

Xavier GARNIER

Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

DU GROTESQUE PORNOGRAPHIQUE À L'ARABESQUE POLITIQUE : LE ZIMBABWE DE JOHN EPPEL

Résumé : C'est en termes de dispositif grotesque que cet article analyse façon dont l'écriture romanesque de John Eppel rend compte de ce qui se joue depuis plusieurs décennies dans un pays comme le Zimbabwe, emblématique de nombreuses dérives postcoloniales africaines. La recherche d'homogénéités sociales, dans des espaces clos et protégés comme la villa ou l'école (et dont le *laager* est une sorte d'archétype), génère une mise en phase pornographique et grotesque des corps. La seule issue à cette frénésie grotesque est l'arabesque tracée par l'excitation exacerbée de voyeurs impuissants, le plus souvent en position de narrateurs, qui évoluent au cœur de ces cellules closes, à la façon d'inquiétantes et incontrôlables figures.

Abstract : *John Eppel's novels are concerned with the grotesque socio-political situation of contemporary Zimbabwe, emblematic of numerous drifts of postcolonial Africa. The quest for social homogeneities, in enclosed places such as villas or schools (the laager being a kind of archetype), generates a pornographic and grotesque accordance of bodies. The only issue to such a grotesque frenzy is the arabesque traced by excited narrators, sexually impotents, who circulate inside these closed cells, like disquieting figures.*

*

Je voudrais, dans le cadre de cette communication, à partir de l'étude de l'œuvre d'un écrivain zimbabwéen encore peu connu, m'intéresser à la question des dispositifs grotesques. Quels sont les dispositifs qui produisent des effets grotesques ? Selon quels agencements tel

personnage, telle attitude, telle situation, se retrouvent-ils qualifiés de grotesques ? À défaut de pouvoir décrire de façon formelle les critères d'une esthétique grotesque, nous pourrions tenter de décrire, en termes de dispositifs, les conditions formelles de la production d'effets grotesques.

Les études postcoloniales sont particulièrement attentives à ces dispositifs sociopolitiques qui ont été mis en place depuis la colonisation dans de nombreux pays africains et qui sont susceptibles de produire du grotesque, entre autres effets incontrôlables. L'évolution politique de la Rhodésie depuis la déclaration d'indépendance unilatérale en 1965, puis du Zimbabwe depuis la prise du pouvoir par Robert Mugabe en 1980 fait se succéder deux visages d'une situation marquée par la permanence d'un clivage racial très fort entre les communautés blanches et noires. Un écrivain comme John Eppel, né en Afrique du Sud en 1947 et venu très jeune s'installer avec sa famille à Bulawayo, persiste à voir à l'œuvre, dans le corps social, après 1980, une logique de cloisonnement et de ségrégation. Issu de la communauté blanche, il s'identifie au peuple *ndebele* dont il n'a jamais quitté la terre (le Matabeleland est à cheval sur le Zimbabwe et l'Afrique du sud) et qu'il considère comme le véritable perdant de l'indépendance de 1980.

L'œuvre romanesque de John Eppel se présente comme une grande galerie de personnages issus des classes aisées, blanches ou noires. Ces personnages sont saisis dans leur intimité ; ils évoluent dans un cadre de vie qui leur est familier, chez eux ou sur leur lieu de travail. Notre hypothèse sera que le grotesque naît de la clôture de l'espace dans lequel ils évoluent. Le plus souvent ramenés à leur physique, ces personnages épousent des postures grotesques qui sont clairement reliées à une vie en vase clos¹. Le grotesque est associé à un type particulier d'organisation sociale fondé sur une mythologie de l'appropriation territoriale, de l'homogénéité identitaire et de la clôture sociale. La ferme, la villa, l'école, sont autant d'espaces protégés dans lesquels s'engluent des personnages. On verra comment les dispositifs de clôture entraînent systématiquement une dérive pornographique : mêlée des corps et postures équivoques.

Il me semble qu'on peut parler de grotesque à propos de l'écriture de John Eppel parce qu'elle ne relève pas de la satire sociale, de la caricature

1 À mettre en relation avec les imaginaires du *laager* et du *kraal*, très actifs en Afrique australe.

militante. Il n'y a pas d'énonciation extérieure et nous sommes tous embarqués dans l'aventure grotesque. Pour comprendre d'où vient l'ouverture de cette œuvre, et donc les enjeux politiques du grotesque, nous aurons recours à la notion d'*arabesque*, héritée d'Edgar Poe. Les situations les plus grotesques génèrent, du fond de la clôture, une ligne arabesque qui les met en perspective. Un conte célèbre comme « Le masque de la Mort rouge » raconte explicitement cette irruption de la figure arabesque au sein de la clôture grotesque. On pensera au garnement du « Diable dans le beffroi », qui perturbe la tranquillité du village de Vondervotteimittis par sa démarche virevoltante : « [...] ce qui occasionna principalement une juste indignation fut que ce misérable freluquet, tout en brochant **+tantôt ?** un fandango, tantôt une pirouette, n'était nullement *réglé* dans sa danse, et ne possédait pas la plus vague notion de ce qu'on appelle aller en mesure »². Dans l'œuvre de John Eppel, l'embourbement pornographique grotesque va être solidaire d'une ligne arabesque, dessinée par l'excitation du voyeur, qui lui échappe et va permettre à l'auteur de dire la dérive politique d'un pays menacé d'effondrement. John Eppel parvient à dire l'obscénité grotesque à l'aide de figures-arabesques inquiétantes parce qu'elles semblent avoir poussé jusqu'au bout cette logique pornographique et adopté le point de vue du voyeur.

C'est ce lien entre la posture grotesque des personnages et la situation sociopolitique d'un pays qu'Eppel parvient à interroger. Un des enjeux de cette **présentation sera de présenter** le grotesque comme point d'articulation du politique et du corporel : les personnages de John Eppel sont prisonniers de postures, de manières d'être grotesques, qui expriment l'impasse d'une situation sociopolitique.

De lieux clos en lieux clos : rabatement grotesque sur les corps

Tous les romans et nouvelles de John Eppel ont pour cadre Bulawayo, la deuxième ville du Zimbabwe, au sud de Harare, non loin du grandiose site granitique de Matopos, célèbre pour ses gravures rupestres. Bulawayo est par excellence présenté comme un lieu clos. Non que les personnages ne puissent en sortir, mais, lorsqu'ils le font, c'est nécessairement par un

² POE (E.An), *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris : Gallimard, coll. Folio, 1974, p. 223.

moyen de locomotion, train ou voiture, qui les maintient dans un lieu exigu. Les sorties dominicales au Matopos ou dans le Matabeland les mènent aux aires de pique-nique aménagées ou aux *campsites*. La *Range-Rover* est le véhicule indispensable, pour ceux qui « ne sont pas n'importe qui » dans la société de Bulawayo, à un contact en douceur avec une nature grandiose ramenée à la mesure d'un petit monde privé.

Le domicile des personnages occupe une place de choix dans un roman comme *Hatchings* (1993), qui raconte de façon entrecroisée quatre réveillons de Nouvel An. La description des maisons ou des appartements est consubstantielle à l'existence narrative des personnages qui les occupent. Ceux-ci portent avec eux leur espace privé. Dans ces espaces privés se fait une redistribution de la « société qui compte » à l'occasion des fêtes de Nouvel An. Plusieurs *garden-parties* se déroulent au même moment dans des villas différentes. Celle de Strontium Twot :

Tout ce qui comptait à Bulawayo avait été invité à cette fête. La liste d'invités des Twot était le Who's Who de la ville – sinon de la province ; les Wicks de Gwanda n'avaient-ils pas été invités ? Et les Galls de Triangle ? Et les Smeckmas de Zvishavane ? – un Who's Who des hommes d'affaire, de planteurs, de criminels ayant pignon sur rue et de fonctionnaires ³.

et celle de Ingeborg Ficker :

Ingeborg Ficker, la grande artiste de Bulawayo, organisait une fête pour des amis et des artistes, à sa ferme de Old Gwanda Road. Tout ce qui comptait dans la première ville du Matabeleland serait là : des volontaires de l'aide internationale, des réfugiés sud-africains, d'anciens dissidents, des politiciens radicaux, des homosexuels, des accros, des acteurs, des tueurs en série, et des écrivains ⁴.

3 EPPEL (J.), *Hatchings*. Bulawayo : 'amaBooks, 2006 [1e éd.: Cape Town : Carrefour Press, 1993] : « Anybody who was anybody in Bulawayo had been invited to this party. The Twots' guest list read like a Who's Who of the city's – nay the province's; for had not the Wicks from Gwanda been invited ? And the Galls from Triangle ? And the Smeckmas from Zvishavane ? – a Who's Who of the city's businessmen, commercial farmers, successful criminals, and senior civil servants » (p. 16).

4 « Ingeborg Ficker, Bulawayo's premier artist, was holding a party for friends and fellow artists, at her farm off the Old Gwanda Road. Anybody who was anybody in Matabeleland's premier city would be there: ex-pat aid workers, South African refugees, ex-dissidents, rogue politicians, homosexuals, dope addicts, actors, serial killers, and writers » (EPPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 33).

Ces fêtes parallèles partagent la « société qui compte » en communautés homogènes, rassemblées dans des jardins privés qui se ressemblent singulièrement derrière leur clôture électrifiée.

Les chiens font partie du décor du jardin zimbabwéen type, comme un archétype de l'animal domestiqué. Ils sont chargés de veiller à la clôture du lieu. Ces animaux, ramenés à l'ordre humain, sont des pièces-clés de l'agencement grotesque. Les jardins clos, protégés par des barrières électriques, sont longuement décrits dans les récits d'Eppel, notamment pour leur végétation plus ou moins luxuriante, selon que le propriétaire a les moyens d'accéder à l'eau. Rien ne semble pouvoir échapper au jeu grotesque de l'enfermement, pas même les astres qui sont eux aussi ravalés au statut de luminaires. Ce que Michel Foucault dit du jardin comme hétérotopie heureuse et universalisante⁵, rassemblant en un microcosme les mondes végétaux, animaux et minéraux, fonctionne à plein ici, mais sur le mode grotesque parce qu'il ne reste plus d'autre lieu que ces hétérotopies. Ces jardins sont devenus les seuls lieux habitables du pays : derrière les murs, des enfants en haillons se battent pour récupérer quelques restes dans les détritiques.

Cette dernière observation à propos du retournement dysphorique de l'hétérotopie du jardin est l'occasion d'avancer une hypothèse plus générale à propos du dispositif grotesque en contexte postcolonial : le grotesque y naîtrait de l'existence de lieux hétérotopiques déconnectés du reste du monde. Reprenons la définition que Foucault donne de l'hétérotopie :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquels les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien qu'ils soient effectivement localisables⁶.

Ce qui ne fonctionne pas dans les jardins de ces villas de nouveaux riches, c'est cette relation (de représentation, d'inversion ou de contestation) avec le dehors. Parmi les hétérotopies cités par Foucault dans son article très dense, il y a les colonies jésuites d'Amérique du Sud : « colonies

5 FOUCAULT (M.), « Des espaces autres », *Dits et écrits*. Tome IV. Paris : Gallimard, coll. Quarto, 2001, p. 1577-1578.

6 FOUCAULT (M.), « Des espaces autres », *art. cit.*, p. 1574.

merveilleuses, absolument réglées, dans lesquelles la perfection humaine était effectivement accomplie ». L'ordonnement très strict de la vie dans ces colonies n'avait de sens que dans une relation avec le reste du monde, relation garantie par l'ordre jésuite lui-même. De la même façon, l'ordre colonial est garanti par des administrations qui sont en relation avec un centre impérial (à Londres, à Paris, etc.). Ce que la postcolonie rend possible, c'est l'enfermement de pays entiers, qui se retrouvent aux prises avec une administration déconnectée, appliquant ses règlements à vide, productrice de grotesque.

Le grotesque vient précisément de cette absence d'un Dehors. Alors humains, animaux et végétaux se trouvent interconnectés à l'intérieur de la clôture. Une nouvelle de *White man crawling* (2007), intitulée « *Quite epiphanic, Really* », raconte le caprice de femme enceinte de Gloria qui se passionne pour les arbres nains, au grand dam de son domestique, qui ne supporte pas de la voir manipuler de la sorte un arbre-pluie (*rain tree*), arbre redouté dans sa culture. Le dépérissement de l'arbre-pluie sera mis en relation à la fin de la nouvelle avec le mauvais développement du fœtus dans le ventre de sa mère. Ils entrent dans un circuit fermé de dévoration. Au cours des fêtes du Nouvel An, les humains mangent de la viande animale (Eppel insiste beaucoup sur la façon dont les animaux sont abattus pour la consommation humaine) dans des jardins gardés par des boerbuls et des rottweilers, et des écriteaux annoncent : « *IF YOU ENTER THESE PREMISES WITHOUT PERMISSION YOU WILL BE EATEN ALIVE* »⁷. Les rapports d'entre-dévoration qu'entretiennent humains, végétaux et animaux sont un effet la clôture grotesque du monde.

C'est au sein des écoles secondaires, et particulièrement des pensionnats, que cette homogénéisation des corps est la plus poussée. Les écoles sont des lieux clos dont une des fonctions est de créer un esprit de corps au sein d'un groupe d'adolescents triés sur le volet. Les uniformes sont les marqueurs de ce processus d'homogénéisation et participent de la synchronisation des corps.

Au pensionnat, on portait toujours un uniforme quelconque, dans la journée au moins. Chemise et short kaki, chapeau, cravate, bas accordés, au signe distinctif de l'école, et chaussures noires formaient la panoplie ordinaire ; quelques variantes pour le dimanche : chemise blanche et pantalon gris, veste rayée aux armes du collège, chapeau de paille. D'autres tenues servaient à la parade hebdomadaire des juniors et

7 EPEL (J.), *White man crawling*. Bulawayo : 'amaBooks, 2007, p. 63.

les ensembles différaient pour chaque sport : rugby, hockey, athlétisme, voire natation. Les professeurs eux-mêmes, bien que cela ne fût pas obligatoire, avaient tendance à s'aligner, à s'habiller pareillement. J'ai le souvenir d'hommes en costumes « safari » et de femmes en robes de crêpe acrylique, affublées de chaussettes ou bas. Sur les jambes fortes – apanage le plus courant chez ces dames – on entendait bruire, grincer ceux-ci, au rythme de leurs pas dans la cour; ce son ressemblait bizarrement à celui des musiciens de Bulawayo lorsqu'ils accordaient leurs instruments ⁸.

Les uniformes ne servent pas à effacer les corps, mais à les mettre en accord ; ils sont un opérateur essentiel de la sexualisation des corps dans l'enceinte des collèges.

La société zimbabwéenne que décrit John Eppel est minée par cette privatisation de l'espace, qui génère, sous l'apparente harmonie des corps, une monstruosité grotesque. Les familles dans les maisons ou les appartements, les classes d'enfants ou d'adolescents dans les écoles, sont autant d'associations de corps dans des lieux privés par exclusion de toute préoccupation externe. Voilà pourquoi John Eppel ne semble s'intéresser qu'aux classes aisées urbaines (des classes moyennes aux classes supérieures) : ceux qui n'ont pas accès à un espace privé sont exclus de cette écriture du grotesque.

Processus de sexualisation des corps : grotesque et pornographie

Ce caractère endogène du rapprochement des corps dans des lieux clos va générer une sexualisation généralisée. Une des fêtes organisées à l'occasion du Nouvel An a lieu dans la ferme d'Ingeborg Ficker, artiste-peintre. L'artiste fédère toute la communauté radicale et anticolonialiste

8 EPPÉL (J.), *L'Homme-girafe*. Tr. fr. par Bernadette Beaujean. Paris : L'Harmattan, 2004, p. 106. « At boarding-school we were never out of one uniform or another, not during the day. The ordinary uniform consisted of khaki shirt and shorts, black shoes, school hat, school tie, school stockings. A variation of this was the Sunday uniform of white shirt, grey longs, school blazer, black shoes, straw basher, school tie, school stockings. Then there was the cadet uniform for weekly cadet parades, the rugby uniform, the cricket uniform, the hockey uniform – even the swimming uniform. The teachers too, although with them it was not compulsory, were inclined to dress alike. As far as I can remember, all the men wore safari suits and all the women wore crimplene dresses with stockings or tights. Most of these women had fat legs so that when they walked across the quad the rasping of their stockings (or tights) sounded like the Bulawayo Philharmonic Orchestra turning up for a performance of Ravel's *Bolero* » (EPPÉL (J.), *The Giraffe Man*. Cape Town / Pretoria : Queilleries, 1994, p. 80.

autour de son corps et de son sexe, qui sont les uniques objets de sa création artistique :

À travers les ans, Ingeborg Ficker n'a cessé de peindre tous les aspects de son corps : entièrement vêtu, à demi-vêtu et totalement nu. Elle peignait parfois son corps entier, d'autres fois elle se concentrait sur une main, disons, ou un pied ; mais la partie de son corps qui la fascinait le plus (et il faut avouer que c'était également la partie de son corps qui fascinait le plus ses amis et ses admirateurs) était son vagin. Cet organe qu'elle avait dessiné, photographié, sculpté et peint plusieurs milliers de fois ⁹.

La peinture de Ingeborg Ficker, réalisée avec de la suie de biscuits pour chien carbonisés (directement acheminés de l'usine), du sperme d'ours blancs (gardés dans la ferme à cet effet) et son propre sang menstruel, dégage une odeur forte qui participe de sa puissance de fascination. Cette concentration des regards sur le sexe de l'artiste est emblématique d'un schéma récurrent.

Le corps des professeurs remplira exactement la même fonction au sein des classes, dans les écoles privées les plus prestigieuses de Bulawayo. Dans l'enceinte des écoles, la classe est un espace clos dédié à la promiscuité des corps, sous l'influence du corps du professeur soumis à tous les regards. Les personnages de professeurs, très nombreux chez John Eppel, sont soumis, plus ou moins à leur insu, au regard sexualisant des classes. Tous sont célibataires et doivent gérer une sexualité difficile à contrôler, qu'il s'agisse de Simon et Nicholas, deux expatriés anglais, grands amateurs de *black pussy* d'un côté, ou du professeur d'histoire Roland Clarke, terrorisé par les femmes, qui cache son corps sous une tenue toujours impeccablement repassée et amidonnée, mais qui garde dans son jardin un bouc en rut permanent, qui « mangeait, baisait, mangeait, baisait, du matin au soir » ¹⁰.

Le professeur, au centre des regards de la classe, est donc par excellence en posture grotesque, non seulement parce qu'il a un corps qu'il

9 « *Through the years Ingeborg Ficker had painted over and over again, every aspect of her body : fully clothed, partly clothed, and stark naked. Sometimes she painted her body entire, sometimes she focussed on a hand, say, or a foot; but that part of her body which most fascinated her (and it's only fair to say that it was the part of her body that most fascinated her friends and admirers) was her vagina. This organ she had sketched, photographed, sculpted, and painted many thousand of times* » (EPPÉL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 33).

10 EPPÉL (J.), *White man crawling*, op. cit., p. 21-23.

ne peut cacher et parce qu'il a des pulsions sexuelles inavouables, mais avant tout parce que la bonne société zimbabwéenne compte sur lui pour fédérer autour de lui un groupe social à l'exclusion des autres. Le professeur a pour mission de créer un corps autour de lui. En ce sens, il joue le même rôle ambivalent que les logos ou les insignes dont les écoles se dotent. Soit l'insigne de la nouvelle école *Black Rhino High* :

L'insigne de l'école représentait un rhino noir, de front, sur un fond rouge orné d'orange. Matilda déclara publiquement que ces couleurs n'avaient aucune valeur symbolique, mais en privé – seulement à ses amis proches, s'il vous plaît – elle confessait que le rouge était le sang du Christ, l'orange, sa couleur favorite et son fruit favori, était un hommage à son lieu de naissance : Bethlehem dans l'État libre d'Orange en Afrique du Sud. Malheureusement les fabricants du badge ne firent pas du très bon boulot avec le rhino, qui se mit à ressembler – du moins pour la poignée d'iconoclastes de l'école – aiguillonnés, sans aucun doute, par ce sale petit bonhomme, Boland Lipp – moins à un des « Big Five » – qu'à un énorme pénis noir en érection ¹¹.

Parce que l'insigne symbolise le rapprochement des corps dans le lieu clos de l'école, celle-ci se retrouve donc fortement sexualisée.

Les cours de littérature anglaise dispensés dans ces écoles huppées, qu'ils portent sur les romans d'Emily Brontë, le théâtre de Shakespeare ou la poésie de Coleridge, dérivent systématiquement vers des lectures obscènes ¹². Coincés dans l'espace clos de la classe, les professeurs et leur culture supposée sont pris en otage dans un jeu social grotesque qui passe par les corps. De la même façon, les prises de positions politiques du groupe qui entoure Ingeborg Ficker participent de la spirale grotesque. Nous sommes toujours dans des espaces clos, qui engagent les corps et les mots dans des postures grotesques. Les mots et le langage participent d'un liant verbal qui fédère les corps et distribue un sentiment d'homogénéité : ils participent de la pornographie. Il n'y a pas d'échappatoire au grotesque par le biais du discours militant. Les mots, les

11 « *So the school badge was designed with a black rhino, head-on, on a red background trimmed with orange. Matilda gave out publicly that the colours had no symbolic value, but privately – only to her closest friends, mind you – would she confess that the red was the blood of Christ, and that the orange, her favourite colour and her favourite fruit, was her homage to the place of her birth: Bethlehem in the Orange Free State of South Africa. Unfortunately, the manufacturers of the badge didn't do a very good job of the rhino and it turned out to look, according to the handful of iconoclasts in the school – spurred on, no doubt, by the nasty little man, Boland Lipp – less like one of the Big Five – than an enormous, erect black penis* » (EPPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 1-2).

12 EPPEL (J.), *Absent : The English Teacher*. Harare : Weaver Press, 2009, p. 5-12.

idées, tout l'ordre symbolique semble effondré, embourbé dans la scène pornographique.

Au cours des fêtes privées, la musique invite à cette synchronisation des corps. Dans les jardins parallèles de *Hatchings*, on danse sur la même musique, celle de *Ipi Tombi*¹³, et très vite les mouvements de danse se sexualisent :

Et qui est-ce avec son épaisse tranche d'aloyau, saignante, qui se balance entre ses dents pendant qu'il bouge au rythme de *Ipi Tombi*, une bouteille de bière dans chaque main ? C'est le grand dramaturge de Bulawayo, Skies Izindebe. Regardez-le se dandiner ! Il n'a pas passé un aussi bon moment depuis... était-ce son douzième ou son treizième voyage à l'étranger ? Maintenant sa partenaire, Ms O'Toole-bag le rejoint. Ils simulent une copulation. D'autres les rejoignent, et ils sont bientôt une douzaine de couples à l'affaire – par devant, par derrière, de côté, en diagonale...¹⁴

À l'horizon de ces regroupements de corps, il y a l'emboîtement synchronisé : grotesque partouze rythmée. Il me semble qu'il y a ici une forme caractéristique du grotesque postcolonial qui entretient un rapport étroit avec les idéologies de la ségrégation raciale. La synchronisation des corps engendre des monstres contre-nature. Le potentiel incestueux de cette sexualisation est évident¹⁵.

Synchronisation des corps et mise en perspective : l'arabesque

Parce que le Dehors n'existe plus, une fois dans ces lieux clos, ce qui attire le regard n'est pas ce qui est à l'extérieur, mais ce qui se passe dedans. Les fenêtres servent à voir l'intérieur. Cette orientation centripète du regard est une première caractéristique grotesque en ce qu'elle fait

13 EPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 63 ; p. 70.

14 « *And who's that with the fatty helping of sirloin, medium rare, swainging from his clenched teeth while he moves to the rhythm of Ipi Tombi, a bottle of beer in either hand, held high? It's Bulawayo's own playwright, Skies Izindebe. Just look at him swing! He hasn't had such a good time since... was it his twelfth or his thirteenth overseas tour ? Now his partner, Ms O'Toole-bag, joins him. Their dance is a simulated fuck. Others joint hem, and soon there are dozen of couple a tit – from the front, from the back, sideways, diagonally...* » (EPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 69-70).

15 Les travaux de Tina Harpin, qui fait actuellement une thèse sur les liens entre inceste et race dans la littérature du Sud des États-Unis et d'Afrique du Sud au xx^e siècle, témoignent de cette obsession de l'inceste chez les auteurs concernés par les politiques de ségrégation raciale (Faulkner, Morrison, Coetzee, Van Niekerk...).

apparaître des corps à l'étroit. Au cours d'un voyage en train qui le mène à Bulawayo avec sa grand-mère le narrateur de *The Giraffe Man* (1994), dans une scène apparemment bien innocente, trouve un angle de regard qu'il ne quittera plus :

Je ne garde qu'un vague souvenir du trajet de Francistown à Bulawayo, parcours long, terriblement ennuyeux. Une terre brune, grillée, criblée d'acacias, rabougris, s'étirait à perte de vue, défiant l'imagination. La locomotive à vapeur avait remplacé la machine « diesel » sur un point de la ligne, j'associe ce paysage désolé à la puanteur du charbon en combustion et aux escarbilles qui m'irritèrent les yeux. Niché près de la vitre, j'observai Tante Heb et son amie Callie, aux prises avec les difficultés qui consistent à se lever, à faire sa toilette, dans un espace aussi restreint ¹⁶.

Le contraste entre la monotonie ennuyeuse des espaces ouverts et le voyeurisme latent d'un regard tourné vers ce qui se passe dans les espaces clos est ici flagrant. Dans cet espace privé et clos que constitue momentanément un compartiment de train, le narrateur est attentif à la façon dont les corps s'accordent, se composent, pour former une sorte de machine corporelle hybride :

Blotti sous mes couvertures, sur la couchette du bas, mes pensées s'envolèrent vers les deux dames rangées au-dessus de ma tête ; Grand-maman au centre, Tante Heb au sommet. J'avais lu que des femmes, en vivant côte à côte, pouvaient – inconsciemment bien sûr – synchroniser certaines fonctions de leur corps ; eh bien, mes voisines, dans ce compartiment de seconde classe, ronflaient d'un bel accord ! Dans ce concert, distinguer l'une de l'autre parut si audacieux, si compliqué, que je ne me rendormis qu'au coup de sifflet, quand le train repartit en se trémoussant ¹⁷.

Cette synchronisation des corps, qui est un effet de l'espace clos, est une composante essentielle du grotesque. La façon dont les corps s'accordent dans un espace privé est corrélative du rejet de l'espace ouvert à l'extérieur.

Deux observations importantes : la pornographie passe par une mise en phase des corps ; cette mise en phase est perçue par un observateur situé en bordure. Ce qui apparaît évident dans cet épisode du compartiment de train, c'est que l'espace clos génère son observateur de bordure. Le voyeur est dedans, mais lui seul, par impossibilité de s'embourber dans le grotesque, parvient à dégager l'arabesque.

¹⁶ EPEL (J.), *L'Homme-girafe*, op. cit., p. 26.

¹⁷ EPEL (J.), *L'Homme-girafe*, op. cit., p. 25.

Dans les immeubles, les occupants s'écoutent à travers les cloisons. Ainsi, tel personnage est irrésistiblement attiré par les bruits suspects émanant de l'appartement voisin :

Il se mit à genoux et se traîna jusqu'à la prise électrique qui reliait son salon à la chambre à coucher de ses voisins. Il plaça délicatement sa bonne oreille contre les trois petits trous et écouta. Ce qu'il entendit fut le grognement rythmé d'un homme, chaque grognement très rapidement suivi par le claquement d'une chair dense sur une chair gracile. Il y avait un troisième son, à peine perceptible à travers les trous de la prise, et c'était un geignement... une jeune fille ¹⁸.

L'excitation de celui qui écoute à travers le mur fait partie du dispositif pornographique. Scène de détournement de mineure, ou scène incestueuse, celui qui écoute imagine tout et en tire une excitation.

Cette sexualisation des corps par le mouvement synchronisé ne peut être perçue que par celui qui se trouve en bordure. Eppel nous invite à voir ces corps sexualisés par le regard des domestiques, jardiniers et autres employés. Ceux-ci sont obsédés par la chair qui s'exhibe dans ce que les invités croient être un **entre soi**. On pourrait multiplier les exemples de scènes très sexuelles aperçues par un personnage en bordure, dissimulé sous le lit (comme l'homme-girafe dans l'infirmerie du lycée de jeunes-filles) ou invisible comme un domestique qui ferait partie du décor. Il n'y a pas d'exhibition érotique, mais un devenir sexuel des corps, qui passe par un regard dérobé.

Plusieurs personnages principaux des récits de John Eppel ont des problèmes sexuels. Ils sont susceptibles de ressentir une excitation extrême, mais sont frappés d'impuissance, voire, pour l'homme-girafe, sont châtrés. Leur corps ne peut pas s'emboîter dans ceux des autres et ils se retrouvent en situation de bordure. C'est de cette situation, et de l'excitation sexuelle inassouvie qu'elle engendre, que peut naître l'arabesque.

Évoquons pour terminer deux romans qui font des usages antithétiques de l'arabesque : *The Giraffe Man* (1993) et *Absent : the English Teacher* (2009).

18 « He got down on his knees and crawled over to the wall plug that connected his living room on his neighbours' bedroom. Carefully he placed his good ear against the three little holes, and listened. What he heard was the rhythmic grunting of a man, each grunt very quickly followed by the sound of heavy flesh walloping light flesh. There was a third sound, barely perceptible through the plug holes, and that was the sound of whimpering... a young girl » (EPEL (J.), *Hatchings*, op. cit., p. 83).

Le narrateur du premier roman, Andrew Hondebrood, est une sorte de monstre passif, accompagné une petite statuette en forme de girafe, qu'il appelle son *umbhali*, terme qui renvoie en *sindebele* à la fois à l'assassin et à l'auteur. Ce petit-fils d'une infirmière d'école passe son enfance dans l'infirmerie d'un pensionnat de jeunes filles où il est l'objet d'humiliations sexuelles. Andrew sent son corps se métamorphoser, son cou s'allonger, comme sous la pression des humiliations qu'il a subies dans l'enceinte du pensionnat. Il deviendra par la suite un inquiétant tueur en série d'animaux domestiques, dont les cadavres sont imparfaitement enterrés dans son jardin, car toujours susceptibles de remonter à la surface avec l'aide des vautours aux aguets. La sinistre figure de l'homme-girafe est un déploiement possible de l'arabesque, lorsqu'elle se tourne en ligne de mort. L'inquiétante figure du tueur en série qui est esquissée dans ce roman me semble largement dépasser le contexte étroit du Zimbabwe. Pensons à l'étrange dialectique qui se noue autour de plusieurs affaires récentes de tueurs ou violeurs en série : l'horreur grotesque concentrée pendant des mois, voire des années, dans la profondeur de caves ou d'arrière-caves et le soudain déploiement d'une arabesque à la surface du monde, véhiculée par les médias et portant à la Une, la figure grotesque du « monstre ».

On trouvera une autre issue possible pour l'arabesque, plus positive semble-t-il, même si elle mène également à la mort, dans *Absent : the English Teacher* (2009). George J. George, un professeur de littérature anglaise renvoyé de son collège, se retrouve domestique dans sa propre maison, au service de la maîtresse d'un ministre dont il a endommagé la Mercedes dans un accrochage. Déplacé en situation liminaire, George retrouve la possibilité de transmettre une lecture ouverte des œuvres en donnant des cours particuliers de littérature aux enfants de sa nouvelle patronne. Les textes littéraires anglais, pris jusqu'ici dans un jeu grotesque d'enfermement culturel, retrouvent leur ouverture en entrant en dialogue avec ceux de Ngugi wa Thiong'o, et avec la tradition orale *ndebele*. La littérature, aussi prestigieuse soit-elle, est toujours susceptible d'être prise dans un dispositif grotesque. Eppel montre qu'elle est susceptible de devenir un acteur très puissant de la dynamique d'enfermement grotesque, comme c'est le cas de la littérature anglaise dans les écoles pour Blancs. Les mots des écrivains sont alors pris dans les jeux obscènes des corps sociaux, qui sont la destination logique de l'enfermement culturaliste. La nouvelle situation liminaire du personnage engendrera un nouveau rapport, désenclavé, aux textes littéraires. L'expérience n'est pas sans dangers,

puisque l'arabesque finira par entraîner George dans une dérive spatiale : il sort de l'enclos et se perd dans le Matabeleland, où il va mourir dans un semi-délire.

*

Il n'y a pas de gratuité du grotesque chez John Eppel. La situation dramatique actuelle du Zimbabwe permettrait difficilement un tel jeu. Le grotesque est clairement une arme politique qui permet à la fois de dire l'imminence de l'effondrement d'un système monstrueux et de préfigurer les lignes d'avenir. Le postcolonial est propice à l'émergence du grotesque parce qu'il ne permet pas de position d'extériorité. Les anticoloniaux sont des postcoloniaux. Encore une fois l'arabesque ne peut naître que du sein du grotesque postcolonial. Le régime de Mugabe est insupportablement grotesque parce qu'il nous interpelle tous, et ceux qui croient pouvoir en rire avec détachement se retrouvent, par leur ricanement même, au centre du grotesque.

L'œuvre de John Eppel n'est pas désespérée. Comme celle de tous les auteurs grotesques, elle nous fait rire à notre insu. On ne sait pas trop d'où vient le rire, qui est à la fois inquiétant et libérateur. Il se greffe directement sur les vibrations émises par les corps grotesques : dernier principe spirituel, quand tout est absorbé par l'obscène.