonial

dans *En attendant le vote des bêtes sauvages et Allah n'est pas obligé* ». *Présence Francophone : Du texte au(x) textes(s). Dynamiques littéraires et filmiques au Maghreb* 65 (2005) : 169-197.

Lipovetsky, Gilles. *L'ère du vide*. Paris : Gallimard, 1983.

Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris : Galilée, 1979.

Maffesoli, Michel. *Le temps des tribus*. Paris : Gallimard / La Table ronde, 1988-2000.

Moser, Walter. *Esthétique et recyclage culturel*. Ottawa : PU d'Ottawa, 2004.

Scarpetta, Guy. *L'impureté*. Paris : Grasset, 1985.

Semujanga, Josias. *Dynamique des genres dans le roman africain : éléments de poétique transculturelle*. Paris : Harmattan, 1999.

Zima, Pierre. « Vers une déconstruction des genres ? À propos de l'évolution romanesque entre le modernisme et le postmodernisme ». *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*. Dir. Robert Dion, France Fortier et Élisabeth Haghebaert. Québec : Nota Bene, 2001 : 29-46.

NOTES

¹ L'analyse s'est inspirée de l'importante contribution d'Adama Coulibaly sur la possible élection du barbare tardif comme l'un des points de flexion du postmodernisme africain. Les lexèmes tels que l'hypersexualité, l'hyperphagie, l'anthropophagie, la schizomanie... représentent les lignes définitoires de ce personnage. Lire à ce propos *La pratique postmoderne dans l'écriture romanesque de quelques écrivains francophones d'Afrique noire*, Thèse d'Etat, Université d'Abidjan, 2007, p. 371.

² *En attendant le vote des bêtes sauvages* et *Les Naufragés de l'intelligence* seront successivement désignés par *En attendant...* et *Les Naufragés...*

³ En rapport avec le personnage du barbare, la surfacialité ne doit pas être entendue au sens de la superficialité telle que définie par Xavier Ganier dans *Le Récit superficiel*. Notre démarche déborde de loin l'opposition surface/profondeur, forme/fond, fiction/réel, théorique/pragmatique. Elle lit le texte comme le lieu où déferlent les crises somatiques, informant ainsi la surface sémiotique.

⁴ Dans l'étude, on utilisera indifféremment "nouveau barbare" et "barbare postmoderne"

⁵ La pensée judéo-chrétienne présente le corps, entendu au sens de la chair, comme le siège du péché, donc une porte ouverte à la mort. C'est pourquoi, elle suggère que l'existence se conjugue dans l'observation des principes de l'Esprit.

⁶ Pour Mikhaïl Bakhtine le roman est genre poreux, une sorte de supergenre où n'importe quel genre peut s'introduire. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 143.

⁷ L'exemple le plus frappant est celui de la page 42 : « Les rafales réduisent les têtes en une bouillie sanglante, les cerveaux sont disséminés sur les feuilles alentour. C'est la boucherie de Satan ».

⁸ Émission satirique de la télévision française qui présente, de façon caricaturale, les hommes politiques, les acteurs du monde footballistique, artistique