

« L'écriture de la surface dans le roman d'Emmanuel Dongala : entre surformalisation et légèreté esthétique. »

Gervais-Xavier KOUADIO
Université Peleforo Gon Coulibaly (Korhogo)
Godaty2@gmail.com

Résumé

Ce qui est frappant dans le roman d'Emmanuel Dongala, c'est sa propension à porter l'intérêt sur la forme de l'écriture. L'important travail formel qui y est fait situe le sens non plus dans le contenu narré mais dans son contenu esthétique. L'attention traditionnelle accordée à la profondeur du message depuis le réalisme s'éclipse au profit d'une écriture qui célèbre les recherches formelles et explore les sujets de la vision, de la lumière, du spectacle ou du sensationnel. Inspiré de l'approche intermédiaire de Marie Pascale Huglo et adossé aux travaux de Gilles Lipovetsky, le présent article montre qu'une inflexion esthétique a lieu dans la littérature africaine contemporaine qui institue l'émergence de l'écriture de la surface. Inséparable de la société de l'image, cette écriture affirme l'avènement d'un nouveau régime culturel appelé la « légèreté ».

Mots – clés : « écriture de la surface », « légèreté esthétique », « roman africain », « hyperréalisme », « intermédialité »

Abstract

What is outstanding in Emmanuel Dongala's novel is his liability to emphasize writing form. The important formal work it displays reveals meaning no longer in the narrated content but in his aesthetic content. The traditional attention to the depth of messages (conscious-awakening, commitment) since realism is overshadowed by a writing which celebrates formal research and highlights vision, light, performance or sensational matters

Inspired by Marie Pascale Huglo's approach to intermediality and backed up by the works of Gilles Lipovetsky, this article shows that an aesthetic inflection is present in contemporary African literature and that it establishes the emergence of surface writing. Inseparable from the image society, this writing predicates the advent of a new cultural regime called 'lightness'.

Keywords: « surface writing », « aesthetic lightness », « African novel » « Hyperrealism » « Intermediality »

Le constat de l'inflation formelle caractérisant un grand nombre de productions artistiques contemporaines conduit Gilles Lipovetsky à identifier la *surface* comme l'un des traits dominants du cinéma contemporain. Il forge le concept de « *cinéma simplex* » pour désigner ce cinéma marqué par la surenchère visuelle, « expurgé de toute épaisseur, [un cinéma] de la surface et de la planéité » (G. Lipovetsky, 2007, p.99). Liée à l'émergence de la société du spectacle, la dynamique *simplex* du cinéma se construit à partir d'une amplification des effets spéciaux, de la mise en avant de la simplicité structurelle ou encore d'« une psychologie élémentaire et de traits comportementaux simples, immédiatement déchiffrables » (G. Lipovetsky, 2007, p.99).

Sous l'angle de la littérature africaine, A. Coulibaly dans un travail d'investigation théorique distingue la « surface » comme l'un des traits majeurs du roman nouveau engagé dans une quête hyperbolique de l'apparence, de la sophistication de la forme. (2012, pp.151-167). Véritable « nouvelle poétique », l'écriture de la surface émerge, « qui fait remonter le jeu de la signifiante textuelle à une surexploitation du signifiant » (A. Coulibaly, 2012, pp.153). La représentation du réel, l'engagement ou la visée de Vérité, principes si chers au roman africain se voient désormais remplacés par un parti pris obsessionnel pour le travail sur la forme, la structure ou l'architecture du texte romanesque. Loin de sa « sévérité » et de son réalisme traditionnels, le roman africain privilégie désormais une esthétique de la surface « dont la finalité est de divertir au premier regard et au premier degré » (G. Lipovetsky, 2015, p.233)

Comment comprendre ce nouveau régime de l'écriture ? Sous quelles modalités fonctionne-t-il dans le roman francophone ? Quel changement esthétique institue-il ? Le projet de cet article est d'apporter des éléments de réponse à ces questions à partir de l'analyse de quatre romans d'Emmanuel Dongala¹. Plus précisément, il s'agit de montrer que l'écriture de la surface institue un régime esthétique nouveau (la légèreté) axé sur la célébration des valeurs ludiques et hédonistiques.

¹ Il s'agit respectivement de 1/ *Un fusil dans la main, un poème dans la poche* (1975), 2/ *Le Feu des origines* (1988), 3/ *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (1997) et 4/ *Johnny chien méchant* (2002). Désormais les références à ces romans seront respectivement désignées en italique par *Un fusil* (pour *Un fusil dans la main...*), *Feu des origines* (pour *Le feu des origines*), *Les petits garçons* (pour *les petits garçons naissent aussi des étoiles*) et *Johnny* (pour *Johnny chien méchant*) et suivies du numéro de la page entre parenthèses.

L'écriture de la surface a partie liée avec la culture spectaculaire. Alors, l'intérêt de l'intermédialité², comme méthode d'analyse, réside dans le fait qu'elle permet de lire le dialogue entre la littérature et les médias visuels. Enrichie par le concept de « la légèreté », la perspective intermédiaire aide à étudier l'écriture de la *surface* chez Emmanuel Dongala en suivant une progression ternaire. La première partie revient sur le sens et le contexte de l'écriture de la surface. Par la suite, l'analyse interroge les motifs centraux par lesquels une telle écriture se déploie. Dans ce sens, l'accent est mis sur l'intérêt du roman pour la lumière, la démesure des images, la volubilité et la violence du personnel politique. Quant à la troisième partie, elle fait, à partir du primat de ces questions « superficielles », le constat du basculement du roman africain un nouveau régime esthétique appelé la *légèreté*.

1. Au commencement de l'écriture de la surface : le culte de la forme

La saturation médiatique caractéristique de la culture contemporaine est à la base d'une importante révolution cognitive et épistémologique : le passage de la *litéracie*³ textuelle à un nouveau régime de connaissance centré sur la *technè*. Dès lors qu'on change de support, on n'a plus la même manière de transmettre, de créer, ni de penser et de connaître. Dans ce contexte, le *logos* perd l'exclusivité (qu'il a toujours eu depuis l'Etat moderne) de la représentation de l'expérience, de la transmission des connaissances. Désormais, ce que Déotte (2004) appelle les *appareils*⁴, ces dispositifs techniques (perspective, photographie, cinéma...) construisent aussi notre perception du monde et la transforment.

Une telle inflexion du régime de la représentation, la littérature romanesque africaine s'en fait l'écho au niveau esthétique avec des œuvres qui reconnaissent « comme partie intégrante de l'écriture, la base matérielle sur laquelle les signes s'inscrivent ; cela signifie reconnaître la surface comme partie de la figure ». (S. Mariniello, 2007, p.174)

² L'approche de l'intermédialité que l'article privilégie est celle de Marie Pascale Huglo. Sa lecture repose sur ce qu'elle appelle « la persistance des médias ». La persistance intermédiaire « suppose que des modes d'apparaître et de perception liés à un moment donné, à tel ou tel médium, circulent et se transforment en dehors de ce médium. La persistance tient dans l'insistance et la résurgence de modes perceptifs marquants gardés en mémoire » (M.P Huglo, 2007, p.27)

³ Selon Silvestra Mariniello (2007, p.166-167), le terme litéracie décrit « un ensemble donné de relations que nous avons au langage, relations qui se sont développées et qui ont été conditionnées par des circonstances historiques concrètes ». La litéracie moderne implique la construction du langage en tant que médiateur universel, construction qui a déterminé (et détermine encore) notre façon de penser le langage ainsi que notre participation à une configuration historique du savoir.

⁴ « L'appareil vient du latin *apparatus* (qui vient de *apparare* :préparer pour), qui signifie *préparatif* et qu'on retrouve dans le sens de appareil, cérémonie, éclat, puis secondement dans dispositif, prothèse, instrument, engin, etc. L'appareil doit respecter la loi de l'accueil de l'évènement, car c'est grâce à lui que l'on va embellir les apparences, manifester la solennité d'un évènement » (J-L Déotte,2004,p.99)

Remettant en question la toute-puissance du logocentrisme, ces œuvres (influencées par la société du spectacle et son obsession de l'image) inscrivent la survalorisation de la forme au cœur de leur projet esthétique. On parle alors d'une écriture de la « surface » entendue comme « une ritualisation de l'écriture, une autoconscience où les textes se pensent d'abord comme structure avant de se penser comme signifiante ». (A. Coulibaly, 2012, p.161). Ce qui prime ici, c'est la structure, l'organisation ou encore l'architecture du récit. Le sens du texte réside moins dans le contenu narré que dans la forme. Un tel parti pris esthétique ne serait pas porteur d'une vertu heuristique si la recherche formelle au sein des romans ne se faisait pas sous le signe de l'excès. Depuis le Baroque, le travail sur la forme est une constante du roman. Ce qui change avec l'écriture de la surface, c'est que ce travail formel est fait avec excès. Toute démarche qui autorise à croire en l'existence d'une relation d'inhérence ou, à tout le moins, d'une homologie entre l'écriture de la surface et l'hyperréalisme.

Parler d'hyperréalisme revient dans une certaine mesure à aborder le principe de l'excès et/ou la stylistique de l'hyperbolisation au centre de l'élaboration des œuvres artistiques. Pour A. Coulibaly (2012, p.157) « une des caractéristiques majeures de l'hyperréalisme est la représentation fréquente en gros plan et très détaillée d'une partie d'un ensemble. L'agrandissement démesuré d'un sujet est une autre forme d'abstraction. On agrandit les détails comme dans une activité de séduction. ». L'œuvre hyperréaliste se donne à voir dans un déchainement maximaliste, une spirale d'excès orgiastique. Elle prospère sur une rhétorique de l'extrême, de l'exubérant, de la surenchère, de l'exacerbation pure. Cette logique de l'excès gagne le langage, les faits et la diction dans le roman africain : presque tout y est montré, dit et décrit sous le prisme de l'hyperbole. Les romans d'Emmanuel Dongala sont le lieu du déploiement du versant hyperréaliste de l'écriture de la surface. Des éléments pourtant secondaires dans la trame du récit sont décrits avec excès. C'est le cas des sources lumineuses, de la volubilité et de la violence des acteurs politiques.

1.1 Une évocation de la lumière sous le signe de l'hyper...

On retrouve dans les romans de Dongala un intérêt singulier pour la question de l'éclairage dans l'évocation, et surtout, les longues descriptions de sources lumineuses. Lumière naturelle des astres (soleil, lune, étoile, éclair) ou du feu ; éclairage artificiel (ampoule, projecteurs) donnent ainsi consistance à l'espace et à l'atmosphère décrits dans le récit. **Tableau 1 : évocation du « Soleil » et « Lune » dans le roman de Dongala**

Romans	Soleil	Lune
<i>Un fusil</i>	« Le <u>soleil explose</u> dans toute sa munificence » (p.15 ; p ; 337) « soleil brillant » ; « soleil qui brillait » (95) ; « soleil brillant et brulant »(252) ; «brulant soleil »(281) « soleil dont l' <u>éclat était insupportable</u> »(209) ; « un soleil <u>de plomb</u> » (211) ; « le soleil tapait fort »(281)	« <u>Pleine lune</u> , une de ces <u>grosses lunes</u> » (203) ; « lune <u>prête à éclater</u> » (204)
<i>Feu des origines</i>	« soleil brulant »(70) ; « lumière du soleil brulant de midi »(94) ; « soleil <u>éclatant</u> »(95) ; « soleil aussi chaud que l'enfer »(127) ; « le soleil atteignit le zenith »(240) « <u>soleil écrasant</u> »(322) ; « <u>éclat du soleil</u> » (322)	
<i>Les petits garçons</i>	« rayons jaunâtres du soleil »(199) ; « Chaud soleil » (102)	« lune [...] ronde et blanche » (52) ; « lune qui brillait »(252) ;
<i>Johnny</i>		«une pleinelune brillait »(358) ; « la lune était <u>grosse et ronde</u> »(200) ; « lune <u>grosse, ronde et pleine</u> »(200)

Tableau 2 : Evocation des sources lumineuses : « étoile », « feu » « éclair » dans les romans de Dongala

Romans	Etoile	Feu et / ou éclair
<i>Feu des origines</i>	« <u>toutes les étoiles étaient sorties</u> dans un ciel <u>exceptionnellement limpide</u> » (322)	« <u>immense incendie</u> »(299) ; « <u>immenses flammes jaunâtres</u> »(299) ; « <u>mer de bougies, de chandelle, de lampe-tempête et de lampe torche</u> » (269)
<i>Petits garçons</i>	« les étoiles brillaient » (219) ; « étoiles qui scintillent dans le ciel »(263)	« éclat de l'éclair » (308)
<i>Johnny</i>	« le ciel a <u>craché toutes ses étoiles</u> » (246)	« <u>gigantesque éclair</u> » (392)

Les extraits mentionnés dans les tableaux se caractérisent tous par l'usage hyperbolique accompagnant l'évocation de chaque source de lumière. Ainsi, aux mots (soleil, lune, éclair, étoile et feu) évoquant déjà l'idée de lumière, l'on associe des adjectifs (immense, gigantesque, éclatant, écrasant, brillant, grosse, insupportable, pleine...) ; des verbes (cracher, briller, scintiller, exploser, taper...), des noms (éclat, zenith, clarté ...) des adverbes (exceptionnellement, fort) mettant l'emphase sur l'intensité de l'éclairage. Tous les modificateurs employés pour actualiser ou caractériser les sources de lumière portent des sèmes de degré élevé ou de forte intensité. Ce choix lexical manifeste traduit une volonté d'hyperbole dans la description de l'éclairage. Il s'agit d'un double éclairage ou encore éclairage au carré : on grossit, on exagère pour « en mettre plein la vue » et attirer le regard du

lecteur. Une telle hyperbolisation fournit la preuve d'une recherche délibérée de l'effet d'éclairage incluse dans la stratégie d'écriture de Dongala. Cela semble confirmé par l'existence de larges extraits consacrés à la description de sources lumineuses naturelles. La lune bénéficie ainsi d'une longue description dans *Un fusil* :

« C'était la pleine lune, une de ces lunes grosses, grosses et rondes, qui apportent la fertilité au monde. Elle arrosait de sa lumière blanchâtre la surface du lac qu'elle transformait en un étrange monde de miroitement et de mouvements ondulant, elle baignait de sa lumière onctueuse les feuilles des palmiers » (p.203)

Il en va de même du feu (flammes) que le roman décrit avec forces détails :

« Une forte explosion souffla [...] et **illumina violemment** la nuit. Tout brulait à présent. A gauche, du côté des dépôts des carburants [...] les flammes allumées par les réservoirs d'essence, **brillaient comme des soleils** » (*Un fusil*, p.54)

Le soleil est longuement décrit dans *Les petits garçons* :

-« Et puis je le vis ! D'abord comme une paupière qui ouvre son œil sur le monde, précédé de rayons dorés embrassant cette partie orientale du ciel [...] On le vit tout entier, jaune œuf d'abord, puis de plus en plus brillant jusqu'à ce que ce maître du monde irregardable. Le soleil ! ce soleil [...] je l'ai vu naître » (*Les petits garçons*, pp. 50-51)

Plus qu'un ornement, l'omniprésence de la lumière accentue et amplifie l'effet de visualité dans le roman. On immobilise le récit pour décrire à gros traits l'intensité de la lumière associée à certaines scènes pour stimuler l'activité visuelle du lecteur. Une telle entreprise scripturale souligne tout le tribut du roman à l'esthétique cinématographique. En effet, l'éclairage fait partie de ces éléments filmiques dits « non spécifiques » parce qu'ils n'appartiennent pas en propre à l'art cinématographique et sont utilisés par d'autres arts tels que le théâtre, la peinture, etc. Quoique leur importance soit méconnue et négligée du spectateur non averti, parce qu'ils « contribuent surtout à créer l'atmosphère, élément difficilement analysable » (M. Martin, 1992, p.62), les éclairages constituent au cinéma « un facteur décisif de la création de l'expressivité de l'image » (M. Martin, 1992, p.62). L'éclairage « sert à définir et mouler les contours et les plans des objets, à créer l'impression de profondeur spatiale, à produire une atmosphère émotionnelle et même certains effets dramatiques » (M. Martin, 1992, p.63).

Par les excès de lumière mais aussi par le choix même du sujet de l'éclairage et/ou de la lumière (soleil, lune flamme.), le roman de Dongala ramène le sens du texte littéraire au

niveau de la visualité. Comme une grande image ou un écran qui s'offre au regard du lecteur, le texte avec cette surexposition de lumière fait perdre de vue toute quête du sens. Le geste d'introspection devient secondaire puisque le roman est lieu d'une surenchère visuelle qui le rend accessible à tous. L'abondance de paroles qui caractérise le personnel politique procède de cette même stratégie.

1.2 L'hyperverbalité : quand la politique rime avec volubilité

L'hyperverbalité se traduit dans le temps de parole de certains personnages. Les romans caractéristiques de cet excès de parole sont ceux marqués par une certaine centralité de la politique. *Un fusil*, *Les petits garçons* et dans une certaine mesure *Feu des origines* sont donc présentés comme des textes d'illustration.

Le long réquisitoire du commissaire du gouvernement dans *Un fusil* s'étale sur six pages (pp.370-375) et dure 3H00. Dans *Les petits garçons*, le discours du chef de l'État, lors de la célébration du quinzième anniversaire de l'indépendance, dure 01H45. Certes, on est loin de la prouesse oratoire de Ndourou Wembidô dans *Les écailles du ciel* de Tierno Monémbo dont le discours « dura sept jours et sept nuits ». Toutefois, dans ces deux exemples, la durée excessive des discours renseigne sur la volubilité du personnel politique. Une logorrhée qui semble contenir les germes de l'irrationalité et de la démesure. À l'excès dans le volume discursif s'ajoute l'excès dans le contenu des discours, lequel frise l'irréel et la démagogie. À cet égard les discours que l'on retrouve dans *Les petits garçons* sont édifiants : le candidat Tata Tollah promet d'implanter « une usine de transformation de jus d'ananas en carburant » (p.345) et de créer dans son pays (un pays tropical) une station de ski fonctionnant avec de la neige tombée technologiquement du ciel (p.347). De la longue déclaration télévisée de Boula boula la décision qui retient l'attention est celle qui vise à « mettre sur orbite géosynchrone à 35800 kilomètres au-dessus de [l]équateur un buste géant [du président de la république], buste en fibres de carbone recouvert d'une fine couche d'or » (p.158). Les propos démagogiques dont le but est de gagner et d'exploiter l'adhésion populaire sont symptomatiques de l'exagération et de la mythomanie. Leur convocation (les propos) répond à un dessein fortement satirique. L'homme politique parle et promet beaucoup afin de masquer la carence de responsabilité. Même la parole médiatique, d'ordinaire auréolée d'objectivité, fonctionne selon le modèle politique. Pour s'en convaincre, il n'est que de se souvenir de la loquacité de certains journalistes :

« Les journalistes prenaient une phrase du président, disaient d'abord ce que le président allait dire, faisait ensuite écouter ce que le président disait puis concluaient en disant ce que le président avait dit. Ils le firent phrase par phrase et [...] recommencèrent l'exercice dans les différentes langues vernaculaires du pays » (*Les petits garçons*, p.156).

En polarisant de la sorte l'attention sur le président de la république, la parole médiatique amplifie le culte de la personnalité. Elle instaure dans l'imaginaire collectif « le mythe de sa force éternelle et peut-être de son invisibilité, de son omniprésence et de son infaillibilité » (A. Coulibaly, 2011, p.226). Au niveau thématique, on peut rapprocher cette hypervébalité de la volonté de dénoncer la mythomanie du personnel politique. Au niveau esthétique, elle peut se lire comme le signe d'une mutation de l'écriture romanesque africaine qui intègre désormais dans son fonctionnement la question de la sensorialité et de l'émotionnalité. Ainsi, l'intense circulation de la parole créerait un effet d'oralité et plongerait le lecteur dans un état d'immersion sonore.

Au total, l'écriture d'Emmanuel Dongala est marquée par la stylistique baroque de l'hyperbole et caractérisée par le principe de l'excès. Ses romans portent les traces de l'extrême, de l'outrance, de l'exagération, de la profusion dans leurs énoncés comme leur énonciation. Les cas d'hypervébalité, d'hyperviolence analysés dans ce point montrent que cette dynamique d'hyperbolisation traduit un changement esthétique en direction de la surface. Visiblement, dans le roman de Dongala, la construction du sens se fait moins dans la complexité narrative, l'intériorité et le suggestif caractéristiques de l'écriture littéraire que dans le montré, le gros, le grossi, l'exhibé, le sensationnel. Il s'agit de rendre le roman plus expressif, plus visuel, plus parlant au regard des sens. L'heureuse fortune du sensationnel et la centralité du *pathos* chez Dongala en sont des preuves.

2. L'écriture de la surface ou le pathos en question

Le point de départ de ce point est l'affirmation de Mc Luhan selon laquelle les changements des moyens d'expressions (des médias) d'une époque créent un changement de

la littérature de cette époque. Or, il est évident que la contemporanéité est caractérisée par le triomphe des médias de l'image et indirectement du sens de la vue. En littérature, l'une des conséquences de ce changement est l'essor d'œuvres caractérisées par l'artifice, l'apparence, l'hyperréalisme et le spectaculaire. Une autre conséquence est la prédilection du texte de fiction pour le sensationnel et l'émotion. Et ce n'est pas un hasard si c'est à cette ère médiatique que l'on parle d'une logique des « 3 S : sang, suspense et sexe » à laquelle serait soumise la littérature romanesque africaine. Le fait est que le roman africain accorde de plus en plus une place de choix à l'(expression de l') émotion. Les textes de Dongala ne sont pas en reste. Ils mobilisent l'implication émotionnelle du destinataire par la mise en scène de thématiques « sensibles », qui touchent l'affect. Si on peut dire que le discours du sexe cru, du dégoût est une esthétique de Calixthe Beyala par laquelle elle a marqué les esprits, on peut aussi soutenir que celui du sang, de l'horreur, de la pitié, de la douleur constitue la voie explorée par Dongala pour faire vibrer le lecteur. Ce constat permet de forger la pertinence de la focalisation des romans sur une catégorie de personnages : les enfants et les femmes. Jugés fragiles dans l'imaginaire collectif, ces types de personnages ne laissent pas le lecteur indifférent quand ils sont pris pour cible. On comprend alors les longues pages consacrées dans *Johnny* à l'évocation du viol de Tania Toyo, de la mort brutale de Mélanie, de la fillette du camp des réfugiés, de la Mère de Laokolé . Enfin, *Un fusil* revient avec beaucoup de détails sur la mort de la femme et des enfants du Vieux marobi :

« [...] Nous y sommes allés tous les cinq. Les **enfants** s'amusaient [...] Les **enfants** eux [...] applaudissaient chaque fois que les avions passaient [...]. Une première rafale partit alors que les avions [...] passaient en rase mottes sur nos têtes. Ce fut la panique. Ma **femme** courait devant moi avec un des gosses, [...] Un silence de mort. Tout n'était que silence, odeurs et sang. Puis j'entendis les gémissements. Des dizaines de mort [...]. Parmi eux il y avait ma **femme** et mes trois **enfants**, une fille et deux garçons » (pp.97-100)

La répétition des lexèmes « enfant » « femme » sous-tend une écriture qui joue la carte de l'impact émotionnel et du sensationnalisme. Il s'agit de susciter la pitié mais aussi la colère face à la cruauté des bourreaux qui massacrent des femmes et des enfants non armés.

La surenchère dans la violence est l'autre pan par lequel le sensationnel investit le champ romanesque. Répressions sanglantes de manifestation, tortures, meurtres collectifs, viols, bastonnades, cannibalisme, le corps humain est le lieu d'exercice d'une violence extrême que les romans de Dongala donnent à voir. Dans *un Fusil*, les militaires dispersent la

grève de Shaperville avec des bombes larguées par des avions (pp.93-100). Le même procédé est utilisé pour disperser la foule venue au meeting du stade après la prise de Litamu. (Pp.110-114). Dans *Feu des origines*, le bilan de la marche sur le palais du gouverneur est macabre : « hommes et femmes tués, mains accrochées dans les rayons et les chaînes de bicyclette, enfants écrasés dans le cafouillage » (p.260). Le sort réservé aux manifestants est symptomatique de la barbarie à l'œuvre. L'ampleur des massacres est telle que le narrateur ajoute :

« On n'a jamais su combien de morts il y eut ce jour-là. On n'a jamais su combien de corps, la petite rivière avait charrié vers le grand fleuve. [...] La soldatesque présidentielle n'avait cessé de tirer que parce qu'ils avaient vidé toutes les munitions de la poudrière de la ville et [...] 10 jours après ces événements, jamais de mémoire de pêcheur le fleuve m'avait offert d'aussi gros poissons » (p.285).

Dans cet exemple et les autres évoqués précédemment, le texte use de l'hyperbole et de l'énumération pour attirer l'attention sur les graves atteintes à la liberté d'expression dont les détenteurs du pouvoir politique se rendent coupables. La description de ces actes barbares vise à convaincre le lecteur, à le rendre témoin de la mégalomanie qui caractérise certains dirigeants africains. Dans la même logique, le texte procède à l'exposé d'un nombre impressionnant de scènes d'exaction. Ces exactions sont le fait des mbulu-mbulu (miliciens à la solde de l'administration coloniale). Chargés de récolter l'impôt dans les villages, « ils n'hésitaient pas à fouetter à sang les récalcitrants, à violer les femmes, à brûler leurs maisons ; si ces derniers s'échappaient, ils les poursuivaient, les acculaient dans des impasses et les faisaient sauter à la grenade ». (p.144). Après avoir tué le père de Mankunku (et lui avoir coupé la main droite), les Mbulu-Mbulu

« font asseoir les vieux et les vieilles qu'ils ont ramenés, au soleil, et les rouent de coups. Ils gémissent, se tordent, pleurent, hurlent. Leurs vieilles jambes sont incapables de leur permettre de s'échapper [...]. (Ils) laissent les corps gémissants et ensanglantés se débattre dans la poussière avec les mouches » (p.140).

Des personnes aussi fragiles que celles du troisième âge sont soumises à un traitement humiliant et à des souffrances atroces. Même les morts ne sont pas épargnés par cette barbarie. Ainsi, quand un « homme [...] mourrait sans avoir payé auparavant son impôt de trois francs, Ils étalaient le cadavre nu devant la famille et demandaient à l'un de ses proches parents de lui administrer vingt-cinq coups de fouet en public » (p.117). Cette scène est exemplaire de la défiguration du corps qui est une étape supplémentaire dans le processus de

violence exercée sur les victimes. La défiguration est portée à son paroxysme dans cet autre exemple :

« Le cadavre d'un opposant politique abattu la veille [est] étalé là devant [...] dans la poussière, sous le soleil. Auparavant, des supporters en délire avaient fait le tour du stade avec le cadavre porté à bout de bras [...], malmenant le corps, menaçant de l'enterrer sans ses couilles, arrachant ses cheveux et sa barbe, forçant un gros cigare à travers sa bouche » (p.291)

La scène choque et fait scandale, elle désamorce par sa dimension grotesque et la charge de monstruosité qu'elle charrie. Le texte joue sur le débordement, la démesure, l'hyperbolique pour frapper l'imagination. Il s'agit de produire un effet choc immédiat, de « faire image ». La violence exercée sur le corps échappe à la logique. Inerte et inoffensif, le corps de l'opposant politique subit tout de même une torture des plus avilissantes et dégradantes pour l'humain. Double assassinat, double cauchemar d'un corps qui en dit long sur un monde politique dérégulé, absurde, carnavalesque et livré à tous les excès. En cela, la plume de Dongala s'inscrit en droite ligne de l'art contemporain qui

« se veut expérientiel, procurant des sensations fortes, un choc visuel par le spectacle du démesuré, du trop, du sordide, de l'immonde, de la violence hyperbolique. Non plus « changer la vie », mais créer du jamais vu, du spectacle, de l'inattendu. Il ne s'agit ni de faire rêver ni même d'émouvoir, mais de susciter des réactions « premières » : être sidéré, impressionné, dégoûté, choqué » (G.Lipovetsky, 2013, p.291)

Au total l'écriture de la surface prend forme dans la démesure, l'excès, la logorrhée des personnages politiques et l'univers d'extrême de violence qui règne dans les romans de Dongala. La centralité du sensationnel est l'autre aspect par lequel la surface investit la dimension esthétique de l'écriture. Chez Dongala, la pitié, le *pathos* semble le moyen le plus efficace pour créer empathie avec le lecteur. Sous ce rapport, les nombreuses descriptions de scènes relatives aux souffrances des femmes et des enfants sont éloquentes. En exagérant, en mobilisant le système sensoriel, la transmission de l'information narrative est plus efficace et plus rapide. Le roman se mue ainsi en un genre singulier, le « roman-sensation », dont le texte s'adresse aux sens et « où règne une hyperlisibilité ne nécessitant aucun effort interprétatif » (G. Lipovetsky, 2007, p.100).

3. De l'écriture de la surface à la « légèreté esthétique » : sens d'une mutation culturelle

Une importante littérature existe qui observe un retour du baroque dans la culture et la pensée contemporaines. Ainsi, G. Scarpetta décèle dans la création artistique l'émergence d'un « baroque tardif » qui se caractérise par « un déchaînement gratuit des formes, un détournement constant des matériaux et des significations ; - toute profondeur s'évanouit derrière les effets de surface [...] » (1985, p.363). Tout se passe littéralement comme si le trait caractéristique de cet art/littérature était son obsession pour la surface, sa hantise de la forme, de l'ostentatoire, son goût effréné pour les apparences et l'artifice. La présence et/ou la résurgence de ce trait dans l'art d'aujourd'hui le fait basculer dans un nouveau régime de la culture que le sociologue français Gilles Lipovetsky appelle « la légèreté » ou encore la « civilisation du léger » ...

Dans son versant artistique, la légèreté se pense comme un principe esthétique qui prospère sur le rejet de la dimension de sérieux et de gravité des grandes œuvres. Le sérieux fait référence à ce que la Modernité a fixé comme sujets importants : les grandes finalités (Vérité, Révolution, Histoire, Progrès social), les référentiels transcendants, les grands récits. Le sérieux, c'est aussi tout ce qui touche à la pureté de l'âme : l'Art, le sacré, la religion ; bref tout ce qui invite à la méditation, à la réflexion en profondeur. Débarrassée de ces thèmes « lourds », de ces sujets qui appellent à la lévitation, l'œuvre légère est tournée vers les sensations immédiates et n'a d'autres ambitions que celle d'offrir au spectateur la jouissance, le plaisir de voir, de ressentir. « Il n'y a rien à comprendre, seulement vivre des expériences sensorielles déroutantes ou ludiques. Des expériences [...] qui ne délivrent aucun message ». (G. Lipovetsky, 2015, p.216).

En cela, l'œuvre légère poursuit l'idéal esthétique prôné par l'écriture de la surface. Axé sur la quête et la valorisation de la forme, le roman de la surface ne remplit plus la mission idéologico-politique de la défense des droits du peuple africain traditionnellement assignée au roman africain⁵. A tout le moins, ces questions essentielles touchant à la vie, à l'engagement sont-elles édulcorées et rendues secondaires par le choix d'une rhétorique qui

⁵ C'est justement pourquoi, dans un article paru dans la Revue *Présence Africaine* en 1955, Mongo Béti critique avec virulence la neutralité de l'auteur de *L'Enfant noir* et appelle les écrivains africains à renoncer au pittoresque pour prendre position sur la question de la colonisation : « [...] La première réalité de l'Afrique noire, je dirais même sa seule réalité profonde, c'est la colonisation et ce qui s'en suit. La colonisation qui imprègne aujourd'hui la moindre parcelle de corps africain, qui empoisonne tout son sang, renvoyant à l'arrière-plan tout ce qui est susceptible de s'opposer à son action. Il s'ensuit qu'écrire sur l'Afrique noire, c'est prendre parti pour ou contre la colonisation. Impossible de sortir de là. »

accorde de l'intérêt à l'impressionnisme et aux sujets qui touchent à l'hédonisme, au divertissement et au spectacle. Chez Dongala, par exemple, la question du spectacle point déjà dans l'insistance du récit sur la démesure des images...Le tableau suivant aide à forger ce constat.

Tableau 3 : Evocation de la démesure des photos du président

Romans	Exemples
<i>Un fusil</i>	« Ma <u>photo en affiche géante</u> » (p.189) « .personnes avec des <u>portraits géants</u> de Mayéla » (p.362)
<i>Feu des origines</i>	« ..des camions avaient circulé avec des <u>portraits géants</u> du président » (290) « Des bancs durs en lattes de bois en face desquels se dressait, <u>immense</u> , <u>le portrait du président</u> » (p.313)
<i>Les petits garçons</i>	« Marchaient derrière <u>d'énormes portraits</u> du chef suprême » (152) « Projet de satellisation <u>du portrait géant</u> de notre grand dirigeant
<i>Johnny</i>	« il y avait une <u>grande photo</u> du président affichée dans son magasin » (p.142)

Un premier constat se dégage de l'analyse de ce tableau : les différents portraits se rapportent à la seule personne du Président de la République. Au demeurant, les adjectifs qualifiant les portraits traduisent la démesure : géant (4 fois), immense (1 fois), énorme et grand (2 fois). Visiblement, la grande dimension est l'un des éléments dont la nécessité n'est pas à remettre en question dans la communication politique. « L'image géante [...] frappe de plein fouet celui à qui elle est destinée. L'impact est visuel, résultant littéralement d'un phénomène d'optique [...]. Mais l'impact est aussi bien mental » (G. Lipovetsky, 2007, p.47). Il s'agit d'agrandir la taille de la photo pour en imposer à la vue et rester à jamais gravé dans les esprits. Et la grandeur du portrait du président suggère dans l'imaginaire collectif la grandeur et la puissance de l'homme d'État qui est partout, sait tout, voit tout et entend tout. Ubiquité, omniscience, omnipotence, omniprésence...derrière ces traits du portrait « quelque chose se cache. Le monde se déroband derrière la profusion des images [du président] c'est une autre forme d'illusion » (J.Baudrillard, 1997, p.25), l'illusion d'un chef devenu Dieu et pour qui la parole est une arme ...

La question du spectacle se prolonge à travers la présence de nombreuses scènes de vision dans les romans. L'espace de l'article ne permettant pas de tous les citer, on pourra rappeler dans *Feu des origines* cette scène de badauds regardant l'entrée en gare d'un train : « Sous les vivats et bravos des spectateurs. Beaucoup venaient à la gare non pas pour attendre des amis voyageurs mais pour le spectacle, ils venaient pour regarder le train, c'était important dans leur vie quotidienne. » (p.179). Dans *Johnny*, Laokolé assiste, depuis sa cachette, à l'exécution d'un enfant par les enfants soldats (*Johnny*, pp 81-88), à l'assassinat du chef de village d'Aisha (p.390). L'abondance de ces scènes de vision tout comme les descriptions de la démesure des images du président sont exemplaires d'une esthétisation du regard elle-même inscrite dans un processus d'allègement des tendances moralistes, idéologiques et politiques du roman africain.

CONCLUSION

En phase avec l'influence de la culture technico-médiatique sur l'imaginaire, une mutation esthétique est en cours dans la littérature africaine, qui voit émerger un roman délesté des conventions sociales et privilégiant le travail sur la forme : le roman de la surface. Sous la plume d'Emmanuel Dongala, ce roman se matérialise par une rhétorique de l'excès, et du sensationnel mais aussi par une écriture portée sur la célébration de la lumière, le gigantisme des images ou encore les scènes de vision et de regard. Par le choix d'un tel parti pris esthétique, le roman souligne combien la civilisation du léger (encore appelée La légèreté) innerve bien des domaines de la culture contemporaine.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

COULIBALY Adama, 2012, « L'écriture des surfaces dans le roman nouveau africain

ISSN : 2789-1674 *Graphies francophones* Numéro 005 Décembre 2023

Postcolonial. Aspects théoriques », *Nouvelles Etudes Francophones* ,vol.27, N 2, pp.151-167.

- COULIBALY Adama, 2011, *Des techniques aux stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, L'Harmattan.
- DEOTTE Jean -Louis, 2004, *L'époque des appareils*, Paris, Lignes et Manifestes
- DONGALA Emmanuel, 2003, *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*, Paris, Le serpent à Plumes.
- DONGALA Emmanuel, 2001, *Le feu des origines*, Paris, Le serpent à Plumes.
- DONGALA Emmanuel, 1998, *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*, Paris, Le serpent à Plumes.
- DONGALA Emmanuel, 2002, *Johnny chien méchant*, Paris, Le serpent à Plumes.
- HUGLO Marie-Pascale, 2007, *Le sens du récit*, Presses Universitaires du Septentrion.
- LIPOVETSKY Gilles, 2015, *De la légèreté. Vers une civilisation du léger*, Paris, Grasset,
- LIPOVETSKY Gilles et al, 2013, *L'esthétisation du Monde*, Paris, Gallimard.
- LIPOVETSKY Gilles et al, 2007, *L'écran global*, Paris, Le Seuil.
- MARINIELLO Silvestra, 2007, « La littéracie de la différence », *Appareil et intermédialité* (dir. Jean Louis Déotte et al.), Paris, L'Harmattan, p163-187.
- MARTIN Marcel, 1992, *Le langage cinématographique*, Paris, Les éditions du Cerf (5^{ème} édition).
- SCARPETTA Guy, 1985, *L'impureté*, Paris, Grasset.