
Les monstres fascinants des nouvelles dramaturgies africaines

Aya Elodie Konan*

Résumé

Les monstres sont parmi nous, les monstres attaquent : c'est monstrueux ! L'évocation de la figure du monstre est spontanément associée à une réaction de répulsion et de mise à distance de soi ou du collectif dans lequel l'individu se reconnaît. Cela sous-entend qu'il se fonde sur une différence qui provoque le regard et bouscule la norme. En s'exposant de la sorte, les textes du corpus : *Bintou*, *La Mélancolie des barbares*, *Nema*, *L'Exilé*, *Les Travaux d'Ariane* et *Le Corps liquide*, attirent l'attention du lecteur dont ils chahutent le confort et cela pourrait être qualifié de « monstrueux ». Dès lors, l'on se pose la question de savoir pourquoi les écrivains africains sont fascinés par des êtres qui génèrent la frousse. À cette interrogation majeure, se greffent les questions suivantes : Quels sont donc les monstres de la société que peignent les auteurs africains ? Que nous apprennent-ils sur cette société ? Et de quelle manière ?

Basée sur les principes de la sémiotique du personnage, cette recherche vise à montrer que les monstres fascinants donnent lieu à une esthétique subversive, en quête de liberté créatrice. Cette écriture de la transgression permet de décrire les dérives de la société contemporaine.

Mots-clés : Monstre, peur, sémiotique, subversion, dérive, contemporanéité.

Abstract

Monsters are among us, monsters are attacking: this is monstrous! The evocation of the figure of the monster is spontaneously associated with a reaction of repulsion and distancing from oneself or from the collective in which the individual recognizes themselves. This means that it is based on a difference that both provokes the gaze and upsets the norm. By exposing themselves in this way, the texts of the corpus: *Bintou*, *La mélancolie des barbares*, *Nema*, *l'exilé*, *Les Travaux d'Ariane* et *Le Corps liquide*, draw the attention of the reader whose comfort they heckle and this could be qualified as "monstrous". Therefore, this situation begs the question why African writers are fascinated by beings that generate fear? To this major question are added the following: what are those monsters

* Université Félix Houphouët Boigny, E-mail : elodiekonan35@gmail.com

of society painted by African authors? What do they tell us about the society? And how?

Based on the principles of character semiotics, this research aims to show that fascinating monsters give rise to a subversive aesthetic, in search of creative freedom. This writing of transgression makes it possible to describe the excesses of contemporary society.

Keywords: freak, fear, semiotic, subversion, derivate, contemporaneity.

Introduction

De forme humaine ou animale, la figure du monstre est souvent portée par un récit (fable, mythe, légende) pour brandir les excès ou les aberrations de la réalité sociale. Cet engouement pour les formes monstrueuses liées à la violence, assombriraient davantage le tableau de notre monde contemporain en crise. À ce propos, William Schnabel écrit « la naissance des monstres est la conséquence des grands bouleversements dans la civilisation » (Schnabel 10). Selon lui, la forme du monstre serait l'expression d'une période de crise sociale.

Étymologiquement, le « monstre » est fascinant. On s'en convaincra en feuilletant *The Monster Show* ou *The Encyclopedia of Monsters* qui ouvrent une effrayante galerie de monstruosités, du Retour de la Momie au Zombie blanc en passant par Le loup-garou américain ou encore les multiples aventures de Jack l'Eventreur ou celles du psychiatre « sociopathe » du *Silence des agneaux*.

Proche de la merveille quand il touche à la surnature, comme on peut le voir dans le tableau *Saturne* de Goya, le monstre plonge dans l'univers du sordide avec *Sanctuaire* de Faulkner. Il peut toucher au sublime avec « *L'araignée d'eau* » de Marcel Bealu et provoquer la plus intense répulsion avec « *Monsieur Taupe* » d'Alison Harding ou « *La meute* » de Serge Brussolo. Il arpente les territoires de l'imaginaire le plus sombre avec « *L'heure du monstre* » de Raymond Milési et frôle l'humour noir avec « *Les sans gueule* » de Marcel Schwob.

Le monstre est donc ce qui se voit, ce qui sort de la norme. Cela sous-tend qu'il se fonde sur une différence qui provoque le regard et bouscule la norme. En s'exposant de la sorte, les textes du corpus attirent l'attention du lecteur dont-ils chahutent le confort et cela pourraient être qualifiés de « monstrueux ». Dès lors, l'on se pose la question de savoir pourquoi les écrivains africains sont-ils fascinés par des êtres qui génèrent la frousse ?

À cette interrogation majeure, se greffent les questions suivantes : Quels sont donc les monstres de la société que peignent les auteurs africains ? Que nous apprennent-ils sur cette dernière ? Et de quelle manière ?

Pour mener à bien l'étude entreprise, nous nous servirons de la sémiotique du personnage développée par Philippe Hamon. La sémiotique est « la science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale » (De Saussure 33). Philippe Hamon propose de considérer le personnage comme un signe, composé de signes linguistiques au lieu de l'accepter comme centré sur la notion de personne humaine. Il le définit comme « une construction textuelle » que le lecteur opère, à partir d'un ensemble de signifiants épars dans le texte : sexe, âge, qualités physiques, richesses, aptitudes intellectuelles ou manuelles, niveau de langue, courage, lucidité... (Hamon 17).

La sémiotique du personnage telle que présentée par Hamon nous semble la plus fluide pour l'analyse des textes du corpus. Elle prend en compte la somme des diverses propriétés que lui attribue l'auteur : les traits physiologiques et psychologiques révélateurs du monstre caché dans la société et de celui qui cherche à le débusquer.

La présente analyse se fera en trois parties. Nous proposons une approche historique de la notion de monstre en vue de montrer l'imagination fertile des auteurs. Quant à la deuxième partie, la sémiotique aidera à faire une analyse des monstres qui pullulent le corpus et d'en tirer l'idéologie qui fera l'objet de la troisième partie.

1. Une approche historique du monstre

Dans cette première articulation de notre réflexion, nous focaliserons notre attention sur les caractéristiques données aux monstres par les auteurs. Le but n'est pas de comprendre pourquoi ils sont monstrueux, mais de voir ce que les écrivains ont choisi de montrer comme étant monstrueux en ces personnages.

1.1. Le monstre : laideur et répulsion

Selon le *Grand Robert*, il existe des monstres biologiques, erreurs de la nature, dues à des anomalies dans le développement embryonnaire comme le veau à deux têtes et aussi des êtres humains. Cela relève de la tératologie, comme le signale Ambroise Paré « Monstres sont choses

apparaissent outre le cours de Nature...comme un enfant qui naît avec un seul bras, un autre qui aura deux têtes » (115).

C'est aussi le cas des êtres humains victimes de difformités, qui sont présentés comme « monstres » qu'on exhibe dans les foires sous le nom de « phénomènes », que le cinéma a présenté dans *Freaks* ou dans *Elephant Man*.

Ensuite viennent les monstres analogiques. Certains sont le résultat d'une hypertrophie. Ce sont les êtres normaux atteints de gigantisme comme les Titans ou Goliath. Ou bien, ce sont des monstres « chimériques » : reconstructions, souvent littéraires, généralement composées de l'amalgame de parties empruntées à des cadavres comme le monstre de Frankenstein, ou des montagnes faits de membres ou de morceaux d'animaux réels : les licornes ou les dragons. Ailleurs, ce sont des conglomérats d'animaux et d'êtres humains, comme on le voit avec les centaures ou le sphinx. Tous ces hybrides monstrueux ont eu avec d'autres sources dans diverses mythologies, dans lesquelles, les auteurs des littératures diverses ont puisé pour donner une couleur de crédibilité à leurs inventions.

Par ailleurs, le monstre a été perçu comme celui qui se situe dans la transgression totale, non plus des lois biologiques, mais des lois morales et sociales communément admises, présentées comme des lois de la nature humaine. Ceci a surtout été vrai dans la littérature, aussi bien fantastique, réaliste que dans la science-fiction. Cette transgression peut être d'origine surnaturelle, comme on le voit dans « Le moine », roman où le prêtre Ambroise est poussé à la lubricité, au viol et au meurtre par le diable lui-même. Mais elle est le plus souvent sans interférence surnaturelle. Le monstre peut provenir d'un ailleurs dans « Alien » de Dean Foster. Il peut tout simplement renvoyer à un être humain dépravé, comme dans « Le plus dangereux des gibiers » de Richard Connell qui a donné lieu au film « Les Chasses du comte Zaroff ».

Le dieu biblique aussi refuse que des hommes laids ou difformes le servent, sans doute parce qu'étant conçus à l'image du créateur, ses serviteurs ne peuvent être difformes : « Nul homme de ta race qui aura un défaut corporel ne s'approchera pour offrir le pain de son dieu. Car il a une infirmité...Il profanera nos sanctuaires » (Lévitiques, XXI 16-24)

Ces différents aspects, qui balisent les territoires du monstrueux, présentent donc un point commun. Ces difformités, ces chimères, ces

transgressions de l'ordre naturel ou humain sont placées sous le signe de la laideur et de la répulsion. Elles tendent en général à provoquer chez le lecteur, après sidération, non pas l'admiration mais la peur, la terreur l'épouvante. Pour reprendre quelques remarques de Charles Grivel, le monstre est un écart par rapport à toutes les normes, il peut être une figure de l'excès, il effraie, menace mais en même temps il est fascinant (89). Ce qui amène à s'interroger sur le sens que l'on peut donner à la présence du monstre et sur les différentes significations qu'il a prises au cours de l'histoire. Qu'en est-il de son aspect psychique ?

1.2. Le monstre signe de violence

À la différence de ce qui se passait jusque-là, le monstre n'est plus donné comme repérable par son aspect physique qui signalerait un écart par rapport à la norme. D'aspect banal, il ne devient monstrueux que par ses actes et ce qu'ils provoquent comme réactions d'horreur chez les autres personnages et sur le lecteur. C'était déjà le cas de Jack l'éventreur ou des Vampires qui apparaissent dans les œuvres d'Anne Rice.

Ce qui caractérise le psychique du monstre c'est la violence sans apparente qu'il incarne, et par cela il demeure un signe lisible. Elle s'appréhende sous divers angles. Au plan sociologique par exemple, et sur le modèle de Freud, le monstre donne une figure à l'impensable de toutes les angoisses. En permettant à la violence de l'impensable social de prendre une forme visible. C'est ainsi qu'on peut lire « Duel » de Richard Matheson ou dans « Les sans gueule » de Marcel Schwob.

Au plan psychologique ensuite. La littérature qui met en scène des monstres est lue par les adolescents au point qu'on inaugure des collections spécifiques. Il est nécessaire parfois de poser un monstre en face de soi pour affirmer ainsi sa propre normalité. De plus, on peut considérer le monstre, dans ces textes, comme une figure de la révolte. Il brise, non plus comme les monstres antiques avec les lois de la Nature, mais avec le conformisme social que les médias, les journaux, les institutions et la famille proposent ou imposent. Cette rébellion adolescente se manifeste par le choix d'une solution esthétique, celle de l'horreur, comme on a pu le voir dans « California Gothic » de Denis Etchison.

Au plan politique, on peut aussi penser que nous vivons actuellement en Occident dans une époque, sans doute transitoire, où

l'absence de conflits idéologiques forts, on peut voir une sorte d'inhibition de la pensée. Le monstre serait alors non plus le signe d'une angoisse, mais, comme le terrorisme, un symptôme de transgression, de refus devant l'imposition à marches forcées des « valeurs » insignifiantes de la middle américaine au reste du monde.

Le monstre aurait ainsi un aspect décapant : il montrerait alors à l'homme le visage sous lequel il apparaît, et peut-être lui ferait-il prendre ainsi conscience de ce qu'il est.

Il convient de retenir que les monstres sont tous différents. Cette différence tient à la fois à leur aspect physique et psychique, au regard qu'ils instaurent sur eux et celui qu'ils permettent de porter sur le contexte social, politique ou culturel, dans lequel ils sont insérés par le biais de la fiction.

2. Le monstre à l'œuvre : *Bintou, La mélancolie des barbares, Nema, Attitude clando, Les travaux d'Ariane et le Corps liquide*

Le terme personnage vient du latin *persona*, qui signifie le masque, c'est-à-dire le rôle tenu par l'acteur. Selon Patrice Pavis. Au théâtre, le personnage est un être de papier, fait de mots et de gestes écrits qui se construit dans l'imaginaire du lecteur à partir des éléments constitutifs que le texte fournit. Toutefois, depuis les années cinquante avec le théâtre de l'absurde, le personnage perd davantage de ses traits individuels. Musil parlait de « l'homme sans qualité », Jean Pierre Sarrazac n'hésite pas à le qualifier de personnage sans caractère, d'« impersonnage ». La nouvelle génération africaine s'inscrit dans ce chambardement et présente des personnages tourmentés qui paraissent souvent comme un monstre aux yeux des autres. Pour mieux affiner nos analyses, nous nous attardons sur les diverses formes qu'adoptent les personnages monstres dans nos textes. Nous allons des personnages marginaux aux femmes maternelles sans oublier les hybrides.

2.1. Monstres et marginalité : pervers, criminels, obsédés...

Les personnages marginaux sont ceux qui s'inscrivent dans une sorte de marginalité. C'est-à-dire, des personnages s'écartant de la société par la place qu'on leur a assignée ou par leurs actes qui inspirent de la réprobation et du dégoût. La monstruosité de ces marginaux est explicite. Ils ne se cachent pas, sauf exception, dans la société des gens convenables.

Il s'agit très souvent de malades, de personnes âgées, de personnes privées de famille ; socialement de pauvres et de reclus ; moralement de criminels, et leur évolution peut résulter de l'influence d'un milieu ou d'une logique héréditaire. Bien sûr, toutes ces catégories ne sont pas constituées que de marginaux, encore moins de monstres ; mais parmi les marginaux représentés dans les pièces, ce sont ces catégories qui y figurent le plus souvent.

2.1.1. Les pervers

La perversion se définit comme une déviation de l'instinct sexuel. Tout comme le sadisme, la perversion est de l'ordre de l'anormalité. Selon *l'Encyclopédie Universelle*, elle regroupe toutes les formes de déviances sexuelles : rapports sexuels avec un homosexuel, un cadavre (nécrophilie) ou même un animal (zoophilie, bestialité). C'est également la pratique de l'exhibitionnisme des parties intimes, de voyeurisme ou encore la quête de la souffrance du partenaire, etc... En cas de violence extrême, les individus se développent des pulsions sexuelles morbides qui les relèguent au rang de monstre. Songeons ici au harcèlement sexuel du Recruteur dans *La mélancolie des barbares*. Celui-ci profite de sa position dans l'entreprise pour couvrir d'opprobre Lulu :

À présent Lulu, l'entreprise vous demande de retirer vos vêtements...

Retirer mes vêtements ?

Oui, pour un emploi.

Me déshabiller ?

...

Excusez-moi, mais je n'ai pas bien compris

...

Vous m'avez demandé de me ...

...

Tous vos vêtements.

...

Eh bien ...

...

Vraiment tout, Lulu... Votre culotte également.

...

Voilà.

...

Vous êtes infiniment plus mignonne ainsi, Lulu. (43-44)

Sous le personnage de Recruteur se cache une bête crasseuse, aux goûts monstrueux, raffinant sa perversion. Cette relation s'achève comme une union consentie, voulue même, une jouissance, dans la mesure où Lulu a conscience de se livrer tout entière au mal. Après l'acte, tout se passe comme si celui-ci laissait s'exprimer ses instincts les plus bas et les plus animalisant en la couvrant d'infamie :

Restons adultes. Responsables. Nous avons eu tous les deux, au même moment, à chaque extrémité de la ville, ce qu'on pourrait appeler un besoin d'évasion. Cette escapade a été une belle aventure... Une belle histoire. Sans que ni les tiens ni les miens aient eu à en souffrir... Tirons à présent le rideau... Rhabillez-vous, Lulu ; vous pouvez partir, on vous écrira... (45-46)

Le harcèlement sexuel affecte des millions de travailleurs. Un tel comportement peut avoir un effet dévastateur sur la personne, affectant à la fois son travail et sa vie personnelle. Les gestionnaires ont alors la responsabilité de condamner le harcèlement sexuel et, ou au pire des cas, répondre efficacement quand une plainte est déposée. Koffi Kwahulé condamne ce méfait, dans *Nema*, en exposant la situation des femmes harcelées par leurs pervers d'époux. Une occasion très frappante de viol conjugal s'est déroulée dans la maison des Gebierdejonc, où Nema travaille comme domestique. Nicolas, sous prétexte d'aller donner des fleurs à Nema au boulot, saisit l'opportunité pour mener son intention réelle :

Tu devines pourquoi je suis venu aussi précipitamment ? J'étais là, parmi les fleurs, et soudain ça m'a pris... Comme une diarrhée... J'ai eu envie de toi, là, au milieu des fleurs, soudain. Et quand j'ai envie, j'ai envie, tu le sais. Alors j'ai baissé le rideau et je suis venu..." (16)

La raison donnée par Nicolas est en ligne avec ce qu'Onyemelukwe considère comme l'un des principaux motifs du pervers. D'après son explication, le motif peut être pour satisfaire « une envie ou une pression sexuelle soudaine » (170). Cette parole de Nicolas témoigne déjà que le rapport sexuel forcé entre ce couple est l'ordre du jour. Il suffit seulement que le mari ait envie pour que la femme accepte. Nema dit à son mari qu'elle n'a pas envie et lui promet qu'ils se verront à la maison, mais Nicolas refuse le non comme réponse. Cela montre aussi que la femme est la propriété de son mari et le mari peut faire comme bon lui semble. Prenons aussi le cas d'Idalie dans *Nema*. En dépit de son ascension sociale,

celle-ci est victime de viol. « Ce type m’a pressé les seins !... Il m’a arraché le soutien-gorge et il m’a pressé les seins !... Ce type a enfoncé sa main dans ma culotte... Sa main au fond de mes cuisses, Benjamin !... Quand il y a eu des phares... Une autre voiture... Alors il s’est enfui. Il m’a violée, Benjamin ! » (65). On ne parle pas du viol seulement quand il y a une pénétration de sexe mais aussi quand il y a l’utilisation de la langue, des doigts ou d’un objet dans la bouche ou le vagin de la victime. Pour cette raison, Koffi Kwahulé, par le personnage d’Idalie considère cet acte comme un viol. Le traumatisme psychologique subi par les femmes après avoir vécu une agression ne peut pas être pris à la légère. Benjamin, son époux, fait mine de sympathiser avec sa femme. Au lieu de la reconforter après cette épreuve, il lui demande de “reproduire l’acte, mais proprement” (67).

2.1.2. Les criminels

Le criminel chez ces écrivains est difficile à identifier parmi ses semblables. Par ses actes, il transgresse les valeurs fondamentales de la communauté. À ce propos, Foucault écrit :

Le criminel désigné comme l’ennemi de tous, que tous ont intérêt à poursuivre, tombe hors du pacte, se disqualifie comme citoyen, et surgit, portant en lui comme un fragment sauvage de nature ; il apparaît comme le scélérat, le monstre, le fou peut-être, le malade et bientôt l’anormal. (Foucault 120)

De nombreux personnages dans nos textes développent cette tendance qui les prédispose au meurtre, à la suppression des autres, si cela leur permet d’assoir leur pouvoir, ou d’assouvir leur vengeance. Citons dans cette rubrique Komissari dans *La mélancolie des barbares*. Il fait preuve de cruauté et d’intransigeance envers Zac : « Je ne sais pas pourquoi Baby Mo vous a raconté toutes ces monstruosité... Je ne lui ai rien fait... Ne me tuez pas » (79). C’est un monstre intraitable qui préfère assassiner le violeur de sa femme. Au même moment, débarque la police avec son épouse sur le lieu du crime :

Komissari : Mais ce chien a osé lever son sexe contre ma femme !... Mais dis-le-leur, Baby Mo... Raconte-leur comment il t’a souillée...

Monique : Je le leur ai dit. Ce que je t’ai dit : il ne s’est jamais rien passé entre Zac et moi, mais tu n’as entendu que ce que tu voulais entendre, mon doux mari. Tu as laissé la haine dominer sur toi, et tu as ôté la vie à un innocent.

Komissari : Un innocent ?... Zac ? ...

Monique : Tu t'es échauffé la cervelle tout seul et tu as assassiné Zac. Circonstance aggravante, tu as utilisé, mon doux mari, ton arme de service pour régler une affaire personnelle, privée, d'homme à homme.

Komissari : Salomé !... Jézabel !... Catin !... Crevure !... Ordure !... Pourriture !... Roulure !... Sac à merde !... Sale petite garce !... Pétasse !... (81-82)

Finalement, Komissari, voulant punir son filleul, s'est rendu compte qu'il est tombé dans le traquenard de sa femme. Monique appartient à cette catégorie de femmes qui sont prêtes à tout, ce qu'elle réussit si bien à faire car Komissari est torturé jusqu'à la mort. Cela montre à quel point le manque de responsabilité et d'avidité sexuelle peuvent conduire à un crime crapuleux.

À l'instar de *la Mélancolie des barbares*, Nema évoque une scène de crime du personnage éponyme. En effet, Nema secourt sa patronne Idalie, victime de violence conjugale. Comme toute féministe radicale, elle est passée à l'extrême en tranchant le sexe du mari d'Idalie. Une preuve de la solidarité féminine. Nema et Idalie respectivement domestique et patronne se sont soutenues pour effacer leur souffrance commune.

2.1.3. Les obsédés ou monomaniaques

Le terme obsession vient du latin « *obsessio* », mot relevant du jargon militaire qui signifie *assiéger une ville*. Dans la terminologie de la psychiatrie et de la psychologie, ce terme désigne une pensée (dans le sens le plus large ; idée, désir, remords...) qui assiège le sujet, c'est-à-dire une pensée qu'il ne peut pas écarter malgré ses efforts. Au début du XIXe siècle, de nombreux psychologues ont mené d'importantes études sur ce trouble et les avis convergent sur sa nature pathologique et névrotique. Ainsi, pour Pinel, les obsessions sont des folies raisonnantes. Quant à Esquirol, ce sont des délires partiels dans le groupe des monomanies. C'est un mode de pensée selon lequel une ou plusieurs idées s'imposent de manière lancinante et pénible au sujet qui reconnaît le caractère pathologique et absurde. En clair l'obsession est, selon le *Dictionnaire universel*, un trouble mental caractérisé par une idée fixe, une crainte ou une impulsion qui s'impose à l'esprit, et détermine une situation d'angoisse. Elle est une idée, un sentiment, une image souvent absurde ou incongrue qui surgissent dans la conscience et l'assiègent, bien que le sujet soit conscient de leur caractère anormal.

L'obsession ressentie au plan mental par le sujet s'étend au domaine de l'action. Cet état psychique prédispose le sujet à des actes pénibles en opposition avec sa personnalité. Il est alors enclin à accomplir des actes stéréotypés, rituels. Les obsessions peuvent être classées en plusieurs catégories : les obsessions intellectuelles qui se manifestent par des doutes, des ruminations mentales, des questionnements métaphysiques. Les obsessions émotives liées aux craintes et aux phobies, et les obsessions impulsives caractérisées par des kleptomanies, des exhibitionnismes. L'obsédé est un individu qui ne jouit pas de toutes ses facultés de jugement car il est obnubilé par une idée fixe. Ce sont des états que l'on peut ranger dans la catégorie des maladies mentales. Dans les textes que nous étudions, nos monstres obsédés changent d'attitudes et deviennent très affectueux et affectionnés envers leur victime.

On voit une attitude similaire le jour où Nema est venu au travail avec la brûlure. Nicolas lui fait parvenir un bouquet de fleur qu'il surnomme *dolce inferno*. Ce geste du mari s'apparente, à celui de Komissari, dans *La mélancolie des barbares*. « **Monique**. - Il ne m'a pas battue, juste une gifle. Ensuite il est descendu et il est revenu avec des fleurs. Du jasmin de Madagascar. En pot. Il l'a posé à mes pieds, et il s'est mis à genoux devant moi, et il m'a demandé pardon » (23).

Ce comportement de Komissari est hypocrite sur les bords. Etant donné qu'il était conscient de la Violence de son acte.

On en déduit que les marginaux du corpus n'ont aucune notion de la moralité et parce qu'ils ne maîtrisent pas leur force physique ou leurs pulsions, ces sauvages sont dangereux pour la société : ils trucident ou manquent de peu de tuer. Au-delà de cette forme marginale qui caractérise certains personnages, qu'en est-il des monstres hybrides ?

2.2. Monstres et hybridité

La figure du monstre telle qu'analysée ici est celle d'un personnage difforme et repoussant. Ses attributs sont moins flatteurs et inesthétiques. On retrouve chez le personnage bintou un corps acculé par le péché. En cessant d'être une enfant, en parlant comme une adulte, en laissant ce corps s'élever dans une réalité biologique qui incarne l'altérité des sexes, elle devient ce « corps-objet », ce réceptacle pour la conscience dominatrice masculine, dans lequel tant de péchés se sont accumulés. Le corps-objet est objet de désir, de désirs interdits conduisant l'oncle à

envisager l'idée d'une excision qui est bien entendu un geste sacrificiel, mais également un geste censé abolir ou ruiné cette hybridité. Bintou ne doit pouvoir jouir de son corps, de sa féminité, du « pouvoir » physique et symbolique de son corps pour d'autres consciences, et pour la sienne propre. Cette excision est en quelque sorte une amputation physique de sa conscience. Il est clair que le corps de la fillette est sidérant, inquiétant à cause des confusions identitaires qu'il génère.

Clando, lui, a perdu un œil et refuse de terminer son traitement psychiatrique. Les conditions de détention du clandestin dans l'hôpital psychiatrique évoquent à la fois la mise à distance et l'exhibition du corps du personnage devenu objet de curiosité et d'analyse scientifique dans *Attitude clando* :

Je vous interdis de rentrer dans ma vie brisée. La taille de mon sexe ne regarde que ma femme. Vous m'avez mis nu plusieurs fois dans votre hôpital pour savoir comment j'évoluais. J'étais nu, la boule à zéro, et vous me rincez tendrement avec un tuyau d'eau chaude pour tuer les microbes. Et maintenant vous voulez que je replonge ? Pourquoi faire ? (78)

Clando et Bintou incarnent l'ambivalence naturelle et restent tout naturellement des êtres extraordinaires, différents de l'homme (normal). S'ils apparaissent, à ce titre, étrangers aux yeux de tous, ils sont aussi des êtres étranges en raison même de leurs traits hybrides. Jean Brun pense que le monstre montre toujours sa vraie identité. Il écrit « le monstre possède le mystérieux pouvoir de terrifier et d'attirer à la fois. Il est hideux et séduisant, on le fuit et pourtant il fascine. Objet de terreur et de répulsion, le monstre incarne pourtant le désir » (Brun 185).

L'instabilité et la variabilité de la forme sont propres au mystère des monstres qui sont imprévisibles. La représentation du monstre en tant que figure chaotique du désordre social qu'il faut abattre devient en ce sens la quête initiatique de plusieurs héros mythiques tels le combat de Thésée contre le minotaure ou d'Ulysse contre la Méduse dans la mythologie grecque.

Le monstre de par sa nature hybride représente souvent une figure chaotique dans une connotation péjorative au sens de désordre. Il suggère un danger qui trouble l'ordre établi dans l'imaginaire collectif. C'est peut-être dans cette perspective qu'il faut comprendre chez ces auteurs africains l'usage fréquent des personnages de femmes associé à une relation

complexe à la maternité comme pour illustrer la souffrance et la libération des personnages-monstres.

2.3. Monstres et maternité

Un autre aspect important de la monstruosité qu'il convient de souligner est celui du lien avec la maternité. Dans *Le Corps liquide* d'Efoui, par exemple, c'est la narratrice-mère qui interroge la relation à son corps devenu étranger. Ses mouvements désarticulés et incontrôlables associés à une crise de la mémoire placent la narratrice dans une frontière qui menace son équilibre mental. « Mon corps, dedans, dehors, ce qu'est que ça : quelque chose à rappeler » (47). La mère reconstitue les souvenirs pour comprendre « le geste monstrueux » (52), de ses fils qui ont tué leur père. C'est en interrogeant la place du monstre dans son corps qu'elle tente une reconstitution impossible du moment de la maternité qui a engendré les monstres. « J'ai longtemps gardé le silence des fils [...] Cette mort est sortie de mon ventre et a atteint le père. Je n'ai pas d'alibi » (53). La culpabilisation de l'imaginaire de la mère qui donne naissance à un être monstrueux.

À l'exemple du *Corps liquide*, *Les Travaux d'Ariane* met en scène le monologue d'une mère qui tente de reconstituer une histoire traumatique. La pièce de Makhélé en effet, s'ouvre sur la célébration de la mort du bébé d'Ariane tué par le père de l'enfant l'année précédente. Le bébé d'Ariane né albinos provoque à la fois le dégoût et la crainte à l'image du monstre. Démokoussé, le mari d'Ariane ne construit aucun contact avec sa fille et trucidé l'enfant par crainte de devenir « la risée de toute la ville » (16). Ariane confesse son hésitation lors des premiers contacts avec son enfant. « Notre fillette était albinos. Dire que je l'ai portée neuf mois dans mon ventre sans le savoir. Un instant de dégoût m'a traversé la gorge en la voyant. Puis, je l'ai serrée fort, très fort dans mes bras. Elle était si fragile » (14), mais son amour maternel lui fait assumer la « monstruosité ».

Le meurtre de sa fille génère un choc émotionnel chez Ariane et met à jour la connexion monstrueuse entre la mère et sa progéniture. En effet, la mort de son enfant construit un lien vers un nouvel accouchement symbolique accéléré d'Ariane par lequel elle expulse une colère et un dégoût réprimé. La multiplication des personnages-monstres en révolte se fait l'écho d'un chaos identitaire en tant qu'espace de recreation

volontairement transgressif, incertain et sans limite dans ces nouvelles écritures théâtrales.

3. Des enjeux de la figure du monstre

Au-delà du cadre purement scénique, il convient de s'interroger sur la réflexion métathéâtrale induite par les personnages monstrueux. En effet, l'apparition même de ces monstres suggère une réflexion sur la société qu'il conviendrait d'analyser le traitement littéraire. Mais de façon assez significative, il semble que le monstre fascinant du corpus pose des réflexions sociales et politiques sur la justice et l'injustice, sur les limites du pouvoir et sur le Bien et le Mal. En posant de nouvelles réflexions sur l'homme et sa fragilité, le monstre conduit ainsi à une nouvelle appréhension du drame de l'Homme, nouvelle appréhension de la dramaturgie africaine.

3.1. La question des choix : Le bien et le mal

Le questionnement proposé au lecteur est celui du choix entre le bien et le mal, sous toutes ses formes, qu'il soit conjugal, maternel ou fraternel. L'auteur campe des personnages clairement identifiés comme étant mauvais. Komissari, par exemple, fait le choix de la vengeance en disant à son épouse « Ton Golgotha ne sera pas jeté en pâture à cette cité, et son sang ne coulera pas derrière un pick-up, mais de mes mains » (71). L'on voit combien son positionnement est clair. Il pourrait en effet parler de meurtre, mais parle plutôt de respect des lois, comme la cité est soumise à sa souveraineté. Pourtant, il semble que l'opposition, soit plus la trahison que l'amour, à voir l'échange entre les deux protagonistes :

Monique. - Tu t'es échauffé la cervelle tout seul et tu as assassiné Zac. Circonstance aggravante, tu as utilisé, mon doux mari, ton arme de service pour régler une affaire personnelle, privée, d'homme à homme...

Komissari. - Salomé ! ...Jézabel ! ...Catin ! ...Crevure !... Sale petite garce ! ...Pétasse ! (82)

Le commissaire semble se venger d'autre chose que ce qui ressort de la sphère purement familiale. Commettre ce meurtre était une façon de dénier ce fils de Zac qui l'a trahi. Pourtant, il était un innocent. Malheureusement, Komissari la compris tardivement.

Si les œuvres plus habituelles aux héros « ni tout à fait coupables, ni tout à fait innocents » insistent sur la purgation des passions, dans les tragédies à monstres, le même effet est voulu mais les dramaturges africains. D'un côté les monstres prônent et revendiquent le Mal, de l'autre, on encourage au Bien. Par le sentiment de l'horreur, « le Bien et le Mal » deviennent ainsi matière à débat. Et le Mal est ainsi présenté comme un problème auquel il est nécessaire de réfléchir. Une dichotomie s'impose entre l'homme bon et l'homme mauvais, entre l'action bonne et l'action mauvaise. Le lecteur-spectateur, tel un juge devant l'événement représenté, peut se demander quelle aurait été sa propre réaction face à telle ou telle situation.

Mais au-delà de cette analyse que peut avoir le spectateur, ce théâtre dévoile aussi une fonction morale. Puisque certaines actions peuvent conduire au malheur général, il convient de garder des buts moraux. Ainsi, l'adultère conduit à la haine, la jalousie pousse au crime. Qu'il s'agisse de Komissari, de Baby Mo ou de P'tit Jean, tous ont été mus par des passions amoureuses déchues qui les ont entraînés dans des tourbillons de haine. Baby Mo ou l'oncle Drissa ont, par jalousie, causé le malheur autour d'eux.

3.2. La frousse de l'inhumanité

Le personnage monstrueux tient tout particulièrement à être redouté, car il pense le plus souvent qu'un homme redouté est un homme estimé. Nous pouvons, dès lors, parler de conscience jubilante de la peur provoquée.

Si le monstre de notre corpus présente fièrement ce qu'il croit être ainsi une qualité pour un grand souverain, d'autres le suivent de près. Kwahulé, notamment, a choisi de camper des personnages autoritaires qui, de par leur présence seule, rendent mal à l'aise. Mais la véritable peur est surtout visible pendant les discussions sur le monstre, quand celui-ci est hors scène. Moussoba déclare au sujet de Bintou « Wanzo, le démon de la luxure, a traversé les mers pour venir posséder le dard de ta fille » (31).

Tous les autres protagonistes semblent avoir peur du monstre, y compris ces adjuvants qui savent tout ce dont il est capable. C'est d'ailleurs entre autres grâce à cette esthétique en relief que le méchant personnage obtient sa stature de monstre. Le monstre conserve son statut de monstre précisément parce qu'il est craint de tout un chacun. Si l'on en venait à ne plus le redouter, il ne perdrait pas l'estime des autres comme il le proclame, mais il se perdrait lui-même ; et deviendrait inexistant aux yeux des autres.

Mais puisqu'il est plus que méchant, puisqu'il agit là où personne ne s'y attend, il garde en son pouvoir sa faculté même de paraître si cruel. Les auteurs usent alors de divers artifices pour évoquer la peur provoquée par leur personnage. Les uns le fuient tant qu'ils le peuvent, les autres s'abaissent à le contenter pour ne surtout pas risquer de lui déplaire « Perds-toi en moi...Jusqu'à ce que ta chair se pose au creux de mon âme...Que le pistolet sur ma tempe, ta chair lèche mon âme, mon doux mari » (72). Ces propos traduisent la peur de Mo Baby suscitée par la cruauté ou encore la barbarie de son époux. Il y a là une volonté active, un choix clairement établi.

Deux angoisses sont à noter face au monstre : celle des personnages directement soumis à lui, et celle du public lié à la scène. Puisqu'il incarne la différence, le monstre attire à lui tous les regards et toutes les craintes. Toutefois, la terreur a quelque chose de jubilatoire dans le contexte d'intensité des émotions. De façon intemporelle, les spectacles d'épouvante attirent tout en même temps qu'ils provoquent une réaction de rejet.

Ainsi, le monstre permet déjà de réfléchir, d'essayer d'explorer les limites que peuvent se fixer ou non les hommes. Il donne la parole, sous la plume des dramaturges, à ce qu'il y a de plus enfoui dans l'esprit humain. La catharsis opère dans la mesure où le spectateur s'interroge sur ce spectacle de la monstruosité sans borne. En ce sens, montrer les dérives d'un monstre revient pour nos auteurs à souligner les risques encourus par une société qui laisse entre les mains d'un seul homme, d'un seul roi, toute la latitude d'action.

Bien évidemment, la censure étant encore forte, le message n'est pas directement adressé au public en toute clarté, mais le message est néanmoins là : l'autorité d'un homme peut ne jamais se satisfaire du Bien commun, et peut aboutir à des situations extrêmes dans lesquelles les sujets n'ont plus droit de parole. Le monstre incarne donc le cas-limite de l'homme, et le cas-limite de la politique. Il présente en germe ce que peuvent redouter les hommes d'un pouvoir tout puissant.

3.3. Le monstre comme dégénérescence du politique

Nous avons vu précédemment la réflexion sur le Bien et le Mal portée par les monstres de tragédies. Cette réflexion est bien évidemment sociale, mais elle relève aussi du politique. En effet, puisque le monstre

opère toujours des choix tournés vers le mal, et puisque le monstre est avide de pouvoir, il est possible de parvenir à des rapprochements entre les désirs politiques dominants et les moyens de parvenir à ses fins.

3.3.1. Le monstre, figure de l'injustice

Le monstre d'ores et déjà orgueilleux et imposant est souvent présenté par les dramaturges non seulement comme un personnage chez qui la justice ne représente rien, mais en plus il est le plus souvent décrit comme préférant l'injustice à la justice, pourvu que son intérêt soit favorisé.

Plusieurs tragédies apparaissent clairement comme des critiques de l'injustice par les dramaturges. Pour le personnage monstrueux, l'obstacle à sa puissance devient irréductiblement sa victime. Il peut même apparaître dans une sorte d'état second dans sa quête de toute-puissance et pourtant l'on constate chez lui une conscience jubilante de cette cruauté. Le monstre ne considère plus les hommes comme tels, mais comme de potentiels obstacles à la toute-puissance, au pouvoir suprême.

3.3.2. Le monstre, cas limite du pouvoir autoritaire

Le monstre, digne des préceptes machiavéliques, présente un pouvoir indiscutable, sans faille. La moindre opposition est tuée dans l'œuf ; le monstre ne se laisse guider que par son orgueil et sa démesure. Le moindre opposant à son autorité est voué à la mort.

Le monstre comme dégénérescence du politique est en ce sens l'illustration des contraintes imposées par un régime tout-puissant. La politique peut être dans cette perspective un lieu de règles, d'exigences, de contraintes imposées que l'on doit suivre au péril de sa vie.

Le monstre incarne donc le cas-limite de l'homme, et le cas-limite de la politique. Il présente en germe ce que peuvent redouter les hommes d'un pouvoir tout puissant. La dégénérescence comme altération, détérioration du politique représente sa dégradation dans notre société actuelle.

Conclusion

Au terme de notre analyse, nous retenons que le monstre est un personnage atypique dans l'espace africain. En effet, les dramaturges le présentent comme vidé de toute sa substance et exposé aux forces du mal qui le défigurent au fil des pièces, au point de lui ôter finalement toute

valeur humaine. Il en ressort une image monstrueuse de l'homme à travers des personnages stéréotypés dont l'existence se caractérise par une interminable angoisse et trouble psychique. Cette dramaturgie qui vilipende une humanité en perte de ses valeurs fondamentales, se charge de véhiculer l'avenir chaotique de notre société contemporaine.

Parallèlement à cette perception pessimiste de l'humanité, les auteurs laissent entrevoir la possibilité d'une amélioration de la nature humaine. En mettant au-devant de la scène des monstres grotesques, criminels ou pervers, ils veulent sans doute éveiller nos consciences pour bannir de nos actes et de nos paroles, tout ce qui est à même de déshumaniser l'autre ou notre semblable. Ils s'attachent à défendre et à préserver les valeurs essentielles de l'humanité. Puisque chez eux, l'identité des contraires est une règle de rédaction, l'on peut aussi en déduire de ce sombre tableau de l'humanité que les écrivains présentent, une invitation à tous et à chacun d'œuvrer pour le respect de l'autrui. Cette génération semble ainsi croire à la possibilité d'une union sacrée de toutes les énergies humaines afin de ne plus voir les angoisses et les souffrances de l'humanité comme une fatalité.

Travaux cités

- Bealu, Marcel. « L'araignée d'eau », in *L'araignée d'eau*, Phébus, 1994.
- Brun, Jean. *Le Mythe de l'androgyné*, Paris, Bey International, 1979.
- Brussolo, Serge. *La meute*, éd du Rocher, 1990.
- Caya, Makhélé. *Les Travaux d'Ariane*, Paris, RFI/ACCT/SÉPIA, 1995.
(Nouvelle)
- Connell, Richard. « Les Chasses du comte Zaroff ou Le plus dangereux des gibiers » in *Histoires abominables*. Presses Pocket, 1995.
- De Saussure, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*, édition critique préparée par Tullio de Mauro, Paris : Payot, 1972.
- Efoui, Kossi. *Le Corps liquide*, Carnières, Nouvelles Écritures, Vol. 2, Lansman, 1998.
- Etchison, Denis. "California Gothic", Denoël, 1999.
- Foucault, Michel. *Les anormaux*, cours au Collège de France, 1974-1975, Paris, Gallimard Le Seuil, coll. Hautes études, 1999.
- Grivel, Charles. « La face du monstre » in *Le fantastique*, MANA 1, 1983.
- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage » in *Littérature*, N°6, Paris, 1972.
- Harding, Alison V. « Monsieur taupe » in *Histoires d'horreur*, Fiction spécial n°10, 1967.
- Kwahulé, Koffi. *Bintou*, Lansman, 1997.

- *La Mélancolie des barbares*, Belgique, Lansman, 2009.
- *Nema*, Éditions Théâtrales, 2011.
- Matheson, Richard. *Duel in Orbites* n°2, 1982.
- Milési, Raymond. « L'heure du monstre » in *territoires de l'inquiétude* n°7, Denoël, 1997.
- Niangouna, Dieudonné. *Attitude clando*, Paris, Cultures France, 2007.
- Paré, Ambroise. *Des Monstres et prodiges*, édition critique et commentée par Jean CEARD, Volume 115 de Travaux d'Humanisme et Renaissance, Librairie Droz, Genève, 1971.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Dunod, 1996.
- Onyemelukwe, Ifeoma. *Colonial, Feminist and Postcolonial Discourses : Decolonisation and Globalization of African Literature*, Zaria : Labelle Educ, 2004.
- Rovin, Jeff. *The Encyclopedia of Monsters*, Facts on File, Inc. New York, 1989.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne et contemporain, lexique d'une recherche*, Louvain-La-Neuve, Ed. Théâtrales, 2001.
- Schnabel, William. « L'hybride » in *Les Cahiers du Gerf*, n° 7, 2000.
- Schwob, Marcel. « Les sans gueule » in *Cœur double*, 10/18/1979.
- Skal, David. J. « The Monster Show » in *A Cultural History of Horror*. W. Norton éd., New York, 1993.

Comment citer cet article / How to cite this article:

MLA : Konan, Aya Elodie. "Les monstres fascinants des nouvelles dramaturgies africaines." *Uirtus*, vol. 3, no. 2, août 2023, pp. 1-19, <https://doi.org/10.59384/XZCV1729>.