

S'intéresser au grotesque dans les littératures africaines, y étudier sa présence, ses formes, son sens, comme nous nous proposons de le faire ici, trouve sans doute sa principale justification dans l'importance que celui-ci a manifestement prise depuis plusieurs décennies dans les œuvres d'auteurs aussi importants que Sony Labou Tansi ou, plus récemment, Alain Mabanckou. Mais c'est aussi parce que les littératures africaines offrent des exemples particulièrement remarquables et originaux de grotesque, de Ferdinand Oyono à Calixthe Beyala en passant par l'Ivoirien Ahmadou Kourouma ou le Sud-Africain Alex La Guma, que l'étude de ces littératures devrait éclairer, à rebours, la compréhension du grotesque lui-même.

Ouvrage publié en collaboration avec l'Association pour l'Etude des Littératures africaines (APELA) et le Centre d'Études littéraires Jean Mourot (EA 3962) de l'université Nancy 2.



18 euros

ISBN : 978-2-917403-21-1
ISSN : 1968-8040

Littératures des mondes contemporains
série Afriques

Le grotesque en littérature africain

07



Centre Écritures
Littératures des mondes contemporains
série Afriques



Le grotesque en littérature africaine

Sous la direction de Rémi Astruc et Pierre Halen

07

paul
verlaine
université - metz

LE GROTESQUE
DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINES

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

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

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

LE GROTESQUE DANS LES LITTÉRATURES AFRICAINES

Textes réunis par Rémi Astruc et Pierre Halen

UNIVERSITÉ DE LORRAINE
CENTRE DE RECHERCHES « ÉCRITURES »

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

Pierre HALEN

Université de Lorraine ¹

**GROTESQUE ET AUTONOMISATION PARTIELLE DES LITTÉRATURES
AFRICAINES (EN GUISE DE POSTFACE)**

Éclairant d'un jour nouveau le corpus littéraire africain, la notion de grotesque, on s'en convainc davantage en lisant les contributions de cet ouvrage, est aussi incertaine que, pourrait-on dire, décisive. Incertaine parce, de toute évidence, il s'agit d'un concept aux contours relativement flous, migrant de la critique d'art à la critique littéraire où elle ne saurait avoir exactement le même sens, affichant des pertinences à la fois communes et spécifiques d'un siècle à l'autre, et comme se réverbérant étrangement aussi d'un continent à l'autre, de l'Europe à l'Afrique en passant l'Amérique latine et les Caraïbes, où elle apparaît à chaque fois sous un jour particulier. Sans oublier les passages de l'oral à l'écrit, du « populaire » au légitime, et vice versa. Comme l'écrit ici Rémi Astruc, on « sent » pourtant qu'il y a une unité dans la perception et dans le dire grotesques de l'humanité, et on le sent avec assez d'évidence pour passer outre au scrupule qui, en même temps, nous retient de pratiquer à peu de frais amalgames et réductions commodes. C'est la difficulté, mais elle ne doit pas décourager la critique d'entreprendre, puisque, aussi bien, c'est à ses fruits qu'on juge l'arbre, et que le concept de grotesque, redéfini dans une acception littéraire par les travaux de Bakhtine qui seront souvent invoqués ici, permet effectivement de circonscrire certains enjeux essentiels, en particulier pour l'histoire récente des littératures africaines. Non seulement le concept est éclairant mais il est, disons-

1 Centre de recherche « Écritures » (EA 3943).

nous, décisif. C'est que, sous le dehors d'un terme qui semble ne désigner qu'un aspect de la création littéraire et une partie seulement, une partie curieuse, de la production, la notion de grotesque pourrait bien concerner ce qui s'est joué d'essentiel dans l'évolution du corpus africain depuis quelques décennies.

Pour en prendre la mesure et tenter en même temps une sorte de traversée des différentes contributions qui enrichissent le présent volume, il paraît utile de situer d'abord la question dans le cadre d'une évolution globale (reconstituée, certes, en perspective cavalière). Sur cette base, en tirant parti de nombreuses observations formulées dans les études qui précèdent, nous évoquerons ensuite tour à tour deux aspects, – l'un d'ordre sociétaire, qui serait celui du « grotesque satirique », l'autre d'ordre anthropologique, qui serait celui d'un grotesque « absolu » –, qui semblent pertinents pour essayer d'explicitier les enjeux, ou du moins deux catégories d'enjeux, du grotesque littéraire dans le domaine considéré.

Du « détachement » comme nouveauté

Daniel-Henri Pageaux, témoin attentif des grandes mutations qui ont marqué ce corpus, rappelle ici utilement qu'il y eut, au cours des années 1970 et surtout 1980, une sorte de progressif basculement dans la représentation qu'on se faisait alors des littératures africaines ; ce basculement était nécessité, certes, par l'évidence des innovations qui étaient apparues dans la créativité des écrivains ; mais il a dès lors affecté aussi par ricochet, au fur et à mesure qu'il était pris en compte par la critique, la production ultérieure. On situe souvent, pour ce qui concerne les littératures francophones, le *terminus a quo* de cette évolution en 1968, année où paraissent *Le Devoir de violence* de Yambo Ouologuem et *Les Soleils des Indépendances* de Kourouma. Ces points de repère sont certes irrécusables, mais ils sont apparus comme tels *a posteriori* ; nul n'a oublié, en effet, que la publication de ces deux romans a été marquée par nombre de difficultés : peut-être apparaissaient-ils trop tôt. Un autre point de repère possible, parmi bien d'autres, est le millésime 1986, année où

parut le relativement scandaleux *Cannibale* du Congolais Bolya Baenga² ; ce livre était publié à l'enseigne d'un éditeur suisse situé aux marges du champ, ce qui indique que ce dernier résistait sans doute encore, à ce moment, aux mutations, mais que celles-ci intervenaient néanmoins déjà sensiblement, puisqu'il s'est trouvé un jury pour décerner à ce roman, malgré la gêne qu'il suscitait, le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. 1986 est surtout l'année où l'essai de Séwanou Dabla répandit le concept de *Nouvelles écritures africaines* avec celui de « Romanciers de la seconde génération » qui figurait dans son sous-titre³. Le qualificatif « nouveau » a l'air bien innocent et, considéré aujourd'hui, ce titre semble fort peu révolutionnaire ; mais, tout comme l'idée qu'il y avait une « seconde » génération, il portait à l'explicite le sentiment, éprouvé sans doute déjà par tout un chacun, qu'il y avait une histoire, donc des évolutions, voire des ruptures, là où, jusqu'alors, on s'était surtout efforcé de voir des continuités dans le temps, dans l'espace et dans la culture, supposée homogène, de l'identité qu'on qualifiait alors de « négro-africaine ». La période militante où il était nécessaire de resserrer les rangs était donc terminée : venait celle de ce qu'on peut appeler une normalisation, s'il est normal que, dans l'histoire d'une littérature moderne, de jeunes générations de créateurs cherchent à supplanter les précédentes. En saluant après une petite vingtaine d'années la génération « nouvelle » qui s'était fait connaître dans les années 1970 – Sony, Mudimbe... –, Séwanou Dabla était sans doute loin d'imaginer ce qu'il en adviendrait ensuite, et en particulier cette liberté créatrice qu'on a vue, exemplairement, sous la plume du même Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* (2001), ou sous celle de Mabanckou dans *Verre cassé* (2006), pour ne mentionner que deux livres qui, pour être très différents l'un de l'autre, ont tous deux remporté un très large succès critique et commercial. Mais l'essai de 1986, qui ne recourt pas pour rien, dans son titre, au terme d'*écritures*, met déjà le

2 BOLYA [Baenga], *Cannibale*. Lausanne : Pierre-Marcel Favre, coll. Roman, 1986, 191 p.

3 DABLA (Séwanou), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 1986, 255 p.

doigt sur ce qui est effectivement « nouveau »⁴ : ce n'est plus dorénavant le référent socio-historique et culturel dont la littérature aurait seulement à témoigner, ce n'est même plus l'idéologie plus ou moins correcte que la littérature aurait à diffuser, ce sont désormais les mots, les narrations, les points de vue, les voix, bref les signifiants qui, enfin, sont mis à l'avant-plan (nonobstant, on le verra, la permanence des deux autres dimensions).

En termes sociocritiques, on parlera ici d'une progressive conquête de l'autonomie ; c'est donc aussi la conquête du champ littéraire lui-même, ce qui pose immédiatement la délicate question de l'espace plus ou moins continu ou discontinu à l'intérieur duquel, voire pour lequel, cette nouveauté est conçue. Sans pouvoir développer ici cette question⁵, rappelons toutefois qu'il est plus que problématique de parler d'un champ littéraire africain unique (non plus que, d'ailleurs, d'un champ francophone), dans la mesure où les faits matériels, éditoriaux, critiques ou poétiques qu'il s'agit de comprendre relèvent de sphères de production partiellement indépendantes les unes des autres, et reliées entre elles, cependant, par des relations souvent complexes. Un exemple de cette complexité nous est fourni par l'intitulé *Afrique sur Seine*⁶, donné à un ouvrage qui constate l'existence, étudie et, de cette façon, fait davantage exister une *nouvelle génération de romanciers africains à Paris* dans les années 1980 et 1990. Ce titre est éclairant, qui prend acte du déplacement à la fois géographique et institutionnel d'un certain nombre d'agents, et qui, en

4 Cet essai de 1986 n'est qu'un point de repère : dès les années 1970, divers travaux, notamment consacrés, au Québec, à Kourouma et à Ouologuem, comportent dans leur intitulé l'adjectif « nouveau » ; on peut s'en donner une idée en consultant la base de données LITAF, qui montre aussi la multiplication des occurrences de « nouveau » et « nouvelle » dans les intitulés postérieurs à 1990 (<http://www.litaf.cean.org/grille.html>).

5 HALÉN (P.), « Notes pour une topologie institutionnelle du système littéraire francophone », *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles. Mélanges offerts à János Riesz*. Éd. par P.S. Diop et H.-J. Lüsebrink. Tübingen : Gunter Narr Vg., 2001, 593 p. ; p. 55-68.

6 CAZENAVE (Odile), *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris-Torino-Budapest : L'Harmattan, coll. Critiques littéraires, 2003, 312 p.

même temps, naturalise plus qu'il ne définit, pour le groupe désormais nombreux que forment ces agents déplacés, un mode d'inclusion en forme de sous-champ du champ français (et même, ici : parisien). Comme le précise le prière d'insérer, cet essai d'Odile Cazenave visait à dégager les « composantes et les techniques d'une littérature du détachement, du déracinement ou de l'immigration », formule qui met elle aussi l'accent sur les aspects formels (les « composantes » et les « techniques »), mais sans se couper pour autant d'une thématique fortement référentielle (le « déracinement » et l'« immigration » continuent de renvoyer aux sociétés et aux cultures, donc de situer cette littérature, essentiellement romanesque, dans la suite d'un programme de représentation réaliste). Dans cette formule, la notion de « détachement », qui peut sembler *a priori* plus vague et ajoutée là inconsidérément, suggère quelque chose d'essentiel, où il est difficile de ne pas voir une marque d'autonomisation. De quoi se *détache-t-on* cependant ici, sinon d'abord de l'Afrique, si l'on se réfère aux déclarations de Kossi Efoui qui avaient été publiées quelques mois auparavant dans le journal *Le Monde*⁷ ? Mais l'Afrique littéraire est moins un lieu qu'un discours sur ce lieu, et c'est moins du continent lui-même que de phraséologies, de poétiques et de mots d'ordre que de jeunes créateurs comme Kossi Efoui entendaient surtout se séparer. Le grotesque, qui fait assurément partie de la « nouveauté » des dernières décennies, est l'un des aspects les plus sensibles de ce *détachement*, par quoi les substantifs de « littérature », d'« œuvre » ou d'« écrivain » se détachent du qualificatif d'« africain », ou plus précisément, parce qu'on n'échappe pas si facilement aux rôles de l'institution et aux contraintes de la communication, par quoi ils proclament qu'ils se détachent et, jusqu'à un certain point seulement comme nous le verrons, par quoi ils arrivent effectivement à se détacher.

7 EFOUI (K.) *et alii*, « Écrivains d'Afrique en liberté », *Le Monde*, 22 mars 2002, p. 16.

Du grotesque et des « mêlées »

Ce contexte étant brossé à larges traits, venons-en à la manière dont les contributions du présent volume abordent la double question des formes que prend le grotesque littéraire africain, et des enjeux de sa mise en œuvre.

Quant aux formes littéraires qu'il revêt, elles sont particulières aux œuvres, et il est assurément difficile de synthétiser toutes les figures qui ont été évoquées précédemment : jeu sur les identités réversibles et les masques, antithèses, hyperboles, animalisations...⁸ Laissons donc de côté, ici, les aspects stylistiques, énonciatifs, narratologiques ou dramaturgiques. Si l'on adopte un point de vue global sur le corpus des œuvres mentionnées dans ce volume, une première donnée apparaît assez vite : le grotesque semble bien affecter l'ensemble des littératures africaines. D'un point de vue à la fois géographique et linguistique, c'est ce que suggèrent les études qui précèdent, qui ont emmené le lecteur aussi bien du côté anglophone et lusophone que francophone⁹. On a également pu voir qu'en matière de genre littéraire, le grotesque entretient des relations certes privilégiées avec le roman, mais pas exclusivement puisque Daniel Delas en montre la présence dans la poésie de Tchicaya et que Christine Ramat en déploie diverses manifestations au théâtre. Les amateurs de répartition sexuée auront peut-être eu l'attention attirée par le fait que la plupart des écrivains cités étaient des mâles, mais la présence de Bessora, mentionnée deux fois, suffit sans doute à nous interdire d'y voir autre chose, à ce stade, qu'un hasard.

S'il y a donc du grotesque un peu partout, on peut se demander néanmoins s'il n'est pas surtout actif, voire seulement actif, dans les œuvres publiées dans un des champs (ex-)métropolitains. L'interrogation semble d'autant plus opportune que ces champs se caractérisent précisément par une plus grande autonomie et que, dès lors, le

8 À noter néanmoins l'essai, par Xavier Garnier, d'introduire une figure nouvelle, celle de l'arabesque.

9 L'Afrique de l'Ouest et l'Afrique du Nord, donc l'Afrique islamisée, sont moins représentées, mais à ce stade, il serait difficile d'en tirer aucune conclusion.

détachement pourrait être appréhendé en termes de stratégie de conquête visant à y occuper des positions toujours plus légitimes. Le fait est que, depuis 2000 environ, en France tout au moins, une sorte de naturalisation des littératures africaines s'est réalisée sous la forme, principalement, d'attribution de prix littéraires. C'est ce dont témoigne, entre autres, un ouvrage comme *Afrique sur Seine*. On objectera cependant que cette reconnaissance se situe au niveau de la réception primaire¹⁰, et qu'elle n'est donc que partielle et instable. Un autre élément rend cette hypothèse problématique : il n'est plus aussi aisé, aujourd'hui, d'isoler les fonctionnements distincts, voire de postuler une séparation entre les champs locaux (un champ national en Afrique, par exemple) et les champs (ex)métropolitains¹¹ : la circulation des biens et des personnes vers et hors d'Afrique, de même que l'intensité des échanges grâce aux nouveaux médias permettent désormais des contacts plus actifs entre les uns et les autres. Là où l'isolement menaçait, on peut parler aujourd'hui à la fois d'*ambivalence*, c'est-à-dire de présence réelle des créateurs et des créations d'un champ dans un autre, et d'une forme plus généralisée d'*antinomie*, selon le concept proposé par Paul Dirx¹² pour éclairer la complexité des rapports entre centre et périphérie. En termes plus

10 À la réception primaire (presse, prix, ventes, présence médiatique diverse) ne succède pas une réception secondaire (intégration à l'histoire littéraire nationale, patrimonialisation, canonisation sur le long terme) du même ordre. Le phénomène est typique des littératures francophones en général, et peut servir à les définir comme telles, non seulement par rapport à la littérature française, mais sans doute aussi par rapport aux autres corpus « post-coloniaux ».

11 Il fut un temps, certes, où, quitte à heurter la mauvaise conscience patriotique de certains exilés, on a pu parler à bon droit des « écrivains du silence », restés au pays sous la dictature, publiant sur place et, de fait, ignorés par la critique en France ou ailleurs (voir FETTWEIS (Nadine), « Les écrivains du silence. Présentation des écrivains zaïrois non exilés », *Littératures du Congo-Zaïre*. Ed. par Pierre Halen et János Riesz. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 1995, XIV+424 p. (= *Matatu*, n°13-14, 1995) ; p. 93-106).

12 DIRX (Paul), « Antinomy and Forms of Literary Migration : The Case of Belgian Francophone Diaspora », *Australian Journal of French Studies*, vol. XLVIII, n°1 (*Francophonie and its futures*), Jan.-April 2011, p. 60-73.

imaginés, et pour emprunter à un titre évocateur du Togolais Kangni Alem, les agents sont aujourd'hui « dans les mêlées »¹³.

La dissidence sociétariaire : le grotesque satirique

Les questions qui nous occupent se posent donc à l'intérieur d'un « système »¹⁴ désormais globalisé ; les logiques qui y sont à l'œuvre, les « conditions de possibilité », ne cessent pas, pour autant, d'être contraignantes. En particulier, elles ne digèrent pas facilement cette évolution marquée dans le sens du *détachement*. Dans les contributions qui précèdent, on aura sans doute remarqué notamment que Clément Ehora ne ménage pas ses efforts pour rattacher le grotesque à deux valeurs qui dominaient le discours critique à l'époque de la première génération : d'abord le réalisme référentiel, avec pour corollaire le militantisme dénonciateur ; ensuite la relation à la tradition orale, gage d'africanité et suture chirurgicale de cette sorte de plaie infligée par les ambitions autonomisantes de certains écrivains dans l'unité organique entre l'auteur négro-africain et son peuple, celui dont il était censé, autrefois, être avant tout le fidèle porte-parole.

Ces propositions témoignent de l'*attachement* qui demeure actif malgré les proclamations de la jeune génération ; elles nous invitent à relativiser cette « nouveauté » et les effets de rupture qu'elle a, de fait, entraînés, surtout mais non exclusivement dans le positionnement des œuvres qui ont une existence dans le système globalisant des « mêlées ». Le fait est qu'il y a bien une certaine continuité, que le *détachement* n'est pas complet, et sans doute ne peut-il l'être à ce stade. On peut appréhender cette continuité sous la forme d'un accomplissement littéraire et d'une sorte d'équilibre enfin atteint ; c'est ce que D.-H. Pageaux nous suggère de voir ici dans « l'originali-

13 ALEM (Kangni), *Dans les mêlées. Les arènes physiques et littéraires*. Une introduction de Sami Tchak. Yaoundé : Éditions Ifrikiya, coll. Interlignes. Essais et biographies, 2009, 105 p.

14 Cf. HALÉN (P.), « Notes pour une topologie... », *art. cit.*

té de la “fable” sonyenne, à savoir l’alliance de ce qui était jusqu’alors dissocié dans les lettres africaines : la dénonciation politique et la volonté de style ». Vue ainsi, la revendication d’autonomie exprimée par les écrivains n’est donc nullement une trahison, et elle le sera d’autant moins qu’il sera possible d’attribuer au grotesque, compris comme l’un des indicateurs les plus significatifs de cette revendication, une vertu socio-politique, essentiellement dans l’ordre de la dénonciation de situations calamiteuses, mais aussi, à sa manière, dans l’ordre de l’annonciation d’une société sinon meilleure, du moins « autre ». Ce sont là deux variantes d’un même type de rapport à la société, rapport qui ressortit à l’engagement, au sens le plus large du terme. Même si la manière (grotesque, ici) a pu changer, il y a bien, de ce point de vue, une continuité entre « première » et « seconde » génération.

En mobilisant des arguments en partie différents de ceux qu’exploite Clément Ehora, les autres analyses qui soulignent cette dimension d’engagement justifient moins la spécificité d’un discours littéraire *africain* qu’une pertinence post-coloniale plus globale, qu’elle soit relative au référent sociétaire ou qu’elle caractérise le regard littéraire porté sur celui-ci¹⁵. Si l’on considère comme conjoncturelle, dans telle analyse, la référence à telle figure historique de dictateur ou à tel système étatique particulier, c’est en effet plutôt d’une « résistance » polymorphe à l’égard d’une domination qu’il s’agit. L’élément structurel est bien un « principe dissident » (pour reprendre, avec D. Delas, l’expression de P. Nganang), un fondamental *dissensus* pourrait-on dire, comme on le voit notamment dans les analyses de Hocine Maoui (concernant le Ghana et le Kenya), de Xavier Garnier (le Zimbabwe), de Richard Samin (l’Afrique du Sud) ou de Maria-Benedita Basto (l’Angola et le Mozambique). L’essentiel est ici de rendre compte de poétiques combatives, inséparables de protestations contre des iniquités et des forfaitures concrètes, situables historiquement dans un pays du Sud.

15 « *His satire is basically the examination of a failed promise, particularly the tensions between appearance and reality which he seems to see as a characteristic of life in post-colonial African societies* » (H. Maoui).

Prolongeant et renouvelant (de manière plus ou moins radicale, selon les auteurs) le réalisme référentiel de la première génération, la dimension dénonciatrice du grotesque se réalise littérairement dans les procédures de représentation déformée, de miroir grossissant voire de caricature, qui sont à l'œuvre dans les textes et dont le lecteur décode sans peine le potentiel critique par rapport à des référents historiques qu'il identifie : c'est ce que Clément Ehora appelle ici le vraisemblable, au sens de véridiction. Le résultat, écrit Ch. Ramat,

devient en effet confondant de réalisme, tant il semble coïncider avec l'Histoire. On se croyait au pays de la fantaisie la plus débridée, et c'est la réalité qui se découvre au spectateur avec une justesse percutante. La mise en scène de tous les *Ubu* contemporains, qui abondent dans le théâtre africain, est portée à sa plus grande puissance tragique parce qu'elle renvoie directement à l'Histoire.

Le dictateur, en particulier, est ainsi la cible de ce qu'on pourrait appeler l'*hernification* de l'Histoire. Sony Labou Tansi n'est bien entendu pas sans motif mis à l'honneur dans les premières analyses qui composent ce recueil : même si on lui doit un texte intitulé *Le Ventre* dès 1972, c'est dans *La Vie et demie* (1979) et *L'État honteux* (1981) que cet écrivain rejoint exemplairement la mise en œuvre critique du grotesque éclatant qu'on lisait à la même époque dans les traductions d'*El Otoño del patriarca* (1975) de Gabriel García Márquez. Si le rapprochement s'est imposé ainsi entre des littératures de deux continents de l'hémisphère Sud, c'est à la fois le signe de cette dimension post-coloniale globalisante déjà suggérée, mais aussi l'inscription d'une référentialité appuyée, renvoyant à des régimes politiques parfaitement identifiables. Christine Ramat peut dès lors mettre en évidence que l'enjeu du grotesque est de « faire tomber les masques et [d']imposer la revanche des victimes de l'histoire ». Ce grotesque, poursuit-elle, « peut être l'expression critique de la douleur et conjurer l'anesthésie et la désolation qui menacent l'individu contemporain » ; il assure ainsi un « détour paradoxal » par rapport à la voie du naturalisme, mais c'est un détour « absolument nécessaire, [voire] résolument salutaire ».

Si les auteurs des contributions qui précèdent font souvent référence à Bakhtine, ce n'est cependant pas, écrit encore Christine Ramat, pour aboutir à la conclusion d'une « inversion positive et régénératrice », mais davantage pour observer une stratégie critique à l'intérieur de laquelle, selon D.-H. Pageaux qui se réfère à Severo Sarduy, « la présentation du néo-baroque s'est [...] radicalisée : "dilapider le langage" signifie "menacer, juger et parodier l'économie bourgeoise", une "idéologie de la consommation et de l'accumulation". À l'accumulation capitaliste doit répondre l'accumulation verbale ». En somme, et même si peu d'auteurs évoqués ici voient les choses sous un angle aussi socio-économique, c'est en gardant cette dimension d'engagement dénonciateur que le grotesque s'insère dans une écriture « néo-baroque » à même de « dépasser le néo-réalisme porteur d'un engagement généreux, mais par trop univoque » par un travail sur la représentation elle-même, désormais débridée.

Ce potentiel de dénonciation suscite, dans les études ci-dessus, deux débats terminologiques qui ne sont pas sans importance. Le premier est la discussion qu'ouvre Rémi Astruc avec Patrice Nganang, pour préférer la notion de *grotesque* à celle d'*ironie*. Avec des arguments apparentés, le grotesque sera plus loin différencié de la *satire* : même si Katrien Lievois saisit en même temps ce qui les rapproche et même si elle se rallie finalement à l'idée d'un « grotesque satirique » qui a le mérite d'en souligner la dimension dénonciatrice, elle observe elle aussi que le grotesque introduit une dimension autre, un jeu sémantique plus ambivalent, dont le référent aussi bien que le « message » peuvent être redoutablement incertains ; nous y reviendrons. De ces discussions, retenons pour lors quatre aspects. 1) Tant l'ironie que la satire reposent sur un processus de signification plus intellectuel, quand le grotesque met en jeu une forte dimension corporelle ; dans l'ordre du représenté, c'est évident avec, par exemple, « la triple thématique de l'alimentaire, du génital et de l'excrémentiel » dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, ou avec la sexualisation envahissante chez John Eppel ; c'est encore le corporel qui est en jeu dans cette confusion des espèces humaines et animales qu'on trouve à propos du chien, mais surtout dans diverses mises en scène

du porc, du *porcorel*, est-on tenté d'écrire. 2) Ce mode « plus intellectuel » de production du sens a quelque chose de rassurant (« la satire plaît »), quand le grotesque produit de l'instable (« une situation instable et globale, qui n'est pas limitée au ridicule de l'individu pris pour cible, et qui peut donc se retourner, par une sorte d'effet de boomerang, pour stigmatiser l'énonciateur même de la qualification », écrit N. Martin-Granel à propos de Sony). 3) La signification est, dans les deux cas, davantage de l'ordre d'un signifié à identifier en fonction d'un code, quand le grotesque impose la présence persistante d'un signifiant dont il est difficile de se débarrasser en l'ayant « compris » : il y a un reste (un « supplément », dirait sans doute M.-B. Basto). Cette double discussion concerne la dimension dénonciatrice du grotesque, qu'elle confirme à sa manière, mais elle fait déjà sentir aussi que la référence à une société donnée, voire à un type de régime politique (la dictature, le « néo-colonialisme », etc.) n'en épuise pas le potentiel, et nous devons donc y revenir.

En tant que geste dénonciateur, donc, le grotesque inscrit de ce fait même une positivité morale, puisqu'il fait droit, ne serait-ce que textuellement, aux « victimes de l'histoire » (Ch. Ramat), et qu'à ce titre, il constitue « la forme emblématique d'une résistance venue du bas face au pouvoir imposé d'en haut » (R. Samin). Mais, dans la mesure où « le grotesque est clairement une arme politique qui permet à la fois de dire l'imminence de l'effondrement d'un système monstrueux et de préfigurer les lignes d'avenir » (X. Garnier), il est possible de le voir, en outre, comme annonciateur d'une « revanche » qui ne serait pas que textuelle, et c'est ici que revient malgré tout quelque chose de l'« inversion positive et régénératrice » du carnivalesque bakhtinien. Encore faut-il préciser ce qui est en jeu dans l'exercice de ce que Rémi Astruc voit comme une « *déraison intelligente* », une déraison qui permet le « dépassement de [l']ironie amère » et qui autorise moins sans doute l'annonce d'une possible société meilleure qu'elle ne réalise une « *force de recommencement* » ou « le mode du passage à "autre chose" ». C'est aussi ce que Maria-Benedita Basto met en lumière en d'autres termes, en parlant d'une poétique du « supplément sensible », qu'elle voit comme la strate proprement politique de l'écriture du grotesque. L'altération

délibérée du référent réaliste a donc ici pour vertu de produire non seulement le sentiment, comme l'écrit R. Astruc, que « la métamorphose [peut être vue] comme résolution des contradictions de la culture », mais que des alternatives sont toujours possibles ; cela ne se fait pas sur le mode d'une représentation de ce que pourrait être positivement ce possible, mais sur le mode d'un « puissant *effet de déstabilisation* par le récit », donc d'une autre forme de *détachement*, qui s'exerce ici par rapport au « réalisme » moral et politique, donc aussi par rapport à l'évidence apparemment rationnelle ou raisonnable de l'existant et de la logique causale qui le détermine à partir de l'expérience. Ce détachement peut même avoir de forts accents existentiels et se présenter comme « une forme d'exil, définitive et sans appel, hors d'un monde unifié » : unifié par le jeu des apparences et donc par l'idéologie, le « réalisme » en constituant lui-même une, comme nous l'a appris Léo Bersani ¹⁶. Le grotesque, dont Christiane Ndiaye suggère qu'il participe au « procès de l'utopie », est ainsi lié à l'espoir, au désir et à la liberté, mais d'une manière en quelque sorte négative.

D'un grotesque « absolu »

Au-delà de sa dimension dénonciatrice et annonciatrice, cette négativité doit aussi être considérée en tant que telle. C'est l'aspect *grinçant* du grotesque, pourrait-on dire en ajoutant à la liste de tous les mos en *gr...* que propose Nicolas Martin-Granel à propos de Sony. Le fait est qu'il apparaît dans les littératures africaines dans un contexte qui est celui des désillusions historiques. Elles commencent bien avant la période-pivot des années 1980 que nous avons proposée comme repère, puisque plusieurs des études qui précèdent rappellent le cas du *Vieux Nègre et la médaille* (1956) de Ferdinand Oyono, « ce roman qui opposait un corps comique africain, toujours prêt à déborder, à la rigidité et à la retenue coloniale » (R. Astruc) ;

¹⁶ BERSANI (L.), « Le réalisme et la peur du désir », dans Barthes (Roland), *et alii*, *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, coll. Points, Essais, n°142, 1982, 181 p. ; p. 47-80.

les désillusions, et l'opération de « faire tomber les masques », ont ici pour référent historique le « grand récit » colonial, avec une violence attentatoire sans doute proportionnelle au fait que celui-ci avait été longtemps perçu par le colonisé, selon les termes de V.-Y. Mudimbe, comme « promesse et appel ». On retrouve ensuite ces désillusions dans la poésie de Tchicaya, immédiatement après l'indépendance du Congo en 1960, la figure messianique de Lumumba ayant été assassinée. Mais ce sont les dictatures « néo-coloniales », avec leurs corollaires que sont la corruption et la paupérisation généralisées, l'iniquité sociale et la répression arbitraire, qui vont bien sûr en susciter le plus, succédant dans beaucoup de pays aux espoirs suscités par les indépendances des « jeunes nations » : les « nouvelles écritures africaines », si elles sont aussi l'entrée purement littéraire d'une génération « moderne » revendiquant le nécessaire dépassement de celle des « anciens », enregistrent ainsi à leur manière la prise en compte intellectuelle des échecs et des impasses socio-politiques.

La dénonciation de telle conjoncture historique déplorable, même largement étendue à un ensemble continental, peut cependant se trouver débordée par le sentiment d'une imposture et d'une tragédie plus vastes et plus profondes. Il ne s'agit donc pas simplement, pour l'écrivain, de se faire le relais de ce qu'on a appelé l'afro-pessimisme, dans la mesure où, nous l'avons vu, le détachement auquel cette génération va conduire va aussi être un détachement (proclamé) par rapport au programme d'africanité obligatoire¹⁷. L'ambition est de relâcher, sans le couper, le lien référentiel à un continent particulier et, sortant de ce qui est ressenti comme un ghetto, de s'adresser désormais, à partir néanmoins de ce lien quasi obligé, à un public planétaire (ou à tout le moins globalisé). D'où, d'abord, l'idée qu'est aussi en jeu, dans le grotesque, un désenchantement plus universel,

17 Programme dont les limites et surtout conséquences commencent à être mises en cause, au même moment, par les plus éclairés : cf. MOURALIS (Bernard), *Littérature et développement. Essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*. Paris : Silex, 1984, 572 p.

la fin *globale* des Grands Récits, singulièrement mais non seulement ceux du « progrès » colonial puis du « développement » tiers-mondiste, auxquels on ne dira jamais assez que l'Afrique a servi de décor exemplaire ; d'où, aussi, l'idée qu'est dès lors est aussi en jeu cette tragédie humaine dont la représentation n'est souvent supportable que si elle prend distance d'avec elle-même en distillant un comique désespéré.

Ce lien essentiel entre tragique et comique, qui fonde les « dramaturgies paradoxales, marquées à la fois par le rire et le sentiment de la catastrophe » (C. Ramat), a été à plusieurs reprises évoqué comme l'une de ces formes textuelles du grotesque que nous évoquions ci-dessus. Ce lien n'est certes pas constamment attesté avec la même évidence dans les œuvres et, de toutes manières, il relève moins « de *faits* constitués par des caractéristiques propres à l'œuvre » que des « *effets* que le texte produit chez le lecteur » (M.-B. Basto) ; raison pour laquelle « on ne sait pas trop d'où vient le rire, qui est à la fois inquiétant et libérateur » (X. Garnier), mais le fait est que le lecteur ou le spectateur sont comme obligés d'y céder. De son côté, Nicolas Martin-Granel, auteur naguère d'une anthologie intitulée *Rires noirs*¹⁸, reprend ici sa réflexion avec prudence, en se gardant attentivement de céder à la double tentation du jeu de mot facile (l'humour noir) et du stéréotype (le rire associé au « nègre »¹⁹). Même prudence de la part de Daniel Delas, qui se méfie avec raison du mot « truculence ».

Et pourtant. Ouvrant un tant soit peu l'horizon, relevons tout de même que la même question d'une impossibilité ontologique, pour l'humanité, d'espérer un mieux civilisationnel, voire d'espérer tout court, est souvent posée sans la moindre tentation comique par le

18 MARTIN-GRANEL (N.), *Rires noirs. Anthologie romancée de l'humour dans le roman africain*. Paris : Éd. Sépia ; Libreville : Centre culturel français Saint-Exupéry, 1991, 188 p.

19 Voir e.a. l'article « Lachen » dans SCHULTZ (Joachim), *Wild, irre & rein. Wörterbuch zum Primitivismus des Literarischen Avantgarden in Deutschland und Frankreich zwischen 1900 und 1940*. Gießen : Anabas Verlag, 1995, 247 p. ; p. 116-118.

discours littéraire européen en référence à l’Afrique, par exemple dans un roman comme *Le Reste du monde* d’Anna Geramys, à peu près contemporain du *Cannibale* de Bolya²⁰. Il n’y a guère d’humour non plus dans *Heart of Darkness* de Conrad, qui tenait un propos semblable à la fin du 19^e siècle (même s’il est toujours loisible à un lecteur d’en rire), non plus que chez ses plus récents héritiers non africains (Moravia, Greene, Naipaul, ou dans *Le Catastrophiste* de Ronan Bennett), voire même africains (*Cannibale* s’ouvre par une épigraphe tirée de *Heart of Darkness*). Ainsi, dans le récent roman de François Emmanuel, *Jours de tremblement*²¹, qui évoque une rébellion de type messianique dans un pays d’Afrique en multipliant les références à Conrad pour en décrire la violence désordonnée, la mise en scène d’éléments grotesques est récurrente, mais le lecteur est peu tenté d’en rire. Il faudrait bien entendu multiplier les exemples, mais ce n’est pas le lieu et ces quelques renvois suffisent sans doute à indiquer que ce n’est pas tant la désespérance historique, même située dans un cadre africain, que le choix *poétique* du grotesque qui crée cette relation entre virtualité comique et insupportabilité tragique.

À l’écart, donc, de la tradition conradienne qui s’avère à cet égard quelque peu monolithique, le grotesque littéraire africain sollicite « le langage du corps contre la raison, du désordre contre l’ordre, du mouvement et de la transformation contre l’immobilité et la pétrification », de manière, écrit R. Astruc, à « forcer le lecteur à changer sa vision du monde en déplaçant son cadre de pensée habituel », processus où le comique *potentiel* joue un rôle déterminant. Pour penser cette relation particulière entre comique et tragique, ce dépassement du « burlesque par quelque chose qui ne fait pas rire » (Martin-Granel) et, inversement, le dépassement du constat désastreux par le rire, l’appel à d’autres grands ancêtres littéraires que Conrad – en l’occurrence : à Hugo, Flaubert et Baudelaire – s’indiquait tout particulièrement ; non qu’il y ait forcément à rechercher quelque filiation

20 GERAMYS (A.), *Le Reste du monde*. Paris : Mazarine, 1987, 316 p.

21 EMMANUEL (François), *Jours de tremblement*. Paris : Le Seuil, 2009, 176 p. ; l’adjectif « grotesque » apparaît p. 17.

de « contact » comme disent les comparatistes, encore moins une paternité quelconque, mais tout de même une homologie significative : les deux derniers surtout, en effet, tournent le dos aux illusions humanitaires (et démocratiques) du romantisme ; ils sont aussi les principales figures d'une « modernité » qui consacre l'autonomisation du champ littéraire en France, ce qui nous ramène à la question du *détachement*, décidément centrale.

« Expression d'une tension non résolue, dans le texte comme dans l'espace social, entre le comique et le dramatique, et aussi d'un divorce [...] entre le réel référentiel et l'idéologie », selon la formule de D.-H. Pageaux, le grotesque est assurément aussi le refus du « sublime » ou de ce qui en tiendra lieu ultérieurement : notamment le dualisme épique qui fut la tentation récurrente de la première génération, y compris sa réception critique, mais aussi la tragédie et du tragique, non seulement au théâtre²². Toutes tendances que l'œuvre de Césaire (et sa réception) suffit à illustrer. C'est pour cette raison que l'effort pour situer le grotesque à distance de l'ironie et de la satire, lesquels ne sortent pas du dualisme sémantique, est si important. Pour cette raison aussi que plusieurs contributions ci-dessus essaient de se dégager un tant soit peu du modèle bakhtinien, si essentiel pourtant pour penser le grotesque littéraire ; c'est que « le simple renversement du "haut" par le "bas" ne fait pas une révolution », écrit Nicolas Martin-Granel. Or, le grotesque n'en produit pas davantage, il en produit sans doute même encore moins, nonobstant les aspects dénonciateur et annonciateur évoqués ci-dessus, nonobstant aussi sa dimension politique, toute de mise à distance.

22 « Le grotesque excède le réel sous la forme d'un hyperréalisme capable de mettre en évidence la dimension à la fois insensée et insignifiante du réel. Cet hyperréalisme critique, loin d'atténuer l'horreur, réveille au contraire la conscience du désastre ; le grotesque dépasse alors l'ambition de la farce, puisqu'il s'agit moins de tourner en dérision les personnages omnipotents que de sanctionner par le rire le devenir-monstrueux de la comédie de l'Histoire. La libération du rire tient alors moins à la régression pulsionnelle de la farce qu'à la transgression du pouvoir de fascination que possède la tragédie » (C. Ramat).

C'est peut-être qu'il a aussi autre chose à dire, qui n'est pas d'ordre sociétairé mais d'ordre anthropologique : en rappelant l'humain à sa corporéité biologique, à la fluidité célinienne de ses déjections, voire à ce « reste » par excellence qu'est l'excrément²³, le grotesque menace son existence même en s'attaquant figurativement à ce qui le sépare de l'animal. C'est cette *porcoralité* figurée (très injuste au demeurant, faut-il le dire, pour le monde animal) « qui nous confronte une fois de plus à cette question fondamentale : *où est l'homme ?* » (K. Lievois). Le fait est que l'actualité du grotesque est « visible dans une surenchère de grossièreté et d'outrance dans les textes, une présence envahissante de la sexualité et de la violence dans les œuvres [...] une écriture que l'on peut qualifier (sans jugement) d'ordurière », comme l'écrit Rémi Astruc en rapport avec ce que P. Nganang appelle les « romans de la décomposition ». Cette menace qui pèse sur l'*humanité* de l'humain, et de la même façon sur la *civilisation* des cultures, pour emprunter les termes d'Hélé Béji²⁴, se traduit, dans le grotesque, par d'autres « effets » que le rire plus ou moins « jaune » ou « noir » : il produit aussi un effet de *sidération*. C'est pour cette raison qu'il entraîne parfois l'impossibilité du dire (le silence, finalement, de Tchicaya poète), et souvent l'irruption de la palilalie et du babil²⁵. En d'autres mots, il s'agit de « laiss[er] parler le ventre, [de] ventriloqu[er], seule manière d'en finir avec le discours de la bouche » (D. Delas, à propos de Tchicaya). En quoi l'on finit par rejoindre, mais par des voies poétiques très différentes, l'énonciation

23 « [...] *excrement assumes a variety of figurative meanings : shit is a material sign of underdevelopment, a symbol of excessive consumption, and an image of wasted political energies* », écrit H. Maoui dans un geste de décodage qui associe un signifiant à trois signifiés successifs ; mais l'excrément, en tant que reste, échappe aussi au code, qu'il met au défi à sa manière. Le concept de symbolique, chez Baudrillard, éclairerait sûrement les enjeux que nous tentons de cerner ici (cf. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris : Gallimard, 1972 ; coll. Tel, 1976, 268 p.).

24 Cf. BÉJI (Hélé), *L'Imposture culturelle*. Paris : Stock, 1997, 164 p.

25 « "Nous étions sidérés". Le spectacle grotesque, à l'instar du masque de Gorgone, se reconnaît à ce qu'il fascine et même pétrifie ceux qui le regardent, les privant de tout langage articulé, humain » (Nicolas Martin-Granel).

bloquée de Kurtz dans *Cœur des ténèbres* : « L'horreur, l'horreur... ».

Du « lier » au « délier »

Considéré sous cet angle, le grotesque littéraire africain n'est évidemment plus cet élément « incompatible avec le rationalisme occidental », qui « tire ainsi son essence de la vision africaine du monde et peut être rattaché aux traditions orales » (Cl. Ehora), ce qu'il peut certes être dans la conception essentiellement « résistante » (et donc dualiste) du « grotesque satirique ». C'est cette conception qui soutient aussi l'approche de Hocine Maoui parlant des « stratégies textuelles [ici, le réalisme magique] dont use Ngugi pour subvertir les discours dominants européens et pour concurrencer les modes de perception et le rationalisme établis ». Ou parlant du recours à la culture populaire et au rire comme d'une manière de s'opposer aux « autorités "compradores" et "impérialistes" bourgeoises néocoloniales ». Dans les interprétations dénonciatrices / annonciatrices, « le rire prohibe et condamne le Mal, faisant par là même apparaître le Bien » (Cl. Ehora) ; le grotesque est une « pratique de subversion » (M.-B. Basto) ; il « met en exergue [...] ce qui est nié dans le quotidien, à savoir la valeur de la vie et la dignité humaine », et constitue « la preuve par l'absurde d'un monde colonial et postcolonial dont la rationalité est pervertie, sinon perverse » (R. Samin).

Différent, donc, de cet enjeu « post-colonial » et « engagé » du grotesque satirique, l'enjeu anthropologique et même métaphysique dépasse par sa portée le seul référent africain, et même celui d'une plus générale figure de dominé : « Les rapports d'entre-dévoration qu'entretiennent humains, végétaux et animaux sont un effet de la clôture grotesque *du monde* », et le rire, cet effet produit « à notre insu », est le « dernier principe spirituel, quand *tout* est absorbé par l'obscène », écrit ainsi X. Garnier à propos de John Eppel. Ce « principe spirituel », s'il peut laisser penser que l'œuvre « n'est pas désespérée », rejoint dans son ambivalence le « catastrophisme jubilatoire » (Ch. Ramat). Il s'agit, là aussi, d'un « principe dissi-

dent », mais d'une dissidence universelle et « absolue », fondamentalement rétive devant la perspective de rejoindre une communauté quelconque, fût-elle celle des rieurs sarcastiques qui se *retrouvent* dans le plaisir communicatif, et par là potentiellement communautaire, que procurent l'ironie et la satire. L'analyse du théâtre est ici particulièrement utile, dans la mesure où, contrairement à la lecture essentiellement silencieuse et solitaire, *in absentia*, de la littérature, la participation physique au spectacle est de nature, en principe, à favoriser la formation d'un corps collectif, conscientisable et donc potentiellement révolutionnaire. Or, Ch. Ramat précise que le grotesque sur scène ne peut qu'

inviter l'assemblée des spectateurs à se reconnaître et à se redéfinir comme une humanité souffrante, ni grandiose dans ses blessures (comme le proposait la tragédie occidentale traditionnelle), ni pitoyable dans son dénuement, (comme le soulignent nombre de drames contemporains). Cette reconnaissance se fait, pourrait-on dire, sur le mode de l'envers, car le grotesque ne crée pas une communauté de rieurs par le biais du divertissement ou du soulagement psychique ; au contraire, le grotesque éprouve, et même il épuise cette communauté en provoquant un rire violent, scandaleux, voire insupportable. Or, c'est précisément parce que le grotesque divise, désordonne, décompose et désaccorde qu'il peut être l'expression critique de la douleur, et conjurer l'anesthésie et la désolation qui menacent l'individu contemporain.

Une communauté, mais « sur le mode de l'envers », une anti-communauté, donc, qui ne s'appréhende qu'au niveau le plus abstrait (l'humanité) ou au niveau de l'individu singulier. À partir de quoi la communauté elle-même ne peut plus être décrite que sur le mode de l'enfermement et de cette « synchronie » des corps qui ne cesse de se ramener elle-même au narcissisme et à l'inceste, comme dans l'œuvre de J. Eppel. À partir de quoi aussi, chez Soyinka, le « Rassemblement pour l'organisation Unitaire du Syndicat des travailleurs » et le « divin Rassemblement des ordres de la génuflexion Unifiée et Euh-cuménique » (en sigle : DROGUE) ne sont pas seulement des appellations satiriques qui « détrônent » bakhtiniennement une instance de pouvoir, mais des attentats ciblés contre l'unité communautaire elle-même, se revendiquerait-elle même éventuellement du « bas ».

S'oppose ainsi « à un rire purement social » (celui de la satire et de l'ironie, dirons-nous, mais aussi celui de la « caricature militante », comme dit X. Garnier) « un rire non-social, nécessairement solitaire » (D. Delas), qui se retourne instantanément contre lui-même. Le qualificatif « absolu » utilisé par Baudelaire à propos du rire grotesque en même temps que celui d'« axiomatique » (au sens de « sans appel ») indiquent de la même manière qu'on est ici au-delà de la signification partageable dans une communauté quelconque, mais bien dans une modernité marquée par un *détachement* aux vertus rédhitoires. Le grotesque introduit en effet « un "plus" qui empêche le consensus et qui pousse à laisser ouvert un intervalle : il s'agit alors moins d'un grotesque du délire que du dé-lire, du dé-lier » (M.-B. Basto). Mais dès lors, il faut aussi que le verre transparent de la représentation naturaliste, si chère à la « première génération » des littératures africaines, soit « cassé », et que, du même coup, on passe de l'anti-colonialisme binaire à une conception du post-colonialisme²⁶ bien plus proche du « post-moderne » qu'on ne le présente généralement : dès lors qu'il n'y a plus que le porc pour être « épique », c'est l'épopée elle-même, fût-elle « résistante », qui se voit suspectée, sinon répudiée au profit d'une logique proprement romanesque²⁷.

C'est sans doute aussi vers cette sorte d'anti-communautarisme que pointe l'expression : « une forme d'exil, définitive et sans appel, hors d'un monde unifié », employée par Rémi Astruc. Cet exil, qui a lui aussi un sens politique, c'est celui de la littérature « tout court », enfin rejointe.

²⁶ D'après une formule un peu lapidaire de X. Garnier : « Les anticoloniaux sont des postcoloniaux ».

²⁷ Opposition thématifiée par un ouvrage de Bakhtine qui n'a pas été cité précédemment : *Esthétique et théorie du roman*. Traduit du russe par Daria Olivier. Préf. de M. Aucouturier. Paris : Gallimard, coll. Tel, n°120, 1987, 488 p.

TABLE DES MATIÈRES

Rémi ASTRUC	5
Du grotesque dans les littératures africaines	
Daniel-Henri PAGEAUX	21
Entre hybridité postcoloniale et néo-baroque : une voie pour le « grotesque » africain	
Nicolas MARTIN-GRANEL.....	33
La hernie comme paradigme du grotesque postcolonial ?	
Katrien LIEVOIS	53
Littérature francophone africaine et grotesque satirique	
Effoh Clément EHORA	69
Dictatures grotesques et esthétique du vraisemblable dans le roman africain contemporain	
Richard SAMIN	87
Du <i>gimmick</i> au fantastique : la fonction du grotesque dans la littérature sud-africaine en anglais	
Hocine MAOUI	103
Some Aspects of the Oppositional Discourse and the Anglophone Postcolonial African Novel : A Special Reference to Ngugi and Armah	
Maria-Benedita BASTO.....	121
Grotesque et politique dans les littératures angolaise et mozambicaine contemporaines : une poétique du <i>supplément sensible</i>	

Daniel DELAS	135
Vie et mort d'un poète grotesque et ventriloque, Tchicaya U Tam'si	
Xavier GARNIER.....	147
Du grotesque pornographique à l'arabesque politique : le Zimbabwe de John Eppel	
Christiane NDIAYE.....	163
Le grotesque dans le polar : carnavalesque ou clichés ?	
Christine RAMAT.....	179
Guerre, chaos, désastre sur la scène africaine contemporaine : le détour par le grotesque	
Pierre HALEN.....	195
Grotesque et autonomisation partielle des littératures africaines (en guise de postface)	