

REVUE HYBRIDES (RALSH)
e-ISSN 2959-8079 / ISSN-L 2959-8060
Licence CC-BY
Vol. 1, Num. 2, décembre 2023 (tome 1)

**L'ESTHÉTIQUE DE LA LAIDEUR DANS *LA DANSE DU VILAIN* DE FISTON
MWANZA MUJILA**

The Aesthetics of Ugliness in Fiston Mwanza Mujila's La danse du vilain

MAWAYA TAKAO

Université de Kara, Laboratoire Langues, Littératures et Développement (LaLD)
Email: takawaya@gmail.com
iD ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-1976-4082>

YAO TCHENDO

Université de Kara, Laboratoire Langues, Littérature et Développement (LaLD)
Email: yaotchendo@gmail.com
iD ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-8779-8865>

RÉSUMÉ

Le roman africain contemporain d'expression française campe sur la scène de l'écriture une société africaine défenestrée, au quotidien indécent, propice à un univers défaitiste qui décrit maintes conséquences de l'hybris des personnages, aspirants à être ce qu'ils ne sont pas, ce qui crée un rapport dichotomique. A partir de ce constat, le roman africain comme l'illustre l'œuvre *La danse du vilain* dont l'écriture est une exorcisation verbalisée des souffrances dans une société en perte de repères, est un pertinent témoignage d'un monde halluciné, aux abois. C'est pourquoi le recours à une écriture débridée, fragmentée, terroriste, une langue bestialisée, une langue des bas-fonds, présentant un monde déchu, incapable d'impulser un monde meilleur dont l'espoir dépasse la simple catharsis, est la dévitalisation de l'humain. C'est l'écriture de la sublimation de toutes les angoisses de la condition humaine de l'Africain. L'article dévoile le chaos dans lequel baigne la société africaine contemporaine et met en relief l'interaction constante entre la culture africaine et la modernité pour juguler la violence et l'état morbide de la société africaine. L'esthétique de la laideur qu'abhorre Fiston Mwanza Mujila dans son roman, relaie par le prisme de la sociocritique, la socialité reproduite ainsi que les mobiles qui sous-tendent l'obscénité, la folie humaine, permettant de cerner et de comprendre les raisons de ce déferlement langagier.

MOTS-CLÉ : Obscénité, Violence, Dévitalisation ; Chaos, Indigénisation.

ABSTRACT

French speaking contemporary African Novel in the writing field portrays a defenestrated African society, with an appalling daily life, conducive to a defeatist universe which describes many

consequences of the hubris of the characters, aspiring to be what they are not. This situation creates a dichotomous relationship. From observation, the African novel as illustrated in *La danse du vilain*, whose writing is a verbalized exorcization of suffering in a society losing its bearings, is a relevant testimony of a hallucinated world, in dire straits. This is why the use of unbridled, fragmented, terrorist writing, a bestialized language, the depths, presenting a fallen world incapable of promoting a better world whose hope goes beyond simple catharsis, is the devitalization of the human. It is the writing of the sublimation of all the anxieties of the human condition of the African. The article shed light on the chaos in which contemporary African society is immersed and highlights the constant interaction between African culture and modernity to curb the violence and morbid state of African society. The aesthetics of ugliness that F. Mwanza Mujila abhors in his novel relays, through the prism of sociocriticism, the reproduced sociality as well as the reasons underlying human madness, allowing us to identify and understand the reasons of this language surge.

KEYWORDS: Obscenity, Violence, Devitalization; Chaos, Indigenization.

Introduction

Le roman africain contemporain d'expression française projette sur la scène de l'écriture, une société africaine en déconfiture, déstructurée, éclatée, frappée de toute sorte d'anomie : injustice, violence meurtrière, famine, folie, un chaos où la vie perd toute saveur et côtoie le couloir de la mort. La vie dans cet espace fictif devient un non viable plus hideux que ce que la mort a d'horrible. Pour exorciser l'insoutenable abject des bas-fonds de la monstruosité humaine, les mots donnent un visage à l'innommable pour surmonter les horreurs hallucinantes que subissent les vivants. C'est une expérience en deçà des limites de la mort pour rompre le silence afin de parvenir à une résilience qui réintègre dans le continuum de la modernité, la culture africaine, capable de détacher l'homme de l'hybris du pouvoir et de l'argent au cœur du chaos africain. C'est par le bais de l'écriture que le roman africain contemporain et particulièrement le roman *La danse du vilain* de Fiston Mwanza Mujila illustre la régression, la dévitalisation de la société africaine voire congolaise où l'horreur, le mal de vivre enlaidissent la vie au point de la désincarner. Se pose alors l'éternel problème du mal. En quoi la fabrique de l'horreur, du chaos, du désordre de tout genre participe-t-il à la création d'une esthétique de la laideur ? Mieux encore, comment l'écriture parvient-elle à extirper la société africaine de la fêrle calamiteuse de la laideur, du non-viable ?

Le roman en tant qu'expression de tous les possibles est un témoignage verbalisé où l'écrivain nomme les choses par leurs noms pour approcher l'histoire, l'éclairer et la mettre en mémoire, un parasitage permanent entre récit et vérité.

L'objectif de cet article vise à mettre à nu une illustration pertinente de l'exorcisation verbalisée des souffrances de la société africaine contemporaine et la corrélation entre les actes immoraux de même que les protagonistes de cette folie qui génèrent une absurdité, voire une esthétique de la laideur. Pour l'auteur de *La danse du vilain*, la résilience face au chaos de la société africaine consiste à intégrer les idées (valeurs) et les réalités objectives (pratiques sociales et institutionnelles) dans une interaction permanente.

Du point de vue méthodologique, la sociocritique comme lieu où « se joue ou s'effectue une certaine socialité » (N'da, 2016, p. 43) permettra de scruter non seulement le contexte historique mais aussi social de ce déferlement de la violence sous toutes ses formes, afin de cerner la motivation des personnages à la lubie du mal.

La sociocritique s'est développée à partir des critiques comme Claude Duchet, Pierre Zima, Edmond Cros et autres. Elle vise le texte, lieu où se joue et s'effectue une certaine socialité. L'œuvre devient en ce moment, un produit social et on comprend mieux que l'écrivain lui-même tout comme son produit est issu de la société.

Dans cette perspective et selon Barberis, la sociocritique « désignera donc la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte » (199, p.123). Il s'agira de l'ensemble des pratiques signifiantes d'un groupe social en ce qu'elle se concentre sur les textes dans leurs rapports avec la réalité sociale.

La présente étude examinera d'abord toute la charge négative que déploie la socialité du texte par l'esthétique de la laideur sur laquelle repose l'ensemble de la construction de l'œuvre.

Ensuite, nous montrerons que l'écriture de ce roman, conçue comme une interaction s'ancre dans une hybridation, socle de la création et de la résilience face à la régression de la société africaine.

1. De la difformité physique à l'obscénité dans l'œuvre

La notion de laideur qui tient lieu de l'expression corporelle se déploie dans l'imaginaire littéraire pour exprimer l'hideuse condition humaine que charrie la transposition de la socialité que toute œuvre littéraire porte en elle. A partir de ce constat, l'assimilation de la laideur à la monstruosité qui caractérise la fiction romanesque négro africaine de ces dernières années participe à une esthétisation jubilatoire de l'anomie, de la laideur existentielle.

1.1 Entre vulgarité et violence

L'imaginaire littéraire africain s'inscrit dans un contexte historique et social. L'œuvre produite dans ce contexte transcrit le social tel que postule Duchet dans son article de base résumé par Gengembre en rappelant « la nature sociale du texte littéraire, la présence constitutive du social en lui ou la fonction constructive du social dans son élaboration. Le social ne se reflète pas dans l'œuvre, mais s'y reproduit » (Gengembre, 1996, p. 53)

Ainsi, *La danse du vilain* de Mwanzan Mujila ancre son imaginaire dans l'entre deux de la vulgarité et de la violence dont les personnages arborent où font l'objet d'une telle conspiration. La Madone, du nom de Tshiamuena, est donc victime de toute sorte de sornettes qui entache sa réputation. Elle est le bouc émissaire de tous les malheurs que connaît la diaspora zairoise :

Tshiamuena ceci ; Tshiamuena cela ; Tshiamuena possède des ailes, de grandes ailes et dans ses activités de sorcière, dès que la nuit tombe, elle décolle et voltige sur des dizaines de kilomètres sans le moindre mazout, déverse sur nous la guigne et pirate nos chances de tomber sur les diamants dans le deuxième monde (p. 11).

Aussi vient-elle s'ajouter la liste de la vulgarité, une série de représentation que les mineurs dans leur quotidien en font usage et surtout le refus d'insubordination de Molakisi, personnage au physique insoutenable dont la laideur physique n'a d'égale que la transgression verbale, provoquant une obscénité de langage à l'exemple de ces propos : « Retire cette parole, australopithèque ! Tu ne lui arrives même pas aux chevilles... Tu n'es qu'un puceau, tu n'as jamais même fait l'amour dans ta vie et tu veux dédaigner les anciens ? Va d'abord forniquer et puis on discutera à armes égales. Ah ! Les Zaïrois du XX^e siècle... » (pp.31-32). Molakisi fait l'objet d'un lavage à la hauteur de sa condescendance à en croire ce lynchage verbal à son égard :

Tu tombes comme un cheveu sur la soupe dans une mine dont tu ne connais personne, sans un centime dans la poche, vilain de chez les vilains pour reprendre l'insulte de Pedritto, poisson, affamé et rachitique par-dessus le marché, Tshiamuena te donne une chance ; elle te ramasse, veille sur ta santé comme une porcelaine, met à ta disposition un lit, un oreiller et des draps, de la pitance, des vêtements propres, tous ces gestes sans rien attendre en retour, tu fais entrer l'argent et tu ne penses même pas à lui verser la dîme et pour finir tu t'en débarrasses comme d'une poupée Barbie (pp. 32-33) .

Ainsi, le texte de Mwanza Mujila se signale par le recours à la vulgarité. Il n'est plus question de la décence, mais de transgresser les non-dits à travers une folie jubilatoire de *La danse du vilain* au « Mambo » où toutes les beuveries et bassesses récréent les bacchanales jubilatoires dégageant ainsi une esthétique de l'extrême que le narrateur signale par l'attrait excessif de l'argent au mépris de l'acte sexuel qui tombe sous le coup de la scène vulgaire comme en témoignent ces extraits :

La beauté n'existe pas
La beauté c'est l'argent
La jeunesse n'existe pas
La jeunesse c'est l'argent
Vilain, vilaine, arrête de me harceler
Le paumé, non
Le nanti, oui
L'argent encore mieux
L'argent, l'argent, l'argent
Vilain, vilaine, arrête de m'embrouiller (p. 52).

Outre la représentation vulgaire de la sexualité et de « la dolce vita » (p. 61), vient s'ajouter à cette représentation, la sorcellerie de Ngungi, ainsi que le prétendu cannibalisme de la Madone.

A travers le choix d'une narration fondé sur la transgression, l'écrivain Mujila transpose dans un langage hautement vulgaire l'insoutenable légèreté et la frayeur qu'inspire à la fois Ngungi et la Madone dans le bas monde dont le caractère obscène se dégage du texte par la description faite du narrateur de ces deux personnages :

Ngungi s'extirpa de son sommeil, le corps meurtri, l'atterrissage sur le parvis de la poste s'étant mal négocié à son retour, en raison du temps pourri ainsi que du sang de piètre qualité (dans le bas monde le sang leur servait de carburant, c'est ce qu'il disait). D'après lui, la poste tournait comme l'un des plus grands aéroports nocturnes du Zaïr. Les sorciers, aides et apprentis-sorciers de partout, (même de la Zambie voisine, du Zimbabwe et d'Angola, quand leurs aéroports étaient surpeuplés et les vols directs venaient à manquer), décollaient du parvis. Les bordels, marchés, bars, hôpitaux, la gare centrale et bien d'autres lieux grouillaient de populace et tenaient lieu dans leur deuxième monde de sites aéroportuaires, à part entière (p. 47)

L'ampleur d'un monde cauchemardesque semble justifier la prédilection de l'esthétique de la laideur pour justifier le choix de l'écrivain à une inclination de l'abject, du sordide et du vulgaire. C'est ce à quoi répond les détracteurs de la Madone prise pour une sorcière que relaie le narrateur : « L'argent de la pierre est fait pour être gaspillé afin d'attendrir les esprits de la terre. Dans ces moments d'euphorie démesurée et incontrôlable, on déracinait de la mémoire collective, la bière et la cigarette travaillant, l'image sempiternelle et scabreuse de la Madone porteuse de la guigne » (p. 60)

La tendance à l'exagération a pour effet le dérisoire. Le romancier dans la reproduction du chaos dans lequel baigne la société africaine met en vedette le référent social comme le souligne Duchet :

L'enjeu, c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique, et non **d'abord** parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques ; parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle « réalité ». C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension **valeur** des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité (1979, pp. 3-4)

Dans un tel langage mimétique de l'oral, la plupart des scènes vulgaires du dessous des pantalons, de la magie noire chargée par une pollution des trivialités et des obscénités viennent planter le décor d'un univers lugubre, engluant et laid,

prototype du chaos réel. Le romancier dans la reproduction de l'univers chaotique suscite le dégoût chez le lecteur et vise à atteindre les limites de l'inacceptable par une esthétisation de la laideur ambiante du quotidien.

Aussi, la violence dans cet univers déjà glauque vient-elle parachever la dérégulation d'une atmosphère en déconfiture où le langage vulgaire et violent symbolise l'ampleur de la répulsion du barbarisme humain. La violence dans le roman est aussi physique que verbal. La bagarre quasi-quotidienne entre les mineurs est au rendez-vous. Toutes ces violences qui parsèment le texte de Mujila génèrent une euphorie effrayante. L'alcool et la drogue dans cet univers attisent une violence sénile et les scènes de violences sont racontées par des personnages à la fois narrateurs et victimes. Sanza, après avoir ingurgité pour la première fois « la colle » (p.81), en eu pour son compte, toute honte bue :

Soudain, je distinguai dans la cohorte des gamins qui me cognaient à l'aide de bâtons, de barres de fer et d'un casque de motocyclette, les deux inspecteurs des finances, plus le Blanc et Anarchiste. Je tentais de parer au lynchage comme je pouvais mais sans aucun résultat. J'étais tellement affaibli par la colle que je peinais à lancer le moindre cri. Le Blanc observa un répit. Comme s'il ne comprenait pas ce qui se tramait sous ses yeux, il fit les cent pas. Au bout d'un moment, il sembla sous le coup d'une inspiration soudaine et osée : la crucifixion ! (p. 83)

De plus, cette violence devient létale lorsque des personnes à la solde du pouvoir dictatorial sèment l'horreur, perpétuent des exactions sur des citoyens, des représailles, voire des escadrons de la mort sans coup férir parce que jouissant du privilège de l'impunité. M. Guillaume, dans la peau d'un ange, est un véritable tortionnaire, un agent secret à la solde du régime de Mumbutu. Il sème la terreur et régente la ville en procédant au nettoyage de quiconque se mettrait en travers de la dictature à la marche à l'exemple de cette victime dont le tort est la résistance à la soumission dictatoriale. La torture dont est victime ce dernier donne au roman un ensauvagement effroyable, insoutenable. C'est ce que ressent Sanza, à la vue d'une telle bestialité que rapporte le narrateur :

Sanza vomit l'essentiel de ce qu'il avait ingurgité pendant la journée : deux gobelets d'eau, une tranche de pain, un bout de viande, des bananes qu'il avait chapardées au Marché Central, des arachides, des légumes, un verre de jus, une mangue pourrie, du poisson salé... Les pleurnicheries du gars torturé à l'arrière de la voiture l'avaient submergé dès qu'il avait posé son pied sur le parvis. Après lui avoir arrangé le portrait, les sbires de M. Guillaume lui avaient étiré les doigts avec les pinces. A chaque coup, l'homme aboyait. Son visage bosselé et ensanglanté, lèvres boursoufflées, arcades sourcilières

bouffies, une oreille arrachée hantait sans fin sa mémoire. Les crépitements de fusil résonnaient aussi dans ses oreilles (p.127).

La laideur dans le texte est donc cette charge qui résulte de la transposition de la déréalisation qui côtoie la banalité et l'abjection où le romancier en portant l'horreur au summum de l'intolérable reproduit le chaos dans lequel semble se complaire l'humanité africaine.

Le corpus montre que ce roman est une réaction narrative à la crise des valeurs que traverse la société africaine. Le sociolecte de la violence, de la monstruosité dans le récit débouche sur le mépris des valeurs humaines qui fondent le vivre-ensemble. C'est un univers répulsif à la vie normale, d'où la justification du titre de l'œuvre « *La danse du vilain* » en rapport à la nausée exprimant le dégoût, la perte de repère, l'indifférence aux valeurs qui fondent la vie, bref à l'atmosphère laid qui se dégage de l'œuvre.

Mujila dans ce livre se veut violent à travers un langage oral, ordurier qui amplifie et introduit une esthétique d'anéantissement à la hauteur de l'extrême, caractéristique du réel afin de provoquer une libération du lecteur tel que le rappelle la perspective psychanalytique que Chevrier associe à une « sécrétion, une expulsion non toujours parfaitement contrôlée, c'est-à-dire une logorrhée, au sens où l'on dit diarrhée » cité par (M. Adoux papé, 2011, p. 56).

Ainsi, l'écriture de Mujila est une virulente satire contre la banalisation de la chute humaine, devenue un acte normal qui ne suscite aucun recul, aucun jugement moral où le verrou de toute forme de qualification morale de bien et de mal est occulté au point d'interpeler le lecteur.

1.2. L'expression hallucinante de l'immoralité

Le roman *La danse du vilain*, par-delà l'ancrage de la violence dans laquelle il s'inscrit, semble défénerstrer voire balayer de revers l'ordre moral établi. En effet, le romancier nous fait une description minutieuse de la vie des mineurs qui se déroule en flagrant déni des règles élémentaires du respect de la vie humaine. La vie des mineurs, c'est la jungle où l'on marchandise sa vie. Les détails nous sont racontés par le narrateur personnage :

Et en Angola c'était le branle-bas général, un chacun pour soi existentiel d'autant que tout garimpeiro était entré en Angola à ses propres risques et périls, avec ses propres pieds, par ses propres moyens, pour des raisons de prospérités connues de lui-même, avec ses propres désirs de succès où d'enrichissement facile. Il aurait été burlesque et vide de sens d'attendre des bonnes manières. Au-delà de quelques résistances tribales et familiales, chacun jouait sa propre parturition et sans doute, avec raison. On arrive seul au monde et on crève seul sur son grabat ou dans un banal accident de circulation.

L'Angola des mines c'était du même au pareil ; chacun était son propre père, sa propre mère (p. 62-63)

Outre les mineurs, le récit lève le rideau sur le goulot des enfants de la rue dont le contrôle parental au sein du noyau familial a perdu toute légitimité, faisant place à une gangstérisation des villes africaines. Molakissi, Sanza et Ngungi sont des prototypes dont la vie a basculé faute d'avoir été modelés au sein de la cellule familiale dont la dimension morale supplée toutes les autres. Cet abandon du rôle parental occulte toute allégeance morale à ces enfants laissant présager une déstabilisation de l'ordre social tel que se dévoile dans le texte, une atmosphère d'anarchie, de sauve-qui-peut : « Tous les enfants qui écument les rues de Lubumbashi et de Kinshasa forment une race, la race des proscrits et des déshérités (p. 19).

La description que fait le romancier des mineurs et des enfants de la rue lève sur ces marginaux toute forme de considération et de qualification morale. La vie de rue que mènent tous ces breloques : (la drogue, le vol, des crimes odieux), tout ce décor obscène de la vie de la rue est une descente aux enfers comme l'explique Sanza : « Nous étions des princes, des rois et des marquis sans lendemain, aiguillés par la colle, la colle qui nous donnait des idées, la colle qui pourvoyait à l'inspiration, la colle qui stimulait les rêves et toujours la colle qui nous permettait de tenir la dragée haute dans ces nuits infestées d'inspecteurs de finances, de militaires mégalomanes, de vendeurs d'organes génitaux et autres quêteurs de sang à des fins sacrificielles » (p. 75-76). Le recours à un langage sordide, voire un langage de la démesure est fait à dessein afin d'imprimer le ridicule et la bassesse qui marquent les sociétés africaines postcoloniales. Dans une perspective de la dénonciation des bourreaux à l'instar de M. Guillaume et tous ses compagnons qui éprouvent le plaisir dans l'acharnement de la torture de la vie et de toute valeur qui incarne l'humanité. L'écriture de la déraison axée sur la dérégulation, l'inversion de l'ordre des choses et la transgression des valeurs morales a pour finalité le dévoilement et la vérité. C'est ce à quoi s'attèle le romancier en amplifiant une esthétique de la laideur tout au long de son récit. Une telle démarche suscite chez le lecteur le dégoût d'une vie fondée sur la désarticulation de la vérité et de l'éthique. Cette dépersonnalisation de la vie dans une contingence de la négation de l'ordre moral, devient ce par quoi se mesure une vie avachie, une vie dénudée de toute considération humaine, de tout respect de la hiérarchie. C'est une vie de monstre où seule compte la raison du plus fort. Monsieur Guillaume, personnage fourbe et à la solde du régime au pouvoir, barricade sa conscience du bon sens pour en être l'éteignoir de tout espoir, bourreau au point où la monstruosité de ses actes répugne et scandalise ses plus fidèles compagnons en la personne de Sanza dont la répugnance de l'ensauvagement illustre le degré de bassesse dans laquelle tombe Guillaume : « Assassin, disparaît de ma vue » (p.127). Une telle attitude venant de son lieutenant Sanza est un désaveu cinglant de l'ordre des choses qui se trame avec Guillaume.

Ainsi, non seulement le titre *La danse du vilain* magnifie la monstruosité de Guillaume et ses sbires à l'inclination au mal, mais aussi le langage immoral, malsain et cru dans le roman achève le déguisement par lequel la déchéance de l'homme prend corps dans l'ouvre au point de dériver le malaise dont ressasse Molakisi par la voix du narrateur :

Il projetait d'humilier les gens avec son argent partout où il était taxé de voyou et de fils de pute ; de leur montrer que le voyou (et le fils de soubrette) n'était pas une coquille vide, que le voyou n'était pas un homme de pacotille, que le voyou en dépit de son français à l'emporte-pièce et de ses études arrêtées à mi-Chemin savait chasser les diamants et les dollars. Il projetait d'acheter à boire et à manger à ses détracteurs d'hier et à ceux de la dernière pluie jusqu'à ce qu'ils vomissent et reconnaissent qu'ils l'avaient méjugé. Il projetait de jouer avec l'argent dans les rues de Kinshasa, discréditer l'argent, le salir, le minimiser, le dilapider, le démonétiser, le mépriser, le blanchir, le soudoyer, le déconsidérer, le jeter par la fenêtre et la porte, l'abîmer dans l'alcool et le sexe (p. 206).

Toute cette rage ou ce malaise que charrie l'écriture de Mujila est révélatrice de la hantise désespérante et abêtissante dans laquelle la folie humaine engage l'homme en le soustrayant de l'ordre moral dans lequel le respect de la vie et la dignité humaine ne sont pas marchandables. Dans cette description qui se dégage de l'imaginaire du romancier, apparaît aux yeux du lecteur une humanité désabusée, traumatisée et désynchronisée où tout est inversé. A cette dialectique de la dévitalisation de l'Africain, Admah Ekué s'interroge sur le sort de la société africaine :

Mais comment décoloniser les esprits, concevoir une nouvelle éthique, faire appel à la volonté politique et collective de s'assumer et de libérer l'émergence d'une capacité culturelle correspondante, là où des États sans structures sociales ni sociétés civiles ont privilégié leur propre fonctionnement bureaucratiques au détriment de l'ensemble et favorisé l'éclosion d'une catégorie d'hommes et de femmes qui échappent au contrôle de l'ordre et la discipline ? (Adamah Ekué A. 2023, p. 51)

Dès lors, se déploie dans l'univers romanesque *La danse du vilain*, une sorte de tension, une noirceur comme l'annonce déjà dès le titre, magnifiant toute la laideur qui se dégage de chaque personnage du texte dont le langage transpose la manifestation ou reproduit cet impossible de l'abject en servant de médiation d'autant que « Le texte est indissociable du tissu social où il a été produit (...). La société articule le texte comme le texte articule la société » (Fossion et Laurent, 1978, p. 129).

L'imaginaire littéraire nourri de l'écrivain n'étant pas coupé de son environnement historique, culturel, politique et social, la création littéraire ne peut

que distiller, toute proportion gardée, la société réelle que l'écrivain par la sublimation parvient à sa vision du monde.

C'est dans ces conditions que le roman de Mujila transpose la déconfiture de la société congolaise dont les figures de Molakisi, de Sanza et de Guillaume symbolisent la décrépitude et la perte de repères moraux que l'écriture met en relief dans le texte. Molakisi met une croix sur le vivre-ensemble en famille et cette fugue va précipiter toute rupture avec la bienséance. Il établit sa vie en marge de la sagesse, de la morale qui garantit une vie réussie. Au-delà de la responsabilité parentale à faire de tout enfant un modèle pétri des valeurs qui incarnent le vivre-ensemble, tout enfant reste libre de s'approprier l'éducation parentale ou non. C'est ce que tente de justifier le parent de Molakisi en dépénalisant sa responsabilité de parent dans l'échec de conduite de son fils en ces termes :

Le fleuve à cette insolence primaire : circuler, déambuler selon ses lubies. On retrouve des enfants qui agissent de la sorte. Ils élisent leur propre chemin : la sagesse ou dans les cas extrêmes, la contrebande. Vous pouvez mettre tout le paquet, leur donner la chance et la bénédiction, veiller scrupuleusement à leur éducation, les combler d'amour, c'est en définitive le mioche et lui seul qui choisit quel avenir embrasser. Que voulez-vous que je fasse ? Suis-je l'homme à condamner ? Je ne suis pas dans l'expectative de jours heureux mais il me semble tout de même maladroit de casser continuellement du sucre sur mon dos sous prétexte que je suis un père défectueux. (p. 18-19)

Molakisi foule au pied toutes les règles de vie en famille et érige son monde à lui. La responsabilité du parent tout comme celle de l'enfant est déterminée dans son insertion sociale. Tout comme lui, Sanza, un enfant de la rue, devient le sbire de Guillaume et tous deux à la solde du régime dictatorial mènent une vie exécrationnée de violence et de meurtre sur toutes les personnes en désaccord avec le régime. C'est une société de jungle où le plus fort du moment écrase les faibles. Dans une société comme celle que décrit le romancier, seuls comptent l'étouffement, le mensonge, le culte de la personnalité ou l'absence de liberté. Bref, un enfer avant la mort. Une telle société se fonde sur une illusion où les règles élémentaires du respect de la vie humaine sont une carence de la société africaine contemporaine. C'est pourquoi le romancier s'évertue à dévoiler et à scandaliser le lecteur, recourant à une esthétique de la laideur qui appréhende l'Africain et l'homme en général dans ce qu'il a d'inhumain, d'instinct grégaire et d'animal, franchissant la limite de se démarquer de la norme morale pour s'assurer une visibilité macabre et odieuse où l'homme est instrumentalisé à des fins inavouées.

La mise en récit des laideurs de la société africaine ne participe-t-elle pas à surmonter l'intolérable, l'immoral par le biais de l'écriture qui nomme l'innommable comme le dit Magnier : « on ne change pas les choses tant qu'on ne les a pas nommées, tant qu'on ne les a pas appelées par leur nom » (Magnier, 1985, Entretien avec Sony Labou Tansi, p. 5-7).

Appartenant à la société africaine, l'imaginaire de Mujila s'ancre dans le quotidien pour transposer par le biais de l'écriture, l'environnement historique, culturel, social, économique et politique de l'écrivain dont l'interaction détermine la création de son œuvre. L'immoralité découle de tous les actes ignominieux perpétrés de nature à désincarner l'humain et toute l'organisation sociétale africaine fondée sur la justice, la vérité et le respect de la vie humaine. Dans cet univers romanesque où ne priment que la torture, les crimes et le bâillonnement de toute expression contradictoire à la vérité du pouvoir en place, l'expression de l'immoralité n'est rien d'autre que le dévoilement de toutes ces extrémités et absurdités que le romancier amplifie de sorte à porter à la découverte du lecteur, le dégoût, la fange morale dans laquelle beigne l'univers africain. Face aux pertes de repères de l'Africain, ce roman offre un relais d'indigénisation de l'oralité dans l'écriture romanesque afin de mieux cerner la problématique de la symbiose entre la tradition et la modernité, gage d'un renouveau, un parasitage entre deux mondes.

2. La distorsion langagière

Le recours à une poétique de la brisure fait observer un dévoilement jubilatoire du rejet de l'écriture normative, faisant appel à une écriture baroque qui se nourrit de la diversité où l'écriture devient un prolongement de l'oral. Dans le récit moderne en français sont introduites des techniques discursives de narrativité orale qui suppriment ainsi la démarcation entre le monde de l'oralité et celui de l'écrit. Face aux multiples emprunts dans le roman africain, l'esthétique de la laideur pose le problème de la langue française dans le roman africain qui subit un devenir autre, une ramification variable.

2.1 L'écriture du fragmentaire

L'écriture du fragmentaire dans le contexte de la littérature africaine rejoint la jouissance au sens de Barthes. Dans sa dimension écrite, le texte est appréhendé comme un corps et Barthes définit le plaisir du texte en rapport avec le plaisir charnel procuré par le langage. Par conséquent, la langue maternelle assimilée au corps de la mère constitue le lieu idéal de jeu et de plaisir de l'écrivain. Barthes, dans *Plaisir du texte*, compare l'acte d'écrire à la jouissance esthétique pouvant aller jusqu'à l'extase, à l'enivrement pour toucher le fond de la liberté que garantit l'écriture.

Alors le roman africain aux confluences des hybridités culturelles et identitaires se reconfigure pour devenir un genre universel qui nivèle les frontières entre le monde de l'oralité et celui de l'écriture au point de se demander où se situe la frontière entre les deux mondes. L'interview de Diop lève l'équivoque sur la séparation des deux mondes qui, loin de s'opposer, se complètent tel que dit :

Pour moi, le roman n'est qu'un conte plus ou moins délayé et dilué où la personnalisation des sujets et des objets amortit les caractères majeurs des

types (bêtes, choses et gens) des récits traditionnels qui ont toujours condensé tous les autres genres pour manifester les éléments positifs ou négatifs des civilisations passées ou en voie de mutation (Diop, 1971, p. 208-209).

Il va sans dire que Mujila, consciemment ou non, reconfigure une écriture romanesque élastique qui s'ouvre à tout apport azimut, favorisant l'éclatement, l'émiettement où s'ancre le goût du fragment, émiettant le récit afin de rapprocher tant soit peu en créant une convergence entre le discours littéraire et le chaos de l'espace fictionnel sociopolitique que sous-tend l'espace réel postcolonial des pays africains. En revanche, la stratégie scripturaire que déploie ce roman est celle d'une écriture où se reproduit le style oral, véritable genre littéraire qui donne une nouvelle identité au roman africain en brouillant toute séparation de genre. Elle impose à la forme romanesque classique une déstructuration formelle dont le désordre scriptural est à la hauteur du désordre réel simulé. Le récit transpose où côtoie allégrement le genre poétique, théâtral, romanesque, pimenté par une salade linguistique comme l'illustre ces passages :

-Tu vas où, mon frère ? Are you Belgian ? French ?
-I'm from Austria
- Australian ?
-Austria !
-I know your country. My uncle was diplomat in Vienna...
-When ?
-It's been year...
-First time in Zaïr ?
-My second ... On peut parler français...
-Si ça ne te dérange pas en anglais. I want to practice my English...
-Je veux aussi pratiquer mon français. Où peut-on aller danser la rumber ? (p. 140-141)

Ce plurilinguisme qui caractérise l'acte d'écriture du romancier africain circonscrit la situation linguistique dans laquelle la contingence plonge l'Africain. C'est ce qui explique d'ailleurs le caractère complexe de l'acte scripturaire africain circonscrit dans un cadre de situation linguistique complexe où l'écriture se définit, pour l'écrivain africain francophone, comme une sorte de butinage informel dont l'écrivain se sert pour donner une harmonie, une poésie au goût du miel.

Outre le plurilinguisme du roman de Mujila, la fragmentation du récit s'opère par le biais d'un genre composite qui se dégage du discours du prophète :

Je suis devenu un homme nouveau
Dès aujourd'hui, maintenant
Ma maison vous appartient
Ma veste vous appartient

Mes chaussures sont les vôtres
Viens danser avec nous
Et goûter sans frein
Aux petits plaisirs d'une vie féconde. (p. 232)

Une telle hétérogénéité de la langue d'écriture reflète un univers aussi décousu, fortement fragmenté par le tissu social où n'est tolérée aucune égratignure de contradiction à vouloir exprimer sa vision du monde si différente de celle du guide providentiel. La hantise de la violence se répercute sur l'imaginaire littéraire que cherche l'écrivain à saisir l'instantanéité de l'évènement comme le dit Gbanou :

C'est le lieu où l'écriture comme une partition musicale, associe plusieurs tempi, plusieurs instruments pour créer un tout harmonieux comme chez Boubacar Boris dans *Le temps de Tamango* (1981) ; Wêrêwêrê Liking dans son roman-chant *Elle sera de jaspe et de corail* (1983), Henri Lopes dans *Le pleurer-rire* (1985) ou Yodi Karone dans *Nègre de paille* (1982), où seule l'intention romanesque reste le fil conducteur d'un récit multiforme, fortement fragmenté jusqu'au niveau graphique (S. K. Gbanou, 2004, p. 85).

Bien qu'en se servant du composite pour articuler le chaos de la réalité, l'écriture dans *La danse du vilain* reste fortement influencée par la brisure, la discontinuité du récit que seul maintient comme fil d'Ariane, l'intention romanesque. Cette écriture présente un langage en perpétuel recomposition, en état de rupture et de discontinuité. C'est un langage qui mime les catastrophes, ce qui fait penser à une distorsion de langage où la norme française subit le diktat des langues africaines qui altèrent profondément la narration, imprimant une esthétique de la laideur face aux changements de mécanismes de la langue française. Dans cette dynamique de la discontinuité de la langue française qui opère un saut qualitatif, Deleuze trouve que l'esthétique de la laideur s'actualise aussi au moyen du rejet de l'écriture normative romanesque où « toutes les langues se réunissent en désordre pour conserver un même sens et les mêmes sons mais en détruisant systématiquement la langue française à laquelle, elles les arrachent » (1993, p.21)

En effet, le roman postcolonial africain francophone est marqué par le sceau de l'insaisissabilité, aux dires de Gbanou. Il permet de suivre le monde comme objet littéraire dans ses fuites. Dans une telle écriture aux confins du débris, le roman moderne africain s'ancre dans une narrativité où le texte est un assemblage de débris, de collage, de patchwork, que cite Gbanou en reprenant Rabau pour élucider l'attrait de l'écriture débridée :

On sait que le geste de la fragmentation comme brisure est un geste moderne qui se traduit dans la représentation du réel et dans l'écriture elle-même. Mais la fragmentation moderne apparaît également dans le rapport à la tradition qui est littéralement mise en éclats dans les pratiques de l'hypertextualité. La

fragmentation peut intervenir dans le cadre d'une réécriture. Dans ce premier cas, les modernes opèrent un émiettement du texte par une dispersion de l'hypotexte dans leur propre réécriture. (Rabau, 2002, p. 31)

Le roman *La danse du vilain* répond à une architecture qui ne laisse nul doute sur sa difformité constitutive. Le récit se tisse sur un ensemble de micro-récits séquentiels relativement indépendants mais reliés dans un conglomerat d'entrelacements diffus où des voix narratives s'entremêlent, se relaient dans des fêlures qui donnent au texte une discontinuité narrative. La langue française se retrouve dans une posture d'insécurité face aux langues locales, ce qui génère un conflit linguistique, lieu d'une esthétique de la laideur non pas dans le sens négatif du terme mais qui oriente la prise en compte d'un nouvel paradigme sémantique, syntaxique et sémiologique. S'installe tout un désordre linguistique.

De plus, la particularité de ce roman réside-t-elle dans la construction éclatée et fragmentée du récit où se relaie une homophonie de l'empreinte sociale dans le texte que certains critiques comme Borgomano (1988), Chevrier (1999) matérialisent objectivement par le terme de « polyphonique » désignant le sociotexte, c'est-à-dire le statut du social dans le texte.

La fragmentation devient pour les écrivains africains un renouveau. Le texte s'exporte dans la forme littéraire où des modifications font observer une rupture de la linéarité du récit comme l'exhibe bien *La danse du vilain* dont la structure textuelle est habitée par une violence narrative scripturaire avec des phrases hachées, elliptiques, une syntaxe fragmentée, un lexique désordonné tel que l'illustre ce passage :

A partir du moment où l'Union minière, l'État, l'Église, la cellule familiale se morfondaient , à partir du moment où toutes ces choses avaient un gros crapaud dans la tête, le boulevard de l'argent était ouvert aux plus courageux, car l'argent, en plus de la chance, demande du courage pour l'acquérir et le garder quels que soient les moyens d'enrichissement : la guerre, le serpent, la sirène, les mines, le boulot, la chance (p. 248)

En effet, le roman de Mujila s'est construit sur une discontinuité de la linéarité du récit, faisant office d'une rupture du discours romanesque où l'on observe des changements que Gbanou qualifie « De mutations profondes dans le projet littéraire, qui n'affectent pas seulement les problématiques à l'œuvre dans le récit mais se proposent comme une véritable sclérose de la forme par des reconfigurations tous azimuts du genre romanesque, une partition ininterrompue à la fois de l'espace textuel et du discours littéraire [...] » (p. 83).

Si les Africains ne sont pas les tous premiers à recourir à l'écriture fragmentaire, cette écriture est caractéristique de la littérature africaine francophone, lieu de créativité et de métissage linguistique dynamique.

2.2 De l'emprunt à l'indigénisation

Les phénomènes d'emprunt et d'indigénisation sont consubstantiels à l'histoire des hommes, car toutes les sociétés humaines se sont emprunté les unes des autres. L'emprunt ainsi revêt-il un caractère universel par le brassage et l'hybridité du genre humain quoique certaines théories spéculent la pureté des races et des cultures qui est un leurre.

En effet, le roman né en Europe devient un genre inachevé dont l'élasticité se prête à toutes les possibilités.

Dès lors, l'écrivain africain francophone qui signe son entrée dans la scène littéraire et cherche à faire comprendre sa sensibilité, celle de sa communauté, recourt à sa tradition orale tout en utilisant l'usage du lexique français. *La danse du vilain* s'inscrivant dans une création plurilingue, offre un décentrement de la langue française où se joue une coalition culturelle, linguistique et identitaire, obligeant la langue française à une convergence de cohabitation faisant dire à Benianimo que

Le concept de décentrement vise à permettre la description de l'écriture du texte francophone en repérant les strates normatives linguistiques qui s'y entremêlent [...] et la fabrication de l'étrangeté textuelle que ce soit du point de vue référentiel ou du point de vue de la mise en scène de la polyphonie [...] le texte francophone serait le lien d'un décentrement en ce qu'il serait le lien d'une tension entre lui-même et l'autre langue, inscrivant dans l'écriture elle-même une différenciation et la présence d'une altérité. (Benianimo, 1999, pp. 232-233)

Tout porte à croire que le roman est un genre qui évolue en symbiose avec l'actualité et particulièrement le roman africain, à l'exemple de *La danse du vilain* qui se prête à une indigénisation de l'oralité dans une superposition de l'architecture oral et les techniques discursives modernes, enjambant la frontière entre l'oralité et l'écrit. Bien sûr, Mujila emprunte dans son imaginaire littéraire la forme romanesque européenne en l'adaptant aux réalités locales comme le dit bien Kane « Le romancier africain fait passer dans l'écriture les ressources des conteurs et des créateurs du monde traditionnel » (Kane, 1986, p. 79).

Alors, dans le roman se présente une stratification des archétypes oraux entretenant une sorte de symbiose pour façonner une expression qui reste plus près du réel.

En conséquence, l'histoire narrée dans *La danse du vilain* porte les ingrédients qui dénotent la possibilité de l'épopée. Dans un premier temps, l'histoire racontée est celle du peuple Congolais et à ce titre, fait partie intégrante de la mémoire collective. Secundo, la narration comme le prescrit l'épopée fait rêver l'auditoire. Le narrateur relate les temps forts de la nation congolaise et surtout que tous ces faits sont liés à l'Histoire de cette nation. L'épopée à cette particularité de constituer la mémoire de la communauté par des récits épiques, telle que la définit Madelénat « Vision

énergétique et conflictuelle du monde, l'épopée est aussi épiphanie d'une causalité absolue et d'une implacable nécessité : du chaos de la mêlée et des mots ambigus émerge un ordre sublime où se restaure un sens sacré » (1986, p. 12).

Outre ces premiers ingrédients de l'épopée, la narration de l'histoire est régie par une énonciation impersonnelle dès le début du récit qui se termine par le « je » du personnage narrateur « Je ne marche pas dans tes combines mais on ne refuse pas l'argent » (p. 259). Cela dénote de la polyphonie narrative dans le sens de la réflexivité hégélienne et parmi tous ces personnages narrateurs qui font évoluer la trame narrative par le rôle actantiel qui leur revient, recèlent tous les motifs inhérents à l'épopée (bravoure, courage, combat, guerre, mouvement, conquête, victoire etc). La figure de «Tshiamuena au patronyme de La Madone incarne à elle toute seule les motifs de l'épopée, car elle incarne un héros mythique au sens du terme. D'abord sa naissance ou mieux encore l'année de sa naissance est mystère, et sa réputation bien au-delà des frontières comme recèle tout héros mythique ou épique, La Madone serait doté d'un pouvoir surnaturel. Pour certains, c'est une sorcière et pour d'autres, elle est une femme exceptionnelle, comme le montrent bien ces termes :

Le plus curieux est qu'au fur et à mesure que Tshiamuena dépensait son énergie et son pécule au service du plus grand nombre, les mauvaises langues proliféraient. Sans remonter jusqu'aux déluges, on peut pomper des ragots, cancaner, moucharder, la vérité ne bougera pas d'un iota : Tshiamuena était une grande dame, un être exceptionnel, une mère pour beaucoup parmi nous, une reine, une femme puissante ...Elle n'avait pas la silhouette des cantatrices, la splendeur des miss, ni l'allure impériale des duchesses, mais nous subjuguait et nous hypnotisait dès qu'on croisait ses yeux. On la regardait droit dans le visage et tout de suite on était pris d'une épilepsie. Nous autres les Zaïrois, pour la plupart nés après 1960, on fondait en larmes dès qu'on taillait bavette avec elle. (p. 12)

Tout porte à croire que la figure de La Madone incarne le prototype du héros épique, doté de prédisposition surnaturelle et d'une force surhumaine à en croire ces propos rapportés :

Il se racontait à Luanda et à Lunda Notre qu'alors qu'elle n'était qu'un petit bout de chair, elle avait réussi à sauver ses parents d'un incendie criminel. Voici de quoi il retourne : le feu prend possession de la cuisine. Il se propage en direction de la chambre parentale. De sa piaule, l'enfant réalise le danger. Elle exécute des galipettes, pousse des cris de Mélusine mais sa mère et son père dorment d'un profond sommeil. Elle escalade le berceau au prix d'un effort surhumain. Ici deux versions s'affrontent .Soit elle rampe jusqu'au chevet du lit de ses parents et, alertés par ses hurlements, ils se réveillent. Soit encore plus extravagant, sans quitter son berceau, elle commence à pleurer. D'abord des gouttes de larmes, ensuite, ses larmes prennent la mesure du fleuve (Zaïrois) jusqu'à étouffer l'incendie. (pp. 16-17)

Comme tout héros épique, l'histoire de La Madone se démarque du commun des mortels afin de rester immaculée dans la mémoire de la communauté zaïroise.

De plus, bien que La Madone ne soit pas officiellement reconnue comme reine, cependant, elle est affublée de ce titre par son patronyme « la Madone » qui est l'équivalent de la reine grâce à sa bravoure, son engagement, son combat pour la justice. Tout compte fait, l'éclat de ses actions en faveur des couches vulnérables de sa communauté, l'élève au-dessus de la mêlée au dire du narrateur :

A César, ce qui revient à César. À la Madone des mines de Cafunfo ce qui revient à la Madone des mines de Cafunfo. Il ne mettrait pas de gants, sous le coup de l'émotion. Ils soutenaient que le pont Cabu devait arborer désormais ses initiales et le boulevard Saio être baptisé à son profit ; que sur la place Victoire, on devrait ériger un monument de 7 mètres la représentant, avec dans la main gauche un carat de diamant. (p. 17)

Clairement, il importe de souligner que tous les labels que comporte l'épopée dans *La danse du vilain* sont réunis et balisent les strates de l'oralité dans le roman. L'épopée qui est genre versé dans l'oralité participe de cette hétérogénéité de l'écriture romanesque dans *La danse du vilain*. Pour homogénéiser la performance orale dans ce texte à caractère épique, le romancier s'est approprié cette performance, c'est-à-dire la parole au message direct en instaurant par l'entremise du narrateur des dialogues caractéristiques de l'oralité par des exemples qui dominent dans la narration du récit :

-Non , Ngungi.

-On aura aussi des fusils.

Non...

-S'il te plaît, Sanza, ferme les yeux.

-Pourquoi ?

D'abord, tu fermes les yeux

Ok, voila

Ngungi d'une voix âpre :

-Imagine que tu portes une tenue, verte. Des bottes...

Un béret rouge, oui un béret rouge. Avec un fusil. Ça ne te tente pas ? Et puis l'argent, les dollars. (p. 220)

Ces paroles au style direct du narrateur communique toutes les possibilités qu'offre la voix, afin d'optimiser la performance de l'oral dans l'écrit. Tous ces détours transcrivent le désordre en l'imprimant dans l'écriture, lieu d'une esthétique de la laideur social. C'est la raison qui justifie à ce que le narrateur, rattache chansons et poèmes pour une symbiose de l'interrègne entre l'écrit et l'orale que tante de réconcilier Mujila en faisant appel à tous ces genres à l'exemple de cette description lyrique :

le parvis de la Poste
un réservoir de rêves
éclatés
des gamins avachis
roupillent
en toisant le ciel
bouche ouverte
paupières incendiées
par la colle
dans leurs rêves
océan d'images incandescentes
ils dansent
jusqu'à se briser l'épine dorsale
la danse du vilain (p. 260)

L'indigénisation des emprunts de source orale dans ce roman témoigne d'une fécondité où l'écriture devient une métaphore traduisant le malaise et le chaos social. La langue écrite dans cette œuvre romanesque reste, à des degrés divers, calqué sur la langue parlée qu'est le lingala, langue dominante du Congo (Zaire), ce qui explique dans un premier temps l'usage excessif du dialogue qui est le propre du langage parlé où la référence à la situation de communication se fait à travers de nombreux déictiques, des pronoms personnels et possessifs de la 1^{er} et de la 2^e personne par exemple :

-Tata Mobokoli ?
-Tu voudrais...
-Je cherche Tata Mobokoli.
-Je suis la nouvelle locataire.
-Depuis quand ?
-C'est quoi cet interrogatoire ? Tu viens chez moi et c'est toi qui poses des questions !
-Depuis combien de temps ?
-De quoi tu parles ?
-De Mama Mobokoli ?
-Deux ans...Cela te déçoit que nous soyons de nouveaux locataires ? (p. 246).

Cette fonction expressive du langage que déploie le narrateur met en relief l'attitude affective, manifestant ainsi la vivacité tout en restituant dans leur entièreté, les paroles prononcées, permettant comme c'est le cas dans la langue parlée que le lecteur soit le témoin direct des propos entendus. L'écrivain africain, pour reprendre le poète Senghor, doit s'enraciner d'abord pour s'ouvrir sur le monde ; ce qui suppose ce plongé dans la tradition orale (Diop 2011, p.122)

C'est pourquoi Ngal propose la dialectique de l'amont et de l'aval dans laquelle « les ancêtres maintiennent leurs dires et rires en amont tandis que les néophytes se tiennent en aval pour fonder la rationalité nègre nouvelle » (Ngal, 1999, p. 9).

Alors, l'appropriation de la tradition orale par l'écrivain africain moderne doit découler de l'art du griot sans toutefois oblitérer les techniques romanesques et si possible suivre les conseils de G. Genette qui exige la « remontée de la pensée immédiate jusqu'à la pensée authentique » (Genette, 1982, p. 297). Explicitant cette pensée de Genette, Diop la replace dans les contextes des romans de Ngal, tout en pointant du doigt la nécessité d'aller du présent au passé et non l'inverse. Car dit-il, « l'authenticité a un lien fort avec les ancêtres et ces derniers sont le symbole de l'oralité et ont légué à leurs descendants tout un corpus fait de contes, de devinettes, d'épopées, de chants, etc. » (Diop, 2011, p. 147).

Au demeurant, l'écrivain africain francophone doit se projeter dans le présent tout en étant inventif comme le souligne Hagège dans *L'homme de paroles*, cherchant à s'évader de l'implacable prison des linéarités du signe et de l'énoncée qui n'est pas spécifique à l'écrivain noir car l'histoire littéraire générale est riche d'exemples significatifs.

Dans ce sens, le roman africain arbore une double identité, celle de la langue maternelle de l'auteur et celle française en situation de bilinguisme individuel. Le roman se présente comme un genre universel qui s'adapte à chaque contexte que relaie Thiam :

Les civilisations africaines sont des civilisations de l'oralité, des civilisations de verbes-parole, rythme, symbole. Contrairement à ce qu'on professe souvent, cette caractéristique, loin d'être un handicap paralysant ou une marque invincible d'infériorité, traduit tout au plus, un trait spécifique qui manifeste un état de différence dont il faut savoir simplement appréhender les vertus profondes. (p. 67)

Le roman *La danse du vilain* comme tout roman africain se singularise par la tendance aux emprunts, aux calques, aux néologismes. Ce style très proche de celui du griot ou du conteur s'adresse aux lecteurs directement par la parole, l'intonation, le geste, la danse, le chant, le silence créant ainsi entre le lecteur et le narrateur à la manière du conteur et l'auditoire des liens de complicité. Ses jongleries de langage se trouvent réalisées dans maints romans africains où l'essentiel est mis sur le message par le jeu de la théâtralisation dans une interaction et la relativisation des dimensions écrites et orales tel qu'écrit Ngal en guise de conclusion sur la réflexion du narrateur : « La traduction en catégorie de l'expérience africaine en tant que système symbolique structuré par autre discours, se servant d'autres catégories, ne peut qu'amener des distorsions (...)

Toute expérience culturelle peut être conceptualisée mais la médiation symbolique par laquelle elle devrait être interprétée n'est pas à chercher dans l'histoire de la pensée extérieure (Ngal, 1979, p. 94).

Le roman *La danse du vilain* se trouve à mi-chemin entre la civilisation de l'oralité et celle écrite dont l'écriture nous donne une symbiose de l'inachèvement de l'être humain. C'est pourquoi l'imaginaire littéraire africain s'exprime par une esthétique poétique faisant fi des genres et des règles, se situant au confluent de la réalité et de la fiction, à l'intersection de l'authenticité culturelle et de l'ouverture.

Conclusion

Avec cette saisie de la laideur qui se déploie dans *La danse du vilain* et par ricochet dans le roman africain francophone, l'on perçoit distinctement la désincarnation de l'Africain happée par la monstruosité d'une vision complètement en déphasage avec la dignité humaine. La représentation de l'espace africain est devenue un lieu de non vie, un éteignoir de tout espoir où seuls se partagent en commun la violence, l'obscénité et le désordre. Cette anomie qui se relaie dans l'écriture par le biais d'une poétique désarticulée par une violence scripturaire n'est rien d'autre que la transposition du seuil de la légèreté humaine où la vie se désacralise pour être jetée à la merci de tout acabit de pouvoir et de domination.

La « vilaineté » dans l'œuvre se mesure également par toutes les souillures et défenestrations par lesquelles la famille s'est fragmentée et sclérosée pour devenir aujourd'hui l'éteignoir de toute lueur où le respect de la hiérarchie, l'éthique et le vivre ensemble étaient le vademécum de toute socialisation et qui aujourd'hui peine à se recoller. Somme toute, l'écriture de ce roman, au-delà d'un univers sordide qui augure une nausée existentielle, parvient par une teinte émotionnelle à la catharsis du lecteur grâce aux recours des procédés caractéristiques du théâtre populaire, le dialogue explicite avec le lecteur, des jeux de mots, l'usage des proverbes destinés à stimuler la réflexion. On est en face d'un style orienté vers le destinataire qui obéit à une logique de la théâtralisation que génère « une poétique qui ne met plus l'accent sur l'orientation du message vers lui-même, une poétique où le message est à lui-même sa propre finalité » (Ricoeur, 1985, p. 240)

Références bibliographiques

- Admah, E. A. (2023). *Un lui-même introuvable*. L'Harmattan.
- Adoux, M. P. (2011). *Les conflits identitaires en « Afrique francophone »*. L'Harmattan.
- Barberis, P. (1999). *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Dunod.
- Barthes, R. (1973). *Le plaisir du texte*. Coll. « Tel Quel ». Seuil.
- Beniamino, M. (1999). *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. L'Harmattan.
- Borgomano, M. (1998). *Ahmadou Kourouma : le « guerrier » griot*. Coll. « Classiques pour

- demain ». L'Harmattan.
- Chevrier, J. (1999). *Littératures d'Afrique noire de langue française*. « Littérature 128 ».
- Deleuze, G. (1993). *Critique et clinique*. Editions de Minuit.
- Diop, S. (2011). *Oralité africaine. Entre esthétique et poétique*. Paris. L'Harmattan.
- Duchet, C. (1979). *Sociocritique*. Nathan.
- Fossion, A. et Laurent, J. P. (1978). *Pour comprendre les lectures nouvelles : linguistique et pratique textuelle*. Seuil.
- Gbanou, S. K. (2004). *Le fragmentaire dans le roman africain francophone*. Tangence.
- Gengembre, G. (1996). *Les grands courants de la critique littéraire*. Coll. Memo. Seuil.
- Genette, G. (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil.
- Hagège, Cl. (1985). *L'homme de la parole*. Fayard
- Kane, M. (1986). *Les paradoxes du roman africain*. Présences africaines.
- Kane, M. (1971). *Birago Diop. L'homme et l'œuvre*. Présence africaine.
- Madelénat, D. (1986). *L'épopée*. Paris. Presses Universitaires de France.
- Magnier, B. (1985). Entretien avec Sony Labou Tansi. Notre Librairie.
<http://gallica.bnf.fr>
- Mujila, F. M. (2022). *La danse du vilain*. Édition Flore Zoa.
- N'da, P. (2016). *Initiation aux méthodes de recherche, aux méthodes critiques d'analyse des textes, et aux méthodes de rédaction*. Connaissances et savoir DOI :
<https://doi.org/10.7202/010785ar>
- Ngal, G. (1994). *Création et rupture en littérature africaine*. L'harmattan.
- Ngal, G. (1979). *L'errance*. Édition Clé. .
- Rabau, S. (2002). *L'écriture fragmentaire. Théories et pratiques*. Presses universitaires de Perpignan.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit III*. Seuil.
- Thiam, I. D. (1980). *La tradition orale, source privilégiée de l'histoire africaine*. Symposium Leo Frobenius I.