

LE DEVOIR DE VIOLENCE DE YAMBO OUOLOGUEM OU LA PRATIQUE D'UNE ECRITURE CARNAVALESQUE ET SATIRIQUE

Koffi François KONAN
 Université Félix Houphouët-Boigny
franoiskonan_ci@yahoo.fr

Résumé : La présente réflexion tente de cerner les traits du carnavalesque et du satirique dans *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem. Avec une écriture audacieuse, Yambo Ouologuem subvertit l'architecture du roman et aborde des thèmes innovants, voire iconoclastes. Son œuvre est multiforme et tranche avec les canaux habituels du roman africain. Sur le plan de la thématique, *Ouologuem* donne une nouvelle orientation, une conception toute novatrice à l'écriture romanesque africaine dont l'intérêt est le mélange du sérieux, de la caricature cocasse, de l'extravagance, de la dérision, etc. Le carnavalesque et la satire constituent désormais la stratégie, dans le contexte africain de violence et de musèlement.

Mots-clés : carnavalesque, écriture, satire, transgression des codes, polyphonie, violence.

YAMBO OUOLOGUEM'S DUTY OF VIOLENCE: POSTMODERN WRITING

Abstract: This reflection attempts to identify the features of the carnavalesque and the satirical in *The Duty of Violence* by Yambo Ouologuem. With daring writing, Yambo Ouologuem subverts the architecture of the novel and addresses innovative, even iconoclastic, themes. His work is multifaceted and contrasts with the usual channels of the African novel. Thematically, *Ouologuem* gives a new direction, a completely innovative concept to African romantic writing, the interest of which is the mixture of seriousness, comical caricature, extravagance, derision, etc. Carnival and satire now constitute the strategy, in the African context of violence and muzzling.

Keywords: carnavalesque, writing, satire, transgression of codes, polyphony, violence.

Introduction

Les écrivains africains aspirent à de nouvelles formes d'écriture. Ils pratiquent de plus en plus une écriture libre et hybride. Les auteurs africains ambitionnent ainsi de trouver de nouvelles formes du roman adaptées aux grands changements qui se sont amorcés sur le continent. Ce désir d'écrire autrement a suscité de nouvelles tendances du roman africain. Au constat, cette écriture iconoclaste adoptée par ceux qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler les nouveaux romanciers africains semble se rapprocher, par bien des aspects, de la poétique carnavalesque. Mikhaïl Bakhtine (1979 :27) définit la carnavalisation comme «la transposition du carnaval dans la littérature », le carnaval étant un ensemble de rites pratiqués pendant le spectacle au cours duquel acteurs et spectateurs se soumettent à des lois en dehors des ornières habituelles. Il se recrée, dans un tel contexte, un monde à l'envers où on s'adonne à des pratiques sociales transgressives et où les barrières hiérarchiques sont brisées. Pour Jean-Jacques Koffi KASSI (2018-55-56) « Si le carnaval s'associe à une dynamique où l'ordre social et les hiérarchies sont symboliquement modifiés ou renversés, c'est qu'il est intimement lié à la liberté d'allure et

de propos, guidé par la souplesse, l'amoralisme et l'anticonformisme foncier ». Il précise, dès lors, que « l'inversion, la dérision, l'excès et la profanation constituent, selon Bakhtine, les grandes lignes de la carnavalisation littéraire » Koffi KASSI (2018 :56). L'inversion, la dérision, l'excès, l'insolite, la profanation et le goût pour l'invention lexicale en constituent les grandes lignes. En plus, Yambo Ouologuem convoque la satire pour stigmatiser les tares de la société. Son texte est volontairement satirique avec une écriture tranchante à partir de la caricature et de l'exagération. Augustin H Asaah donne quelques caractéristiques de la satire dans le roman africain :

Fiction surpolitisée, discours misérabiliste, écriture de désenchantement, tels sont les invariants du roman africain contemporain. Incapables de reculer devant la spectacularisation de la misère, les romanciers africains satirisent les paradis anxiogènes créés par les messies néocoloniaux.

Augustin H Asaah (2005: 641)

Pour lui, ce choix esthétique est une stratégie pour poser un regard constructif sur les tares de la société en vue d'un changement qualitatif :

De tout temps, l'écrivain satirique tend à s'éloigner des cibles de son attaque comme les tyrans, la sottise humaine et les maux sociaux pour mieux les stigmatiser. Toutefois, la virulence même de sa dénonciation ainsi que la vision qui alimente cet esprit de procès rattachent le satiriste à la société. De ce point de vue, le double désir de vilipender et de reconstruire est inhérent à l'esthétique du désordre qu'est la satire. Cela revient à dire que malgré l'agression verbale, le but primordial du satiriste n'est pas le sarcasme gratuit ou pervers, mais plutôt le sarcasme utilitaire.

Augustin H Asaah (2005: 1)

Asaah (2005 :1) précise que « l'écrivain satirique recourt souvent aux armes suivantes : inscription de l'actualité, exagération, vigueur stylistique, caricature, parodie, violence verbale, obscénité, expressions familières, paradoxe, antithèse et chute du sublime au ridicule » Par cette stratégie, Yambo Ouologuem a réussi à donner à son texte une allure de massue qui dévoile de façon virulente les travers d'une société en décadence. La présente contribution vise donc à cerner les motivations de cette écriture transgressive et innovante. Dans cette perspective, le regard sera avant tout porté sur la pratique d'une écriture fragmentaire à travers des incohérences narratives. Ensuite, sera analysée la question de l'intertextualité qui met en concurrence des textes hétérogènes. Le dernier axe de cette démarche s'accrochera sur la question de la violence et de l'horreur comme moyens de renversement des valeurs.

1. Innovations et incohérences narratives

Ce ne serait pas exagéré de parler de révolution de l'art romanesque avec Yambo Ouologuem. A travers *Le devoir de violence*, l'auteur affiche une réelle volonté de s'affranchir des formes traditionnelles du roman. Lorsque Mathieu Galley (1968) affirmait dans la revue *Le monde hebdomadaire* que « c'est le premier roman africain digne de ce nom et un roman comme on n'a jamais l'occasion d'en découvrir. », il voulait, certes, insister sur l'originalité des thèmes abordés, mais surtout sur le traitement particulier que Ouologuem fait de son texte. Cette innovation, ce refus d'écrire le roman comme on écrit le roman se perçoit d'abord par une narration plurielle, fragmentaire. Il est bon de savoir,

avant tout, que le roman traditionnel donne deux alternatives dans le choix des voix narratives : soit le narrateur est extérieur à l'histoire, et le récit est à la troisième personne; soit la narration est le fait d'un personnage de la diégèse, et le récit est alors à la première personne. Ce qui veut dire qu'il y a habituellement dans le roman une seule voix narrative. La particularité du roman de Yambo Ouologuem réside dans le fait de débiter par une voix unique pour déboucher sur une narration à voix plurielle. Il fait coexister, pour ainsi dire, un narrateur omniscient et impersonnel, matérialisé par la troisième personne et des «Je» racontant. En effet, la narration est d'abord assumée dans *Le devoir de violence* par le narrateur hétérodiégétique, terme défini par Dumortier et Plazanet (1990) comme étant «*un narrateur non représenté c'est-à-dire qui ne fait pas partie de la diégèse*». Le récit est par conséquent écrit à la troisième personne. Après donc le premier narrateur qui apparaît comme l'œil de Dieu, à partir d'une focalisation zéro, des «narrateurs-personnages» prennent le relais et assument une partie de la narration. Autrement dit, en plus d'un premier narrateur non représenté, interviennent des «narrateurs-personnages». D'ailleurs, la présence de ces narrateurs secondaires dans le texte laisse des traces à partir d'un surcodage de la fonction émotive, expressive et surtout des indications nominatives. Ce sont des narrateurs qui racontent leur propre histoire. C'est par exemple le cas de Bourémi qui raconte, à qui veut l'entendre «sa vérité», à savoir que «Saïf était une crapule incendiaire, un trafiquant d'esclaves, faux chef, faux nègre et faux juif, l'assassin de Chevalier et le meurtrier de combien d'autres !...» (p 96). Dans son délire, il vante même sa folie: «Je me veux fou. C'est vrai, je suis né au fond d'un cimetière, et mille étoiles à ma naissance jaillirent de mes narines, éclaboussant la nuit d'étincelles ...» (p. 96-97). C'est également le cas de Sankolo qui raconte au gouverneur Vandame sa mésaventure depuis sa prétendue mort, son simulacre d'enterrement, son expédition dans plusieurs contrées du Nakem comme esclave après avoir été drogué et son retour à demi-inconscient au sud : «Je suis atteint d'une maladie incurable ... Je marche vers le Sud, sans me retourner.» (p.114-126).

En plus de la polyphonie, *Le devoir de violence* accorde une place prépondérante au narrataire. En effet, la fonction conative du langage telle que dégagée par Roman Jakobson permet de détecter la présence d'un récepteur, d'un narrataire à qui, de temps à autre, le narrateur s'adresse. Dans le roman, cette présence se note à travers des phrases du type: «Or, voyez: le valeureux et très brave Isaac El Héït connut la faim, la soif, les fièvres, le fracas des mêlés et l'aspect des moribonds» (p.12); «Voyez encore : d'entre les chantiers laissés par le passage de Saïf Moché Gabbai de Honaïne renaissait la noble ardeur d'Isaac El Héït.» (p.12). Ainsi, par l'impératif «voyez» le narrateur invite le narrataire à prêter attention et à saisir l'histoire de la dynastie des Saïfs. Ici, le narrateur communique avec un narrataire dans un but pédagogique en attirant l'attention d'un récepteur direct sur des informations à savoir à travers les interpellations par la forme impérative des verbes et même par certains présentatifs tels que «Voici» (p.28) ; «Voici donc» (p.88; 14)

A cela s'ajoutent les incohérences diégétiques dont la conséquence est la fragmentation du texte, la brisure de la linéarité de la narration. Le texte de Ouologuem est inondé d'anachronies narratives et une imbrication de plusieurs micro-récits. Il d'ailleurs à remarquer que l'ordre de la narration ne calque pas l'ordre de l'histoire. Pour preuve, par exemple, l'aventure malheureuse de Sankolo contée par lui-même au gouverneur Vandame, le jour de son retour au Nakem. Ce récit de l'itinéraire de ce personnage du Nord au Sud du Nakem est détachable de l'ensemble de l'histoire, car la narration principale s'arrête à «D'ailleurs, révéla Sankolo, tous les «morts» des six derniers mois étaient, comme lui-

même, Zombies : morts-vivants, asservis et utilisés comme main-d'œuvre gratuite par Blancs et Noirs, vendus enfin comme esclaves aux moments déficitaires du commerce...» (P114). Ce pan du récit principal reprend à partir de « Vandame par mesure de sécurité, garda Sankolo à domicile, l'installant dans une pièce contiguë à son cabinet de travail, où lui-même veilla » (P126). Entre ces deux extrémités, se trouve la portion de l'histoire de Sankolo qui est, d'ailleurs, un retour en arrière, un flashback qui brise ainsi la continuité du récit. On enlèverait cette narration de l'aventure de Sankolo que l'histoire générale garderait sa logique et suivrait son cours normal. De plus, une imbrication de plusieurs micro-récits donne l'impression d'un désordre qui brouille la compréhension. En plus de l'histoire de Saïfs, des atrocités commises par celui-ci au Nakem, il y a de nombreux récits secondaires qui s'entremêlent. Ce sont entre autres, le récit de l'idylle et la vie de couple de deux esclaves de Saïf, Kassoumi et Tambira, la vie de Raymond Spartacus Kassoumi au Nakem puis en France et son retour au pays natal, l'arrivée et le pillage des objets d'art africain par Fritz Shrobénus, la guerre mondiale en Afrique du Nord et le partage de l'empire du Nakem en plusieurs républiques, bref, une pluralité de récits secondaires qui s'entremêlent, rendant ainsi difficile la maîtrise du fil de la narration. Des recoupements s'avèrent nécessaires pour se rendre compte que ces micro-récits constituent des aspects particuliers du récit général. En outre, Yambo Ouologuem fait du décloisonnement générique une particularité de son écriture. S'inspirant des sources de la tradition orale, il abolit les frontières entre les genres. Des faits historiques au mythe en passant par le conte, la chronique, le pastiche, le proverbe, la lettre et même les rapports d'enquête, il n'y a pas de frontière. L'œuvre commence par « ... Un récit de l'aventure sanglante de la négraille ... tiendrait aisément dans la première moitié de ce siècle ; mais la véritable histoire des Nègres commence beaucoup, beaucoup plus tôt, avec les Saïfs, en l'an 1202 de notre ère, dans l'empire africain du Nakem, au Sud du Fezzan, bien après les conquêtes d'Okba ben Nafi El Fitri. » (p.09). C'est ici qu'interviennent les ressources de l'histoire. Le caractère historique des faits est mis en relief par la situation spatio-temporelle. Ce, par une constante référence à la chronique, aux sources de la tradition, à l'épopée etc. C'est par exemple, l'épopée chantée par le griot Malmoud Meknoud Traré sur l'origine mythique de l'empire du Nakem et des Saïfs : « Le Seigneur ... nous a accordé la faveur de faire apparaître, à l'origine de l'empire nègre Nakem, la splendeur d'un seul, notre ancêtre Le juif Noir Abraham El Héït, métis né d'un père nègre et d'une mère juive d'Orient-de Kénana (Chanaan)-descendant des Juifs de Cirénaïque et du Touat, qu'une migration secondaire à travers l'Air aurait porté au Nakem, selon l'itinéraire de Cornélus Balbus.» (12). De plus, le roman de Yambo Ouologuem est une véritable mosaïque intégrant différents types de textes, brisant ainsi l'homogénéité de l'écriture romanesque. Par exemple, il y a la présence de la lettre et le rapport d'enquête. Dans cette œuvre l'incorporation inattendue d'un rapport d'enquête ordonnée par Saïf ben Isaac El Héït et effectuée par l'interprète Karim Bâ occupe sept pages du roman. Cela dénote de l'importance de « cet acte de justice ». Ici, c'est une imitation burlesque d'un rapport qui trahit une parodie de justice au Nakem. Ce rapport débute par « Moi, Karim Bâ, tabellion public, interprète pour le gouverneur Notre Altesse ; nommé officier par la suite de Sa seigneurie royale Saïf ben Isaac El Héït, je transcris, mot à mot, ci-dessous: « Acte et enquête que Sa seigneurie royale fit adresser à l'auditeur et gouverneur M. Vandame au sujet des agissements dirigés contre Sa seigneurie royale par l'évêque Thomas de Saignac ... » (p.88) et se termine par : « En cette cité de Tillabéri-Bentia, le deuxième jour du mois d'avril, an mille neuf cent neuf. «Roi Saïf ben Isaac El Héït» (p.94)

Au total, le mélange des genres marque une volonté d'innovation du romancier malien. La cohabitation de toutes espèces de genres, tant littéraires qu'extra – littéraire dans son œuvre participe d'un objectif de renouvellement de l'écriture romanesque. Cet objectif le conduit, en outre, à pratiquer l'intertextualité.

2. L'intertextualité : au carrefour d'une diversité textuelle

L'intertextualité (notion proposée par Julia Kristeva et inspirée du « dialogisme » du russe Mikhaïl Bakhtine, qu'elle introduit en France) conteste, le postulat de la fermeture du texte sur lui-même. Selon Paul Dirx (2000 :82) « cette notion implique que le texte, par le biais de l'écriture et de la lecture, entre en dialogue avec d'autres textes [...] ». Notion problématique en ce sens qu'elle peut couvrir un champ plus ou moins large de relations, elle est comprise par Gérard Genette (1982 :8) comme « Une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes c'est-à-dire, éidétiquement et le plus souvent, [...] la présence effective d'un texte dans un autre ». Cela veut dire « qu'un texte littéraire signifie par rapport à des textes qu'il présuppose. » (Gérard Genette, 1982 :8) Autrement dit, dans ses formes diverses, plus ou moins explicites et littérales, selon Genette, l'intertextualité renvoie soit à la citation directe ou indirecte, référencée ou non ; soit au plagiat, cette sorte d'emprunt déclaré, soit à l'illusion qui fait intervenir un énoncé dont la saisie suppose la perception d'une relation entre lui et un autre auquel il se rapporte. Cette définition se différencie d'une approche comme celle de Riffaterre, approche à la fois plus large parce que l'intertextualité, avec lui, bénéficie de certaines qualités de ce que Genette (1998 :64) propose d'appeler plus largement transtextualité, et plus circonscrite puisqu'elle travaille chaque fois sur des structures de détail. « La transtextualité, ou transcendance textuelle du texte » se définit dans l'incipit de *Palimpsestes* comme « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (Genette, 1998 :64). Christine Montalbetti dénombre cinq types de relations transtextuelles :

Ces relations transtextuelles, qui sont donc l'une des formes de la transcendance du texte, sont au nombre de cinq. Certaines sont seulement redéfinies dans l'ouverture de *Palimpsestes* (l'intertextualité, le métatexte), d'autres font l'objet d'un volume entier : *Seuils*, pour la paratextualité, *Palimpsestes*, pour l'hypertextualité, *Introduction à l'architexte*, pour l'architextualité.

Christine Montalbetti (:64)

Cette pratique de plus en plus présente chez les romanciers africains met en exergue l'universalisation des cultures et la révolution romanesque de ces dernières années. En fait, Yambo Ouologuem, malgré son origine africaine, participe de la vision du monde propre à son époque. Aussi, n'échappe-t-il pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui, et parfois à son insu. Concrètement, l'intertextualité apparaît dans *Le devoir de violence* à plusieurs niveaux. D'abord, il y a de constantes références aux sources de la tradition telles que la chronique, la légende, l'épopée, etc. L'exemple de l'épopée est ici clairement avoué : « ... Il est raconté dans les annales talismaniques des sages anciens, parmi les récits des traditions orales, l'épopée célèbre de Mahmoud Meknoud Traré, descendant d'ancêtres griots, et griots lui-même de l'actuelle République du Nakem - Ziuko, seul vestige de l'ancien empire: ... » (P12) ; « ... suit un pieux silence, et le griot Koutouli, de précieuse mémoire, achève ainsi sa geste: non loin des corps de la horde des enfants égorgés, on comptait dix-sept fœtus expulsés par les viscères béants de mères en

agonie, violées, sous les regards de tous par leurs époux qui se donnaient ensuite, écrasés de honte, la mort ... » (p.10).

« La lecture intertextuelle du Devoir croise constamment différents textes de la littérature mondiale, convoqués différemment par l'auteur qui les utilise pour représenter une situation certes fictive et typiquement africaine, mais avec les événements réels en toile de fond rattachant inévitablement le récit aux mondes arabe et européen. C'est ce « poids du réel » qui semble justifier, en partie, l'occurrence de l'emprunt au roman occidental, notamment au Dernier des Justes, de André Schwarz-Bart, dans le texte ouologuemien.

Antoine Marie Zacharie Habumukiza (2009)

De plus, l'image de Saïf ben El Héït fait penser à Samory Touré. Pour échapper, en effet, à l'armée française, Saïf ben El Héït abandonnant son palais de Tillabéri-Bentia, bat retraite vers Kikassougou dans une sombre nuit de 1900 « dans une hâte qui se transforme en déroute. Il laisse plus de huit cents chevaux, quatre cents chameaux, un millier d'ânes, poussant devant lui hordes et troupeaux de populations affamées, ne tolérant derrière lui que ruines et que désolation. » (P39). Cette séquence de la vie de Saïf ben El Héït trahit, chez l'auteur, une image de Samory Touré en fuite devant la pénétration française avec, au cours de son trajet, la pratique de « la tactique de la terre brûlée. En effet, c'est en mars 1891, qu'une expédition française sous le commandement du colonel Archinard lance une attaque directe sur Kankan. Sachant que les fortifications de la ville ne pourraient pas résister à l'artillerie française, Samory engage une guerre de mouvement. Évitant un combat qui lui aurait été fatal, il mène une politique de la terre brûlée, dévastant chaque parcelle de terrain qu'il évacue. Bien que cette tactique le coupe de sa nouvelle source d'approvisionnement en armes, le Liberia, il réussit tout de même à retarder la poursuite française. Selon Niandou Touré (2010), « La technique de guerre de Samory consiste en une politique de la terre brûlée, qui consiste à détruire les campements et villes que quittent ses hommes, afin que l'adversaire ne puisse pas profiter des installations, tout en lui barrant la route ». En outre, le roman revient sur l'image de la femme violée par son féticheur. Cette image se retrouve chez Ahmadou Kourouma dans *Les soleils des indépendances*. Tambira, tout comme Salimata dans le roman de Kourouma, a été violée par le sorcier Dougouli qui était censé faire des sacrifices pour le succès aux examens de fin d'année des enfants de Kassoumi (pp. 146-149). Enfin, *Le devoir de violence* met en exergue de nombreuses références bibliques telles que l'assassinat des nouveau-nés par Saïf Moché Gabbai de Honaïne pour éviter qu'un jour un enfant à naître ne le renverse du pouvoir, comme il lui a été prédit en 1420 par un devin. On retrouve ce passage dans le nouveau testament où le roi Hérode, voulant éliminer l'enfant Jésus, « envoya tuer tous les enfants de deux ans et au-dessous qui étaient à Bethlehém et dans tout son territoire » (Mathieu 2 : 13-23).

Lorsqu'ils furent partis, voici, un ange du Seigneur apparut en songe à Joseph, et lui dit : Lève-toi, prends le petit enfant et sa mère, fuis en Égypte et restes-y jusqu'à ce que je te parle ; car Hérode cherchera le petit enfant pour le faire périr. Joseph se leva, prit de nuit le petit enfant et sa mère, et se retira en Égypte. [...] Alors Hérode, voyant qu'il avait été joué par les mages, se mit dans une grande colère, et il envoya tuer tous les enfants de deux ans et au-dessous qui étaient à Bethléhem et dans tout son territoire, selon la date dont il s'était soigneusement enquis auprès des mages.

Mathieu (2 : 13-23)

Cette collusion entre fiction et faits historiques est attestée par Antoine Marie Zacharie Habumukiza (2009 :64): « Ainsi, pour décrire la violence et le sang qui caractérisaient le règne des Saïfs et souligner une aura exceptionnelle qui entourait le nouveau Saïf à venir, l'auteur du Devoir s'est approprié cette scène, en parlant du meurtre des nouveau-nés » :

Ainsi, Saïf Moché Gabbai de Honaïne - sur les dires d'un devin, lequel lui avait prédit en 1420, un jour d'entre les jours, qu'il serait renversé par un enfant à naître dans l'année en cours, à Tillabéri-Bentia, capitale de l'Empire nakem [...] fit goûter la mort rouge à tous les nouveau-nés, dont il aligna les têtes réduites le long du mur de son antichambre. Mais - de loin plus fortunée que combien d'autres ! - une mère, Tiébirama, sauva son nouveau-né à la faveur de la nuit, fuyant, suivie de son époux et de trois serviteurs fidèles, pour s'installer à Gagol-Gosso.

Antoine Marie Zacharie Habumukiza (2009 :27-28)

En définitive, au roman uniforme, l'auteur substitue un texte éclaté en incorporant dans son entité des textes d'horizons divers. Par ce choix, l'auteur procède à une hybridation du texte romanesque qui permet, pour parler comme Nora-Alexandra Kazi-Tani (1995 :191), « le dynamitage systématique des catégories esthétiques classiques » Le roman devient, par ce biais, le réceptacle de genres divers, de références à des textes antérieurs. Mais où l'écrivain malien s'est illustré de la façon la plus fracassante, c'est au niveau de l'exaltation de la violence et du viol des interdits.

3. La violence et l'horrible ou le renversement des valeurs.

On observe chez Yambo Ouologuem une thématique de l'enfermement, de la douleur, du déchirement, de l'assassinat, bref, de la violence faite contre l'homme. La violence comme thème du roman africain apparaît ici avec beaucoup plus de netteté. Elle s'exerce partout et contre tous. Elle prend des formes diverses. De la torture morale et psychologique à l'agression physique et à l'assassinat ; on aboutit toujours à la même réalité : la déshumanisation des rapports sociaux. En effet, l'auteur confine ses personnages, dans un univers infernal qui n'offre aucune issue. Ses romans débordent de cris, de larmes, de souffrances, d'atrocités, de meurtres, etc. Tout cela se réalise dans un espace sordide où patauge un peuple traumatisé par une éternité d'histoire sanglante. C'est ici qu'il faut entrevoir l'influence de l'écriture postmoderne pratiquée de nos jours en Europe et en Amérique. Ce vaste mouvement littéraire semble avoir influencé nombre d'écrivains africains dont Yambo Ouologuem. Ce « désir d'ouvrir une postérité-altérité » (Walter Mooser, 1984) se caractérise par l'originalité des thèmes abordés. Par ailleurs, l'écriture postmoderne, dans l'œuvre de Monénembo, se remarque fondamentalement par

une litanie, une succession vertigineuse de scènes d'horreur et de souffrance. En cela, il existe des points communs avec le carnavalesque. Pierre N'DA affirme à ce propos :

Il importe de rappeler aussi l'influence indirecte de l'écriture postmoderne à la mode partout aujourd'hui, écriture qui, à côté des expériences formelles, joue avec le baroque, le fantastique, le grotesque, le carnavalesque, le parodique et le kitsch dans une déconcentration la plus fantaisiste et un dévergondage textuel remarquable.

Pierre N'DA (1997 :117)

Dans *Le devoir de violence*, la violence comme thème du roman africain apparaît avec beaucoup plus de netteté. Elle est partout présente dans l'œuvre. Elle s'exerce partout et contre tous. Elle est vivante et agissante. Cette œuvre coule comme du sang. Quand ce n'est pas la mort rouge, c'est la mort froide qui pèse sur l'univers romanesque de l'auteur. Partout, sur ordre de Saïf, c'est la brûlure des captifs d'une tribu vaincue, l'assassinat de tous les nouveau-nés de l'empire du Nakem etc. Le lecteur est parfois confronté à des images insoutenables. Partout coule «le sang d'enfants égorgés et de femmes enceintes éventrées. » (p.10). C'est avec stupeur que le lecteur tombe sur «le spectacle horrible de dix-sept fœtus expulsés par les viscères béants de mères en agonie. » (P10). Si ce n'est pas l'assassinat des administrateurs Chevalier et Vandame, du sorcier Bourémi, de Sankolo, d'Awa, c'est la clitoridectomie barbare et la mort de Tambira, la torture et la mort de Kassoumi, le père, le meurtre de Kadidia, la destruction de la maison de Raymond Spartacus, et la mort de ses enfants. Et le rythme de la violence s'étend, interminable. La violence touche hommes, femmes, indigènes et étrangers. Les moyens utilisés sont aussi nombreux que divers : le feu, le fer, la flèche empoisonnée, la vipère aspic, des tueurs à gages. Il y a comme une exaltation de la destruction et de la mort dans *Le devoir de violence*. La violence se nourrit du crime et de l'effusion de sang. L'atmosphère de chaos décrit dans cette œuvre fait trembler le lecteur. C'est avec stupeur qu'il découvre au fil du texte des actes d'une rare violence. L'assassinat du Chevalier ne montre point met en lumière le sadisme de des personnages. Le personnaf. l'œil droit ouvert, rouge, évidé, et la prunelle, telle une poire sanglante, caillait, violette, gisant à terre, ronde, au bout d'un couteau de table» (P78). La violence s'infiltré jusque dans le domaine sacré. Pour s'opposer à la pénétration des colons et à l'évangélisation du Nakem, Saïf a fait incendier « les logements de l'administration coloniale, enflammant, à la grande désolation des missionnaires, Bible et Vies de Jésus par centaines » (P61).

La violence telle que la conçoit Yambo Ouologuem n'est pas seulement un phénomène social, elle est, par surcroît un phénomène naturel. Elle est dans l'homme et dans le monde et transforme l'univers en un enfer sur terre, en un four crématoire. Par ailleurs, le vice dans toutes ses perversions est aussi symptomatique de la volonté de l'auteur de violer les tabous, les codes de la morale sociale. Le sexe, l'amour interdit (inceste, l'homosexualité et l'amour avec les animaux) sont monnaie courante dans l'œuvre.

En fait la sexualité s'accomplit avec brutalité et cynisme dans *Le devoir de violence*. Ouologuem se plaît, pour ainsi dire, à terroriser le lecteur en lui offrant des scènes d'amour interdit. D'un bout à l'autre du roman, le lecteur est régulièrement confronté, en effet, à des pratiques érotiques d'une brutalité inouïe. C'est d'abord la "clitoridectomie" de Tambira, ordonnée par Saïf, lorsqu'il constate que la fiancée de Kassoumi sur laquelle il s'est réservé le droit de cuissage, n'est point vierge: « Et, tandis que la première vieille maintient la femme immobile, la seconde à l'aide d'un couteau plutôt sale... pratique l'ablation du

clitoris, incise puis avive les deux lèvres, les rapproche et les maintient dans cette position en les agrafant avec des épines» (P66). Enfin, l'auteur décrit la scène scabreuse de l'accouplement d'Awa avec un chien :

Elle sentit le mufler du setter et ses crocs mettre en pièces ses vêtements déchirant son pagne et sa camisole, la dénudant à coup de griffes et de pattes. Awa se vit dépouiller de ses habits en moins d'une seconde ... les doigts sous ses aisselles, redressée sur ses reins, elle criait percevant contre ses lèvres la râpeuse âcreté de la gueule de Dick.

(:70-71)

L'auteur ne se contente pas d'une simple nomenclature de comportements ou de vices sexuels. Il décrit avec minutie et complaisance les gestes les plus obscènes de ses personnages.

Conclusion

Au terme de cette réflexion, il ressort que *Le devoir de violence* de Yambo Ouologuem est marqué du sceau de la transgression des canons esthétiques du genre romanesque. Ouologuem, en plus, donne à son roman une tonalité satirique et une saveur carnavalesque. Par cette écriture subversive, l'auteur malien renvoie à l'Afrique, comme à travers un miroir, son image la plus sombre et la plus hideuse. Pour Antoine Marie Zacharie Habumukiza « d'aucuns affirment que Le Devoir a donné le coup d'envoi à toute une littérature qui brise l'image de marque d'une Afrique, produit de la Négritude sénghorienne, pour privilégier des « réalités » de l'Afrique d'antan et des témoignages « sincères » du temps colonial » (Antoine Marie Zacharie Habumukiza, 2009 : 3). C'est ce qu'Alain Rouch et Gérard Clavreuil attestent en affirmant :

« Plus qu'un combat politique, c'est un combat culturel qu'engage Yambo Ouologuem en démythifiant le passé lointain des Noirs trop souvent exposé de façon idyllique par les tenants de la Négritude [...]. L'auteur malien se refuse à faire le procès du seul colonialisme et montre que les violences et les atrocités de toutes sortes ont parsemé l'histoire de l'Afrique : il n'épargne rien, ni personne affirmant (au sujet des religions) que l'Islam s'est servi de l'animisme, pour exploiter la naïveté du peuple et que le Christianisme a encouragé les Noirs à se soumettre au pouvoir temporel tout en pillant l'Afrique de ses créations artisanales les plus authentiques.

Alain Rouch et Gérard Clavreuil cité par Antoine Marie Zacharie Habumukiza (:3)

En plus, *Le devoir de violence* est un carrefour d'écritures grâce à la poétique de l'intertextualité. C'est ici qu'il faut entrevoir la poétique du postmodernisme.

Références bibliographiques

- Antoine, M. Z. H. (2009). *Le devoir de violence de Yamo Ouologuem, une lecture intertextuelle*, thèse pour l'obtention du grade de Maitrise ès Arts, Queen's University Kingston, Ontario, Canada
- Asaah, A. H. (2005). *Satire, désordre, folie et régénérescence : lecture de quelques romans africains*, in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*, (64)1

- Coulibaly, A. (2001). Étude des techniques narratives dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo, thèse de Doctorat de troisième cycle, Abidjan, Université de Cocody, Lettres modernes
- Dabla, S. J-J. (1986). Les Nouvelles écritures africaines, romanciers de la seconde génération, Paris, L'Harmattan
- Dumortier, J.L. & Plazanet. (1990). *Pour lire le récit*, Paris, De Boeck-Duculot
- Gilles L. (2002). Narcisse au piège de la postmodernité? *Métamorphoses de la culture libérale, Éthique*, médias, entreprise. Montréal, Éditions Liber
- Kassi, J. K. (2018). La carnavalisation dans le roman africain francophone ou la satire d'un monde à l'envers, *Revue Baobab*, 55-56s
- Jean-François, L. (1982). Réponse à la question qu'est-ce que le Postmodernisme, *Critique*, 419.
- Kazi-Tani, N-A. (1995). Roman africain au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb), Paris, L'harmattan
- Liotard, J. F. (1979). La condition postmoderne, Paris, Editions de Minuit
- Mathieu, G. (1968). Le monde hebdomadaire, 7-72
- Michaud, G. (1986). Récit postmoderne ? *Etudes françaises* 21, 3
- Moser, W. (1984). Mode-moderne. Postmoderne" in *Etudes françaises*, 20, 2
- Mathieu, G. (1968). Le monde hebdomadaire, 7-72
- N'da, P. (1997). Transgression de l'interdit et liberté textuelle dans le roman négro-africain" in *Sociétés africaines et diaspora* 6
- N'da P. (2001). Le Baroque et l'esthétique postmoderne in *Le roman négro-africain : le cas de Maurice Bandaman*" in *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?* Montréal, les Presses de l'Université de Montréal
- N'da, P. (2001). Le Baroque et l'esthétique postmoderne dans le roman négro-africain : le cas de Maurice Bandaman" *Nouvelles écritures francophones : vers un nouveau baroque ?* Montréal, les Presses de l'Université de Montréal
- O'Connor, W. V. (1970). Quatre visages du roman américain, Strasbourg, Paris, Nouveaux horizons, 1970
- Walter, M. (1984). Mode-moderne-postmoderne, *Etudes françaises*, (20)2 :24-49
- Yambo O. (1968). Le Devoir de violence, Paris, Editions su Seuil