

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محمد أولحاج
- البويرة -

Faculté des lettres et des langues

Département de français

Mémoire de master

Option : Sciences des textes littéraires

Titre

L'ironie dans L'Etat honteux de Sony Labou Tansi

Préparé par :

- Seghir Khadidja
- Guerrouaz Idir

Sous la direction de :

M Tabouche Boualem

Soutenu publiquement devant le jury :

- | | | |
|-----------------------|-----------|--------------|
| - Dr. Douakri Mourad | MCA | Président |
| - M. Tabouche Boualem | MAA..... | Encadreur |
| - Mlle Ait Ben Hamou | MAA..... | Examinatrice |

Année Universitaire 2016/2017.

DEDICACE

*A mes chers parents, pour mes deux anges Ayoub et Darine, à
mon mari.*

Merci d'être toujours là pour moi.

SEGHIR KH

DEDICACE

A mes parents surtout ma mère que dieu l'accueille dans son paradis, qui a tout donné et sacrifié pour assurer mon éducation et mon avenir.

A mes frères : Sadak, Malik, Aymen

GUERROUAZ Idhir

REMERCIEMENTS

Nous tenons tout d'abord à remercier grandement Monsieur TABOUCHE Boualem, pour sa grande disponibilité et ses précieux conseils. Nous voudrions aussi remercier les enseignantes et les enseignants du département de la langue française pour leurs efforts.

Nous voudrions aussi remercier toutes les personnes qui ont participé de près ou de loin pour accomplir ce travail.

Table des matières

Introduction générale :	6
Chapitre I : l'auteur et son projet littéraire.	
1- Présentation de l'auteur :	9
2- Choix de la langue :	11
3- Sony Labou Tansi et l'écriture	14
a- Sony Labou Tansi le romancier :	14
b- Sony Labou Tansi le dramaturge :	16
4- L'œuvre dans l'espace francophone :	19
5- Le contexte de l'œuvre de Sony Labou Tansi :	26
Chapitre II : Ironie et carnavalisation dans l'Etat Honteux	
1- L'humour et l'ironie : théories de Schopenhauer et Bergson :	32
2- La fiction laboutansienne et l'émergence de nouveaux états :	36
3- Frontières artificielles tracées par les puissances coloniales à la conférence de Berlin :	37
4- Complaisance de l'Occident face à la dictature en Afrique :	38
a- L'arrivée de Martilimi Lopez au pouvoir ou théâtralisation du mensonge politique :	40
b- Démission et retour de Martilimi Lopez au pouvoir ou le symbole de la merde :	41
c- Martilimi Lopez chez le sorcier ou déchiffrement du destin dans la merde :	42
5- Carnavalisation de la fin de la dictature et de l'avènement d'une ère nouvelle : le symbole de la chevauchée :	43
6- Jeux sur la langue :	45
a- De la paraphrase parodique à l'antiphrase :	45
b- Proverbes :	46
c- Textes littéraires :	46
d- Textes sacrés :	46
e- Un langage codé :	47
Conclusion générale :	51

Introduction générale

Introduction générale :

Air XIX^{ème} siècle surtout les années soixante en Afrique ont marqué l'histoire par l'avènement à l'indépendance de plusieurs pays les écrivains ont joué un grand rôle dans la prise de conscience des élites politico-sociales face aux exactions et autres méfaits du colonialisme.

Passer au pouvoir des premiers heurs des indépendances les pays africains presque dans leurs majorités seront dirigés par des soldats venu à la faveur des coups d'état, des états ne sont pas parvenus à apporter l'apaisement attendu, mais c'est le contraire ce qui était passé jusque à nos jours, uniquement l'incurie politique, la corruption, les guerres civiles, l'absence des droits de l'homme.....etc.

De l'autre côté les écrivains littéraires monter aux créneaux pour fustiger tous ces travers et méfaits, et les échecs des dictateurs africains.

La littérature africaine aborde des thèmes de la civilisation africaine, de ses cultures, ses mœurs, la littérature moderne est récente, elle est née au contact avec le monde occidental, cette littérature produisant d'abord des ouvrages critiques du colonialisme puis des œuvres dénonçant les régimes africains autoritaires qui ont montré uniquement les échecs.

Sony Labou Tansi est l'un de ces écrivains, il fait partie de la génération qui ont fait les fondements de la littérature africaine puisqu'il est lié intimement et fondamentalement à l'école qui s'inspire des valeurs universelles et humaines, c'est dans cette optique là quand pourrait citer notre auteur qui est Sony Labou Tansi.

Concernant notre travail nous nous intéressons à l'étude du roman « l'état honteux » pour qu'on puisse arriver du point de déduire la manière avec laquelle se manifeste l'ironie au sein du corps du roman.

L'ironie est une vision du monde, une manière de nommer de façon multiple, elle rend possible la représentation du réel et puis donne un sens polyphonique face à l'incongruité.

Ainsi que ces techniques d'insertion dans les récits, pour se faire cela nous avons repartie notre travail en deux chapitres : le premier s'intéresse à l'écrivain et son projet littéraire, le deuxième traite l'ironie et la carnavalisation dans l'Etat Honteux.

La problématique : le rire, l'humour et l'ironie jalonnent le roman africain d'expression française en général et celui de Sony Labou Tansi, ils sont présentés dans la littérature francophone africaine depuis le début et connaissent un essor et un emploi de plus en plus fréquent dans les romans contemporains, leur évolution est aussi liée à la situation de l'Afrique, ils remplissent plusieurs fonctions à savoir la dénonciation des injustices par le rire et la dramatisation d'une situation tragique ou la subversion des valeurs, mais bien plus que

Introduction générale

ces fonctions, l'humour et l'ironie sont une catégorie des « expédients verbaux » dont parle Roland Barthes qui permettent à l'écrivain d'échapper à l'usage courant et inadéquat de la langue, ainsi à l'aide des théories philosophiques de Bergson, de Genette et bien d'autres encore, nous montrons que l'humour et l'ironie sont une vision du monde et une manière de nommer de façon multiple, l'humour et l'ironie en fonction des nombreuses possibilités qu'ils offrent deviennent des stratégies dans la construction de différentes esthétiques dans l'art romanesque celui-ci devient une aire de jeu ou se dessinent diverses formes : la parodie, la dérision, le sarcasme puis la face c'est ainsi que se crée une véritable poétique du rire dans les différentes œuvres romanesques analysées.

Notre recherche est consacrée au roman l'état honteux de Sony Labou Tansy, un roman pour rire de la bêtise humaine, nous allons étudier le rire à travers l'écriture carnavalesque utilisée par l'auteur afin de dénoncer les dictateurs africains qui font prolonger la survivance des stéréotypes produits par le roman colonial.

L'hypothèse de recherche portant de principe de l'ironie qui se vent comme édifice esthétique dans l'architecture du roman et la construction des récits en son sein, en cherchant à quel point pour traiter la manifestation de l'ironie dans la production romanesque africaine, il est capital de faire recours aux notions théoriques qui constituent généralement la littérature africaine d'expression française est un champs de création qui n'a pas en réalité une langue traditionnelle dans le processus d'écriture.

L'oralité constitue et représente une partie importante dans cette jeune littérature, c'est la raison pour laquelle que cette dernière est dominée par les éléments issues de la littérature purement oral à savoir les comptes, proverbes des mythes et tous ce que va avec.

Sur le plan stylistique, cette littérature se caractérise par l'ensemble des procédures (technique) proprement créatives de l'auteur qui rendent les récits littéraires de plus en plus encrés dans la fiction et l'imaginaire précisément dans « l'état honteux », l'œuvre est pleine de morale car cet auteur montre sa capacité aux dépens des personnages et leurs voles, qu'il décrit, l'écrivain avait le souci de servir l'histoire et la littérature à des expériences qui renvoient au vécu, en grossissent les traits (les travers et les méfaits des militaires sur les sociétés) pour attirer l'attention, tenter d'anticiper la bêtise difficilement réparable et esquisser une correction, par une salve de faits et gestes à faire rire ou pleurer, devant un président qui a réduite le peuple et le domaine public à ses caprices.

Notre travail repose sur l'ironie et ses formes pour étudier les questions qui relèvent directement des agressions politiques gérés par un président et ses ministres.

An open book is shown from a top-down perspective, lying flat. The pages are white and appear to have some faint, illegible text. Overlaid on the center of the book is the title in a blue, serif font with a reflection effect. The text is arranged in three lines: 'PREMIER CHAPITRE' at the top, 'L'AUTEUR ET SON' in the middle, and 'PROJET LITTERAIRE' at the bottom. The book's cover is dark blue or black.

PREMIER CHAPITRE

**L'AUTEUR ET SON
PROJET LITTERAIRE**

1- Présentation de l'auteur :

Sony Labou Tansi, de son vrai nom Marcel Ntsoni, est né au Congo Belge. Au début, son éducation à Mbanzalele, à 13 km du village paternel, puis dans une école protestante de Soundi-Loutete, se faisait en kikongo, conformément à la politique culturelle belge. Dans la langue maternelle de l'auteur, le kikongo, le mot *ntsoni* signifie la honte, le réserve, la crainte, la pudeur. Certains pensent que le nom que Marcel a choisi pour écrire serait un anagramme, dans la forme dialectale *lari*, de *Ntsoni za buta nsi* qui signifie « les hontes qui engendrent le pays »¹. L'identité de Sony Labou Tansi suscite de multiples interrogations, hésitations et approximations. Le nom par lequel il est notoirement connu est un pseudonyme. Son nom véritable est Marcel Sony. L'appellation Sony Labou Tansi aurait pour origine un hommage que l'auteur rendrait à Tchicaya U Tamsi poète, dramaturge et romancier congolais qui a voulu créer un nouvel imaginaire, une terre nouvelle où intégrer tous les éléments syncrétiques. Tchicaya U Tamsi, qui est un nom de plume en bantou « petite feuille qui parle pour son pays », s'appelle en réalité Gérard Félix Tchicaya. La date de naissance de Sony Labou Tansi est également problématique. Il serait né le 5 juin 1947 : c'est la date que l'on retient officiellement. Mais on parle aussi de juillet 1947 et même de 1950. Le lieu de naissance n'est pas non plus connu avec exactitude. On le dit né à Kimwanza au Zaïre (actuel République Démocratique du Congo) ou à Brazzaville. Il est le produit d'un brassage : son père est un pêcheur manianga du Zaïre, sa mère une Lari du Congo. Avant de rejoindre l'école, le petit *Ntsoni* ne connaissait que les langues maternelles qui sont le kongo d'abord, puis le lingala, le swahili et le kitouba. A l'école primaire, il est scolarisé en kikongo au Congo belge (futur Congo Kinshasa, puis Zaïre). Mais il fut rapidement transféré par son oncle au Congo Brazzaville où il apprit le français. Il fréquente le collège de Boko, puis le lycée de Brazzaville, ensuite l'Ecole Normale Supérieure dont il sort professeur. Pendant quelque temps, il enseigne le français et l'anglais. Il est le fondateur de La Vérité Ndongi, une troupe de théâtre. Nommé au ministère de la Recherche scientifique, il s'adonne entièrement à la scène et à l'écriture. Il a dirigé, à partir de 1979, *le Rocado Zulu* Théâtre de Brazzaville qu'il a fondé. Il est décédé le 14 juin 1995 à Brazzaville, des suites d'une maladie grave, le SIDA. Ses premiers contacts avec la langue française ont eu lieu à l'âge de 11 ans² lorsque son oncle a décidé de le transférer au Congo Brazzaville, où vivait sa famille maternelle. Plus tard, lors d'un entretien, il dira :

¹ . János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 333.

² . Témoignage présenté dans le dossier de presse de la *Revue Noire*, "L'atelier de Sony Labou Tansi", vol. 1 (Correspondance), Paris, Revue noire, 2005.

L'auteur et son projet littéraire

Là, moi qui ne connaissait pas un mot de français, j'ai découvert un ami : le « symbole ». C'est-à-dire qu'aux enfants qui parlaient leur langue maternelle ou qui faisaient des fautes de français, on accrochait autour du cou une boîte de « merde » pour les punir. Ils la gardaient jusqu'à ce qu'un autre la mérite. J'étais un spécialiste du « symbole », la cible préférée, bien que j'essayais de me taire le plus possible. Je passais beaucoup de temps aux toilettes parce qu'au moins là, on me laissait tranquille... Petit à petit, j'ai fini malgré tout par apprendre...³

Tout en fréquentant l'école du type occidental, Sony poursuivait son éducation informelle en kikongo, auprès de sa grand-mère. D'après J.-M. Devésa (1996, p. 61), « de ces premières années passées au village, au contact des anciens, Sony a hérité d'une grande maîtrise du kikongo, de son usage symbolique et crypté, de ses tournures métaphoriques et oraculaires complètement hermétiques pour le locuteur pratiquant la langue comme un simple outil de communication. » De cette éducation, il lui est resté un attachement à la culture kongo qui paraît évident, et une fascination de l'imaginaire qui transparait dans ses œuvres, toutes plus ou moins proches du conte. C'est également à la culture traditionnelle que Sony Labou Tansi doit probablement l'art de suggérer ce qu'il y a au-delà du langage. Comme il le dira : « [...] dans la langue de ma mère est posé sous le langage un sous-langage, sous le dire un sous-dire qui agit de la même manière que le sucre dans l'amidon : il faut mâcher fort pour qu'il sorte... ».⁴

Comme presque tous les écrivains africains, Sony Labou Tansi représente une compétence culturelle multiple. Il est porteur de différents espaces culturels : celui des traditions de l'ancien Kongo, celui du Congo et de l'Afrique actuelle, celui de la France et des différents prolongements de la culture dite occidentale. Sous sa plume, (et non seulement la sienne), même les mots les plus familiers, comme « la maison », « la mère » ou « la famille » peuvent se charger de significations complexes qui résultent des croisements multiples de configurations auxquelles ils renvoient dans les différents espaces culturels. Et s'il en est ainsi des éléments profondément enracinés dans ce que l'on considère le plus souvent comme le noyau du code linguistique commun, que dire des innovations, dont l'œuvre de Sony pullule ? Que se passet- il lorsque l'écrivain est un rebelle ?

Le transfert de Sony au Congo Brazzaville a eu lieu plus ou moins au moment de l'accession du pays à l'indépendance. Fait important, je crois, car – autrement que pour un bon nombre d'écrivains des générations précédentes – le français n'était plus pour lui la langue de

³ . Carcasso, 1987, p. 70, cité par Devésa, 1996, p. 60.

⁴ . Ngal, 1982, p. 138, cité par Devésa, 1996, p. 61.

L'auteur et son projet littéraire

la colonisation, mais celle d'une culture. Comme il a dit à B. Magnier : « C'est par la littérature et non par la colonisation que j'ai rencontré la France. C'est peut-être pour cela que je ne suis pas très violent. Je ne suis pas haineux. Je n'ai pas perdu l'espoir. C'est par le livre que j'ai rencontré l'homme »⁵.

Dans sa vie, il a exercé plusieurs métiers : professeur d'anglais, dramaturge, écrivain, homme politique. Considéré comme une révélation littéraire en France dans les années 1980, Sony participe avec sa troupe aux festivals de théâtre de Limoges et gagne peu à peu la notoriété avec ses romans, ce qui fait que Phyllis Taoua l'inscrit parmi les dix écrivains les plus marquants de la période postcoloniale.

Les relations que Sony Labou Tansi a nourries tout au long de son parcours littéraire ne sont pas exemptes d'intérêt. Homme engagé, il côtoie à la fois les écrivains et les hommes politiques. Dans un premier moment il se lie avec les écrivains politiquement influents pour permettre le retentissement de son œuvre ainsi qu'afin de défendre les idéaux du groupe dont il fait partie. Refusant le réalisme socialiste de l'époque, les écrivains défendent la liberté dans l'espace de la création, puisque la littérature est un art esthétique et non un outil d'information.

2- Choix de la langue :

A la question portant sur le choix du français comme moyen d'expression, Sony avait différentes réponses. Un grand nombre d'énoncés justificatifs qui portent sur le choix du français est d'ordre émotionnel et poétique plutôt que rationnel. Pour Sony, qu'il serait difficile de considérer comme un rationaliste, ils devaient avoir un poids sinon supérieur, du moins aussi lourd que les arguments d'ordre logique.

J'écris en français parce que c'est dans cette langue-là que le peuple dont je témoigne a été violé, c'est dans cette langue que moi-même j'ai été violé. Je me souviens de ma virginité. Et mes rapports avec la langue française sont des rapports de force majeure⁶.

A d'autres occasions aussi, Sony faisait comprendre que le français était pour lui une langue imposée : « Je n'ai jamais eu recours au français c'est lui qui a recours à moi »⁷. Lors d'une rencontre avec des étudiants et des enseignants en France, il est allé jusqu'à affirmer : « Ce n'est pas moi qui ai besoin de la langue française, c'est elle qui a besoin de moi »⁸.

⁵ . Magnier 1986, p.14.

⁶ . Orisha 1986, p. 30.

⁷ . Idem.

⁸ . Bemba 1986, p. 54.

L'auteur et son projet littéraire

Ce qu'on peut lire à travers ces boutades, c'est que le français n'apparaissait plus à Sony comme une langue étrangère, comme une proposition qu'il pourrait prendre en considération ; elle était pour lui déjà une donnée de l'existence. Par son acceptation ou son rejet, on ne choisit pas seulement « l'autre », l'interlocuteur futur possible ; on se choisit aussi en quelque sorte, en acceptant ou en niant une partie de son vécu.

Parmi les énoncés justifiant le choix du français, certains ont une tournure nettement plus rationnelle. Sony Labou Tansi comprenait que, dans la partie de l'Afrique dite francophone, le français devait jouer le rôle de la langue d'ouverture envers le monde, que ce soit par choix ou par nécessité ; là encore, ce jongleur de l'imaginaire se montrait étonnamment réaliste.

Aucune forme d'orgueil n'a le droit d'interdire aux hommes d'être lucides. Lucides et pratiques. Le problème du rejet du français doit se poser en termes clairs : nous avons le devoir de promouvoir nos langues maternelles pour garantir à l'humanité son patrimoine intégral. Mais quelle sera la situation de nos langues dans les rapports internationaux ? Avons-nous (aurons-nous) le poids culturel et économique qui obligera les autres à apprendre ces langues pour les besoins de nos rapports avec le reste de l'humanité, pour les besoins de nos rapports avec la technologie galopante ? Aurons-nous le poids idéologique nécessaire pour obliger les autres, nos amis ou nos ennemis, à s'intéresser à nos langues autrement que comme des ethnologues sommaires ? Je crois que la sagesse nous condamne à servir deux maîtres⁹.

Quelles qu'en soient les raisons, en plus, le français faisait désormais partie de la réalité congolaise. Sony y voyait d'ailleurs une grande chance. Dans un entretien avec B. Magnier, il dit :

Je suis africain. Je vis africain. Je suis à l'aise dans ma peau d'africain où que je sois. Cependant, j'ai des choses à dire et ces choses je veux les dire à ceux qui ont choisi le français comme compagnon d'existence. Ma réalité congolaise se vit en français. L'école, les discours, la constitution sont en français. La rue vit en français. J'ai donc envie d'écrire pour ces gens-là¹⁰.

Il y a, en ce monde, une communauté de gens qui parlent la même langue, qui ont la possibilité d'échanger, de communiquer, de rêver ensemble. Ces échanges se doivent d'être vécus. C'est une réalité qui est en train de naître.¹¹

Cette attitude d'ouverture semble avoir été très importante pour Sony. Dans un entretien avec Tchicaya U Tam'si, Sylvain Bemba et Maxime N'Debeka, il dit :

Le Congo est un couloir qui est aussi la porte de l'Afrique centrale sur le monde. Quand on connaît l'histoire, on sait que c'est dans cette région qu'il y eut de très grands

⁹ . N'Gouala 1983, cité par Devésa 1996, p. 320.

¹⁰ . Magnier 1986, p. 16.

¹¹ . ibidem, p. 18.

L'auteur et son projet littéraire

royaumes, de très grandes organisations sociales et politiques qui donnèrent lieu à des créativités de toutes sortes [...]. C'est aujourd'hui un réservoir d'idées parce que notre porte est ouverte, parce qu'on est passage !¹²

Sony était pourtant parfaitement conscient des difficultés qu'un écrivain africain devait rencontrer sur son propre terrain :

Il est déjà emmerdant pour un Africain de lire un livre, parce que forcément forme de mort. Il est plus emmerdant de le lire en français et il l'est davantage de l'écrire dans cette langue, à moins de passer le hic en faisant éclater cette langue frigide qu'est le français, c'est-à-dire en lui prêtant cette luxuriance et le pétilllement de notre tempérament tropical, les respirations haletantes de nos langues et la chaleur folle de notre moi vital [...]. Le français, je peux me tromper, me paraît être une langue de raison contrairement à la langue de ma mère qui est une langue de respiration¹³.

De nouveau, nous voyons que pour Sony, il s'agissait plutôt de se choisir par rapport au français que de choisir ou non le français. Il s'agissait de proclamer ses droits, de s'affirmer, de faire dire ce qu'on a à dire à une langue façonnée à d'autres usages. Dans un entretien avec M. Zalessky, il dira :

Nous sommes les locataires de la langue française. Nous payons régulièrement notre loyer. Mieux même : nous contribuons aux travaux d'aménagement dans la baraque. [...]

La francophonie, c'est le courage qu'auront les Français de savoir que des hommes font l'amour avec leur langue. Toute langue est le premier lieu d'exercice de la liberté. La liberté fait la promotion de la différence, en naturalisant la ressemblance¹⁴.

Sony Labou Tansi n'a jamais accepté le modèle de langue littéraire tel qu'il venait de l'ancienne métropole. Pour lui, le français était une réalité vécue, et qu'il fallait faire vivre, une réalité qui s'inventait chaque jour. « C'est une langue qui a beaucoup voyagé », dit-il à l'intention de ceux qui voudraient isoler le français de France.

Se choisir par rapport au français, c'est donc surtout y créer sa place :

La langue, c'est la poésie et les idées qu'il y a derrière, ce n'est pas le dictionnaire. Il ne faut pas être piégé par le dictionnaire, ni par la syntaxe d'ailleurs. Je crois plutôt qu'il faut inventer un langage. Or, ce qui m'intéresse, moi, ce n'est pas la langue française, c'est le langage que je peux y trouver, à l'intérieur, pour arriver à communiquer¹⁵.

Il semble que pour lui, affirmer la différence, ou s'affirmer par la différence, n'était pas simplement une question de poétique ou de carrière littéraire. Il a toujours fui tout ce qui était immobilité ou abdication. Or, un modèle, une forme figée, était pour lui nécessairement une

¹² . Maximin 1988, p. 10.

¹³ . Ngal 1982, p. 134, cité par Devésa 1996, p. 326.

¹⁴ . Zalessky 1989, p. 4.

¹⁵ . Entretien enregistré par B. Magnier, cité par Devésa 1996, p. 324.

forme de mort. « J'ai peur de ce qui est trouvé pour toujours. J'aime ce qui est trouvé pour quelques jours », a-t-il dit lors d'un entretien noté par B. Magnier¹⁶.

3- Sony Labou Tansi et l'écriture

Sony Labou Tansi est un nouvelliste, romancier et dramaturge qui a été couronné plusieurs fois au Concours théâtral interafricain, notamment avec les pièces *Conscience de tracteur* en 1973, *Je soussigné cardiaque* en 1976, *La parenthèse de sang* en 1978, *La coutume d'être fou* en 1980. Ces titres révèlent la volonté de choquer, sinon de heurter les esprits. Il en est de même des nouvelles, parmi lesquelles, *Le malentendu* a obtenu le deuxième prix du quatrième Concours radiophonique de la meilleure nouvelle de langue française en 1978 et *Lèse-Majesté*, le deuxième prix de la même épreuve en 1979. Mais Sony Labou Tansi a surtout étalé son talent dans les romans. *La vie et demie* (1979) relate l'histoire époustouflante et épouvantable de l'imaginaire Katamalanasie. La farce et la caricature triomphent dans *L'Etat honteux* (1981). *L'anté-peuple* (1983), qui paraît être le premier roman écrit par Sony Labou Tansi et terminé en 1976, a eu comme premier titre *La natte* : une société corrompue y tente et perd un homme intègre, soupçonné d'être vertueux. Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez* (1985), la dignité, la fierté et l'honneur s'opposent au totalitarisme insensé. Dans *Les yeux du volcan* (1988), la topographie est fort étrange. Son roman posthume *Le commencement des douleurs*, publié en octobre 1995, met en exergue une nature exaspérée au sein de laquelle l'extravagance des projets d'un savant ne l'emporte en rien sur le caprice, la désillusion et une certaine forme de démence. Ainsi, la déconstruction des systèmes, des concepts, des règles préside souvent à la création littéraire chez Sony Labou Tansi. En réalité, Marcel Sony est le porte-drapeau d'une génération d'écrivains qui a élevé la subversion au rang d'une technique de création romanesque.

a- Sony Labou Tansi le romancier :

L'œuvre de Sony Labou Tansi se donne à maints égards comme un texte traditionnel relevant des genres oraux de la généalogie, de l'épopée comme du conte et encore plus de la fable : « ... je ne sais pas si ce que j'écris s'appelle roman. Est-ce que les africains sont capables d'écrire des romans ? La fable a, je crois, plus de chance d'être plus près de la réalité que le roman qui trafique la réalité... »¹⁷. D'après Devésa : « Chez Sony Labou Tansi, la visée

¹⁶ . Magnier 1986, p. 19.

¹⁷ Sony Labou Tansi, Entretien enregistré par Djibril Diallo, in, Sony Labou Tansi " Le sens de désordre", Textes réunis par J. C. Blachère, Centre d'Etude du XXe siècle, Axe francophone et méditerranéen. Université Paul-Valéry, Montpellier, 2001, p. 175.

L'auteur et son projet littéraire

polémique et pamphlétaire va [...] de pair avec une quête personnelle et une réflexion sur l'homme fondée sur une conception du monde. La mise en question de la société africaine contemporaine s'accompagne toujours chez Sony d'une discrète auto-analyse et de la célébration, plus ou moins appuyée, de la cosmogonie Kongo »¹⁸. A travers sa production romanesque, Sony Labou Tansi nous décrit un monde imaginaire symptomatique. Voici ce que souligne Devésa :

Exemple de morale, - parce qu'il s'agirait alors d'un sens et d'une signification apportées par les hommes-, ce qu'il faut bien appeler le mysticisme Kongo cherche à rendre le fonctionnement même de la nature et à manifester la logique de la vie, y compris dans sa dualité. [...] Aussi l'individu, désireux de ne pas subir son sort, soucieux au contraire de donner un sens à sa vie et à sa mort, doit-il veiller à élever en permanence son ndu, c'est-à-dire cet état de conscience agissante qui lui permet d'appréhender la globalité, tant du point de vue de la collectivité à laquelle il appartient que de celui de ses rapports au monde.

Pour Sony Labou Tansi, l'écriture est une manière de rester vivant «... On a dit : toutes les morts n'ont pas la même signification. Si l'on regarde ce que j'écris, il y a une prière faite aux hommes, à tous les hommes, s'il vous plaît, soyons vivants. »¹⁹. Dans l'un des romans de notre corpus, Sony Labou Tansi réclame qu'*on nous a piqué cinq siècles*. Un rendez-vous avec l'histoire ?

Le lien entre Sony Labou Tansi et l'Histoire est très étroit comme le souligne Devésa à travers ce témoignage :

Au lieu de se lamenter, Sony préférait partir à la recherche du monde, des choses et des autres. Sa vie se confondait avec celle d'un continent, d'une race, d'un peuple car elle gît dans l'humain. L'écrivain, en quête de ses racines, espérait retrouver l'état d'avant la rencontre des Blancs. Et ce, parce qu'il ne pouvait se fier qu'à la période où l'homme noir était vraiment muntu (homme), et où le monde, la nature et les choses ne lui étaient pas étranges. Le rebelle, l'insoumis d'aujourd'hui n'avait à ses yeux d'autre possibilité d'échapper à l'aliénation que de se restructurer dans la boue de sa ville, en attendant de se couvrir de celle de sa forêt, de son fleuve, de son Kongo²⁰.

¹⁸ Devésa, J-Michel, Op. Cit., p. 264.

¹⁹ Tchicaya Unti B'Kune, *Rencontre avec Sony Labou Tansi ou une écriture plurielle*, 'Mweti', 250, samedi 1er mars 1980, cité par Devésa, p. 290

²⁰ Devésa, J-Michel, Op. Cit., p. 303.

L'auteur et son projet littéraire

Sony Labou Tansi emploie souvent le jeu de mot dans la plupart de ses romans. *Les yeux du volcan* ne déroge pas du tout à cette règle, à ce jeu où le choix et l'utilisation des mots dans ce roman traduisent une certaine originalité. Sony ne choisit pas ses mots et expressions au hasard. Il joue sur les mots tout en mesurant l'effet que cela produit sur le sens de ce qu'il dit. Beaucoup de lecteurs trouveront le style de Sony Labou Tansi savoureux, esthétique et surtout poétique. Son écriture fait naître aussi de la curiosité car on se demande ce qui pousse l'auteur à développer cette forme particulière de langage. C'est justement ce qui intéresse et motive par la suite le lecteur de poursuivre son aventure relative à la découverte de Sony Labou Tansi. Son œuvre romanesque se compose de six romans : *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979. *L'Etat Honteux*, Paris, Seuil, 1981. *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983. *Les sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985. *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988. *Le Commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995.

b- Sony Labou Tansi le dramaturge :

Le théâtre présente la dernière étape dans la création littéraire de Sony. Comme instituteur, il dramatisait ses cours d'anglais et dans chaque ville où il enseignait (élément frondeur pour ses supérieurs – trop actif et novateur – il a été souvent muté), il fondait des troupes de théâtre. Ses amis fonctionnaires ont réussi à le faire embaucher à Brazzaville. Il y a rejoint la troupe Moni Mambou de Nicolas Bissi - dans une période où les troupes de théâtre amateur font profusion dans la capitale, au lieu de rivaliser, les deux ont eu la sagesse de collaborer. En 1980, le groupe s'est transformé en Rocado Zulu Théâtre qui est devenu la troupe la plus importante de la pépinière.²¹ Au fur et à mesure, Sony s'en est fait figure emblématique et écrivait ses pièces pour la troupe. Elles ont été montées dans la deuxième moitié des années 80 au Festival des francophonies de Limoges, mises en scène en compagnonnage avec des metteurs en scène français que Sony choisissait²².

²¹ . Le nom de la troupe combine deux avis majoritaires au sein du groupe : Rocado (rocher, roc, quelque chose de dur et solide) et Zulu (Chaka, le guide légendaire). Le résultat final veut alors dire « créer quelque chose de ferme et durable ». En plus, « zulu » signifie « ciel » en kikongo, Rocado Zulu Théâtre peut alors aussi dénoter un chemin vers le ciel. A l'origine, il y avait une cinquantaine de membres et l'activité du groupe ne se limitait pas au théâtre – c'était un foyer d'animation culturelle, couvrant aussi la poésie et la musique.

²² . Ses rapports avec les institutions francophones ont été très ambigus : d'un côté, il profitait de leur soutien, de leur aide à la création, mais en revanche, il devait adopter son écriture à un public occidental et devenait quasiment prisonnier de l'écriture dramatique, obligé de fournir une pièce par an. Durant cette période, il devait sacrifier quelque chose de son souci pour son pays à la critique parisienne. Les metteurs en scène français qui étaient là pour former en quelque sorte les comédiens du Rocado Zulu Théâtre, aidaient Sony à mieux adapter ses drames pour la scène (française) : était-ce favorable ou limitant ? Ce problème est traité avec beaucoup d'attention dans le livre de Jean-Michel Devésá, *op. cit.*, pp. 83-85, 168, 181-196.

L'auteur et son projet littéraire

L'œuvre dramatique de Sony Labou Tansi comprend une quinzaine de titres. Ses premières pièces, écrites dans des années 70 ont été jouées par d'autres troupes – *Conscience de tracteur* (1973), *Je soussigné cardiaque* (1976), *La Parenthèse de sang* (1978) et *La Coutume d'être fou* (1979). Rocado Zulu Théâtre jouait au début des œuvres d'autres auteurs ou faisait des créations collectives. La première pièce que Sony a écrite pour la troupe fut, en 1984 *La Peau cassée* (montée en collaboration avec la Compagnie Fartov et Belcher de Bordeaux). En 1985, le Rocado Zulu a participé pour la première fois au festival de Limoges, avec *La Rue des mouches* et *L'Arc-en-terre*. La troupe revenait presque chaque année jusqu'à 1989, les drames de cette période ont été écrits pour ce festival et joués d'abord en France, seulement après au Congo : *Antoine m'a vendu son destin* (1986), *Moi, veuve de l'empire* (1987) et *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha* (1989)²³. Les années 90 sont ouvertes par la « dernière grande pièce » de Sony, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, suivent *Franco, l'âge de Dieu*,²⁴ *La confession nationale* et des drames considérés mineurs, *Une Chouette petite vie bien osée* (1992), *Monologue d'or et noces d'argent* (1993 – une version retravaillée de pièce intitulée *Une Vie en arbre et chars...bonds*, écrite un an plus tôt et assez mal acceptée) et *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, pièce écrite en 1993, la toute dernière création dramatique de l'auteur.

Pour Sony, le théâtre incarne « une sorte de thérapie collective, de conjuration et d'exorcisme des défauts et des dysfonctionnements d'une société africaine rongée par l'appât du gain et l'attrait du pouvoir »²⁵. Sony revendique ouvertement l'héritage du théâtre Kongo de la guérison, du Kingizila²⁶. Selon Boniface Mongo-Mboussa, la littérature négro-africaine refuse de dissocier l'esthétique de l'éthique et Sony est un auteur dont l'engagement littéraire est indissociable de l'engagement civique²⁷. Sony n'aimait pas le terme d'engagement : « à ceux qui cherchent un auteur engagé, je propose un homme engageant », écrit-il dans l'avant-propos du roman *La Vie et demie*. Malgré la censure, il est donc resté au pays pour pouvoir confronter ses idées politiques à la réalité de l'Afrique et aussi pour faire honneur au Congo. « En travaillant sur place, préconise-t-il, à l'intérieur des choses qui sont en train de se faire,

²³ Parallèlement, Sony écrivait un roman quasiment tous les deux ans.

²⁴ Franco : musicien et chanteur, décédé en 1990.

²⁵ Devésa, J.-M., *op. Cit.*, p. 213.

²⁶ Le Rocado Zulu travaillait consciemment avec les formes traditionnelles du théâtre Kongo. Devésa trouve dans la dramaturgie de Sony des traces du Lemba, théâtre de l'initiation des riches à l'humilité et à la mort (cf. Abel Kouvouama dans Kadima-Nzuji, M., Kouvouama, A. et Kibangou, P. (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens : actes du colloque*, Paris : Le Harmattan, 1997, p. 105), et du théâtre des rois (ou de l'insulte publique). On pourrait probablement ajouter le Miloko, la communication avec les ancêtres morts.

²⁷ Mongo-Mboussa, B., « L'inutile utilité de la littérature » dans *Africultures* No 59, juin 2004.

L'auteur et son projet littéraire

nous jouons notre rôle. (...) Si j'étais parti en Europe, j'aurais résolu davantage mes problèmes matériels que moraux »²⁸.

Jean-Michel Devésa explique très bien dans son livre comment Sony était la voix de sa communauté, son lien vivant et comment « [sa] quête d'une relation essentielle entre l'univers et les hommes exigeait une participation active à l'Histoire humaine »²⁹. On ne peut pas séparer la littérature de la vie, elle est un instrument de cette participation. Un autre, plus concret, est l'activité politique de Sony – il a été élu député deux fois dans des années 90. Certains intellectuels congolais lui reprochent qu'il se soit mêlé de la « mafia » politique³⁰, et les Français n'appréciaient pas non plus son militantisme, qu'il ait mis ses discours en accord avec ses actes dans son pays, ils auraient préféré un « Sony-pourfendeur-des-dictatures-africaines confortablement installé à Paris »³¹. Surtout quand certains de ses points de vue ont été interprétés comme anti-français – il suffit de voir les thèmes éminemment politiques des pièces de 1992 et 1993. Comment Sony est tombé en disgrâce auprès des Français et comment son rapport envers la francophonie allait parfois contre leurs attentes, en témoigne Greta Rodriguez-Antoniotti, coordinatrice de la publication de *L'Atelier de Sony Labou Tansi* (Paris: Revue Noire éditions, 2005)³².

La chute des régimes dictatoriaux dans années 90 insuffle un optimisme et un espoir enthousiaste aux Africains, comme la fin du colonialisme trente ans plus tôt. Mais ce ne fut qu'un autre leurre – « depuis l'avènement de la « démocratie » et du multipartisme, le Congo est entré dans un cycle de violence presque interminable », dénonce Victor Mbila-Mpassi Lamy³³. La société se trouvait au seuil d'une crise profonde, les conditions d'un affrontement ethnique étaient en place. En 1992, on a tiré sur une foule de manifestants – avec Sony en tête du cortège, et des guerres civiles ont éclaté à Brazzaville en 1993, 1994 et 1997. Ce climat de peur et d'instabilité permanente se reflétait bien sûr dans la troupe. De plus, Sony fut atteint par le sida depuis 1990, son état s'est aggravé surtout après 1994. Il est mort quatre jours après son épouse, le 14 juin 1995³⁴.

²⁸ Brézault, A. et Clavreuil, G., *Conversations congolaises*, Paris: L'Harmattan, 1989, p. 94.

²⁹ Devésa, J.-M., *op. cit.*, pp. 47-48, 54.

³⁰ Terme de Boniface Mongo-Mboussa, tiré du film documentaire *Diogène de Brazzaville*.

³¹ Terme de Jean-Michel Devésa, tiré de son livre, *op. Cit.*, p. 191.

³² Voir p.ex. Son article « Que la France se taise devant la majorité que nous sommes » (citation de Sony), publié dans *Africultures* No 69, décembre 2005.

³³ Mbila-Mpassi Lamy, V., « Le théâtre au Congo pendant les guerres et après », dans *Africultures* No 46, mars 2002.

³⁴ Sylvain Bemba est mort le 8 juillet de la même année.

4- L'œuvre dans l'espace francophone :

Dans sa préface de *La Francophonie de A à Z*, 135 mots-clés, Alain Decaux souligne : « Quand on parle de la francophonie, c'est tout aussitôt le pluriel qui s'impose, tant cette communauté est riche de la diversité de ses histoires, de ses cultures, de ses langues ». Ainsi, un texte écrit en français est mis en circulation dès sa parution et passe par un labyrinthe multiculturel francophone dont personne ne connaît les ruelles. Le texte en question devient sujet de toutes sortes lectures. Aujourd'hui, les présupposés sur lesquels les différentes lectures sont basées, peuvent être puisés dans différents espaces culturels, sans que l'on puisse dire lesquels correspondent à l'intention de l'auteur. En effet, en lisant les textes de Sony Labou Tansi, le lecteur découvre l'utilisation des phrases en langues locales et qui ne sont point traduites dans le récit.

La particularité interférentielle des récits de Sony Labou Tansi est de contenir des termes et expressions puisés dans les langues congolaises. Le Congo dispose de nombreux dialectes qui sont des sous-ensembles de nature ethno-régionale. Au-delà des dialectes, il y a deux langues nationales qui sont le Lingala et le Munukutuba. En intégrant les mots Lingala, Munukutuba et Lari, l'auteur tente de réhabiliter ces langues et de les confronter au français dans un texte littéraire écrit en langue française afin que le lecteur congolais s'y retrouve. Il met en équivalence l'oralité africaine avec l'écrit.

Dans *L'Anté-peuple*, Sony Labou Tansi a écrit quelque part :

- Dadou eut soif d'un vieux disque de Ley. Il en fredonna un couplet :

Banda yangä bomwana
Nazwaka te kaka
NZambe nako kwamisa (p.15)

- **A mona nganga mpo na yo**, dit Yealdara en langue (p. 106).
- Ce fut plus triste quand la patronne donna **Mokolo na kokufa** (p.52)

D'autres fragments en Kikongo sont insérés dans *Les yeux du volcan*. Ainsi, à la page 45, nous découvrons cette chanson :

Mahungu ko
Konkoto ko
Mu bakeno
Kongo toko
Ku dia tu mundia
Konkoto ko
Ku lumbu ke
Kokoto ke
Mu gabeno..

L'auteur et son projet littéraire

Un lecteur congolais peut songer que Sony Labou Tansi, par un procédé ironique, se joue ici de la position dont le lingala jouit au Zaïre. Pourtant, si l'on tient compte de l'attitude ambiguë de Sony Labou Tansi envers le français, on peut y voir aussi un procédé de distanciation par rapport au lecteur français pour lequel « la langue », c'est le français. Pour un tel lecteur, la différence entre le lingala et, mettons, le kikongo, est insaisissable, et il sera éventuellement frappé (et peut-être dérangé) d'une part par la construction insolite de la phrase française, et d'autre part par le fait que « la langue » est ici une langue africaine. La construction « en langue », sans qualificatif, doit paraître étrange à la plupart des lecteurs. Est-ce une erreur ? S'agit-il d'un calque d'une langue africaine ? Sony a-t-il recours ici à une tournure qui fonctionne en français parlé au Congo ? Ou est-ce une invention de l'auteur, répondant à un projet littéraire de mise en question du français « correct », du français de la France, du modèle que certains voudraient immuable ?

Un lecteur non-congolais aura d'autres occasions de buter contre des fragments de texte, apparemment en kikongo, qui seront totalement incompréhensibles pour lui. Ce seront, en général, des couplets, des hymnes ou des incantations, parfois traduites en français, mais, le plus souvent, laissés sans autre explication que celle, très vague, fournie par le contexte.

Sony évite pourtant l'insertion pure et simple de termes kikongo dans le texte français, technique souvent utilisée par les écrivains africains qui ont du mal à rendre la couleur locale ou qui ne trouvent pas en français de termes correspondants à des concepts ou des objets africains. Dans certains cas, il a recouru à des calques, comme « mourir la mort » (kufwa lufwa en kikongo) ou « dormir la femme » (kulala nkento en kikongo)³⁵. Pourtant, comme nous l'avons vu plus haut dans l'exemple de « la langue », la recherche d'interférences linguistiques éventuelles est très complexe. Le lecteur sent intuitivement que, en plus des interférences directes avec le kikongo, « Sony s'est toujours fait l'écho des trouvailles et des inventions de la rue et du terroir congolais. Ses livres [...] ont été de bout en bout pensés, conçus et rédigés dans une sorte de « frankongo ». »³⁶J.-M. Devésa va jusqu'à affirmer que :

...Sony Labou Tansi n'a pas cessé de rédiger en kikongo. C'était pour lui une nécessité vitale, et non un exercice de style, tant sa pensée baignait dans sa culture d'origine. Sa réelle maîtrise du kikongo et une conception ouverte de la francophonie faisait que le français de Sony Labou Tansi était en quelque sorte habité par les mânes. La vigueur de son écriture poétique, riche en métaphores surprenantes et en raccourcis audacieux, s'explique non seulement par des emprunts à la tradition orale, mais par une perception analogique et dynamique du monde inséparable de la cosmogonie Kongo³⁷.

³⁵ . Ngal 1982, p. 140, cité par Devésa 1996, p. 104.

³⁶ . J.-M. Devésa 1996, p. 105.

³⁷ . Devésa 1996, p. 51.

L'auteur et son projet littéraire

Un lecteur moins averti verra un désordre ou des irrégularités dans les textes, et essaiera éventuellement d'en restituer la cohérence en cherchant des références dans les limites de sa propre compétence culturelle. Un des moyens dont il dispose, et qui est inscrit dans la compétence culturelle non seulement de l'Europe, est « la mise entre parenthèses » ou « la narcotisation » temporelle des propriétés du texte,³⁸ dans l'attente d'autres informations ou indications venant du contexte. Cette « mise entre parenthèses » peut s'accompagner de l'application d'une étiquette qui range le phénomène demandant une explication dans une catégorie qui, elle, trouve sa place dans l'univers connu du lecteur. C'est en fait ce que J.-M. Devésa nous propose de faire, inconsciemment sans doute, lorsqu'il écrit :

Les textes de Sony Labou Tansi sont [...] cryptés, lisibles nécessairement à plusieurs niveaux, selon que l'on sache ou non reconnaître l'esprit des ancêtres et la façon de ce petit peuple sous les habits de la modernité. Aussi importe-t-il de ne pas occulter le fondement Kongo de sa parole³⁹.

Puisque cette remarque n'est accompagnée d'aucune analyse qui dégagerait ces niveaux de signification dans les textes, elle nous invite simplement, en attendant mieux, de mettre les différents procédés déroutants « entre parenthèses », en les rangeant par exemple dans la catégorie « allusions à la culture kongo »; le procédé d'explication connu sous l'appellation *ignotum per ignotum*, considéré comme une erreur grossière dans le discours scientifique, ne l'est pas forcément dans les procédés de sémantisation de textes perçus comme incohérents. Entre l'incompréhension pure et simple, et l'étiquetage du genre de « fragment incompréhensible, probablement dans une langue africaine », il y a une différence énorme : du non-sens on passe à une sémantisation sommaire avec suspension du sens. C'est, grosso modo, la différence entre l'attitude de ceux qui disaient que les indigènes (en Afrique ou ailleurs) n'avaient pas de langue et émettaient des sons inarticulés, et l'attitude de ceux pour qui ils parlaient une langue inconnue.

Le cas des citations en une langue étrangère est évidemment un cas spécial et peu typique. Le plus souvent, nous rencontrons dans les textes littéraires des incohérences qui sont bien plus subtiles. Dans les cultures dont les règles de la création littéraire (ou d'un domaine de création analogique) admettent une certaine instabilité du codage, nous sommes disposés à voir dans les irrégularités, et même dans certaines extravagances du texte, des procédés qui exigent de nous un effort de sémantisation. Un calque, ou une transposition d'une culture à

³⁸ . Termes empruntés à Umberto Eco (1979a et 1979b).

³⁹ . Devésa 1996, p. 114.

L'auteur et son projet littéraire

une autre, peuvent doter une expression ou un procédé stylistique d'une vie nouvelle, et donner lieu à tout un jeu, voulu ou non par l'écrivain. Dans « mourir la mort », nous sommes tout près de « refuser de mourir cette mort », de « mourir vivant », et, finalement, de l'interférence constante des sens littéral et figuré des termes relatifs à la vie et à la mort dans toute l'œuvre de Sony⁴⁰.

L'imaginaire de Sony Labou Tansi en général présente des caractéristiques qui doivent dérouter un lecteur habitué au roman réaliste, mais que ses œuvres partagent avec un large éventail de romans contemporains, qui va de Gabriel Garcia Marquez, en passant par Salman Rushdie, jusqu'à Ben Okri, pour ne citer que quelques noms d'écrivains non-européens largement connus. On dirait que dans leurs œuvres, l'imaginaire a reconquis la place qu'il avait tenu dans les genres narratifs depuis des temps immémoriaux, et qu'il avait gardé par exemple dans les contes populaires. Dans les courants dominants de la culture européenne, cet imaginaire avait été pour quelque temps relégué dans la pusillanimité. C'est, entre autres, avec *Cent ans de solitude*, traduit en français et en d'autres langues, que les lecteurs occidentaux, il y a une bonne vingtaine ou une trentaine d'années, redécouvraient l'émerveillement devant les produits de l'imagination qui fascinaient non seulement à la manière d'un *Locus solus* de Raymond Roussel, d'un espace épuré de toute référence à ce qui lui est extérieur, mais qui maintenaient des liens nombreux – bien qu'embrouillés – avec la réalité, comme c'était le cas par exemple dans l'œuvre d'un autre marginal qui a fasciné et séduit le public français, Boris Vian.

Dans la lecture de tous ces récits, l'imaginaire n'obéit donc pas aux règles de la réalité, et ce décalage fait partie du jeu littéraire. Les fissures et les caractéristiques surprenantes de la pseudo-réalité évoquée par l'œuvre nous invitent à chercher un (ou des) sens caché(s), sans qu'ils soient absolument indispensables à la jouissance du texte : nous pouvons à chaque instant abandonner la recherche et limiter notre effort d'imagination à la perception de l'ordre primaire : de la narration et des jeux qui lui sont propres, au niveau du langage aussi bien qu'au niveau de l'histoire et de son énonciation.

Dans ces tentatives de sémantisation secondaire nous sommes obligés de chercher des références culturelles, et les littératures venant d'horizons culturels différents de celui (ou de ceux) du lecteur favorisent sans doute des lectures que Umberto Eco aurait qualifiées d'aberrantes : il semble évident que les divergences de présupposés et de référents culturels conduisent à des différences d'interprétation. Il y a des cas – et l'œuvre de Sony Labou Tansi

⁴⁰ . Le jeu d'interférences entre différentes langues et traditions dans l'œuvre de Sony Labou Tansi est signalé entre autres par A. Chemain (1988b, p. 121).

L'auteur et son projet littéraire

en est un – où le lecteur a du mal à attribuer un sens à certaines incohérences du texte. Il peut évidemment, comme dans l'exemple cité plus haut, de l'insertion d'un fragment en une langue qu'il ne connaît pas, les « mettre entre parenthèses ». Mais la culture occidentale (et sans doute les autres cultures également) dispose d'un répertoire plus varié de stratégies vis-à-vis de textes perçus comme entièrement ou partiellement incohérents. Ces stratégies peuvent dicter des lectures qui diffèrent largement les unes des autres.

L'un des cas les plus simples consiste à chercher dans le texte des allusions, que l'on pourrait définir comme des analogies partielles perçues entre des portions de l'imaginaire et des phénomènes réels. L'incohérence peut alors être considérée comme un élément de camouflage qui fait passer l'allusion. L'allusion est souvent accompagnée d'une attitude d'ironie ou de dénigrement qui se traduit par une distorsion de l'image. L'écart entre ce que nous trouvons dans le texte et le modèle présumé, peut donc être signifiant. Ainsi, les nombreux personnages de « guides providentiels » dans les romans de Sony Labou Tansi sont généralement perçus par les critiques comme des caricatures de certains chefs d'Etat africains. La consonance ibérique de leurs noms et toute la poésie des œuvres qui rend impossible une lecture réaliste permettent selon eux un jeu de cache-cache avec la censure. Autre exemple : l'opposition entre le Nord et le Sud dans *Les Sept solitudes* de Lorsa Lopez peut être vue soit comme une allusion aux relations conflictuelles au sein du Congo, soit comme une allusion aux relations entre l'Occident et l'Afrique⁴¹.

Une stratégie assez proche de l'allusion dans la lecture de textes perçus comme partiellement incohérents consiste à établir une corrélation entre une portion de l'imaginaire et un domaine, généralement abstrait (psychologique et sentimental, politique, idéologique et social, etc). Là aussi il s'agit d'une analogie partielle qui permet de donner une valeur symbolique à des configurations complexes d'éléments d'une œuvre. La façon de laquelle on perçoit généralement le personnage de Martial dans *La Vie et demie* en est un excellent exemple. Pour la plupart des critiques ce personnage, que le guide n'arrive pas à tuer, et qui revient même après avoir été découpé, cuisiné et donné à manger à sa propre famille, symbolise l'opposition aux régimes arbitraires en Afrique, qui renaît toujours quels que soient les moyens qu'on utilise pour la faire taire. Ce type de lecture permet d'étendre l'interprétation symbolique à d'autres éléments de la configuration dans laquelle ils apparaissent, et de donner par exemple à la « gifle intérieure » infligée par Martial à sa fille Chaïdana (que le contexte provoque clairement à associer à l'inceste), une valeur purement spirituelle; on peut y voir la

⁴¹ . Sony (cf. 1986, p. 35, ou il parle du « dialogue Nord-Sourd ») avait une attitude très critique envers l'aide occidentale.

pression que les victimes continuent à exercer sur leur descendance, une sorte d'obligation à la révolte; la contrainte morale se traduirait ici par la figure du viol.

La lecture symbolique au sens plus restreint du terme permet de reconstituer partiellement la cohérence d'un texte en recourant aux symboles culturels, comme la symbolique de l'espace, celle de la pureté et de la souillure, de l'eau et du feu, etc. Le lien symbolique entre la puissance sexuelle et le pouvoir politique peut être perçu comme un élément important des procédés ironiques dans *L'Etat honteux*.

Dans certains cas, une lecture basée sur des corrélations ou une lecture symbolique peuvent dicter un sens nouveau de l'ensemble de l'œuvre, et s'approcher par exemple d'une lecture allégorique.

Tous ces procédés tendent à donner un sens à des phénomènes qui semblent bouleverser la cohérence d'un texte. Ils permettent de motiver ce qui peut apparaître comme une inconsistance, et d'appriivoiser un texte rebelle. Leur efficacité dans le cas des œuvres comme celles de Sony Labou Tansi paraît pourtant limitée. Il nous reste toujours le pressentiment d'un sens qui demande à être révélé, et nous sommes poussés à chercher dans son écriture un projet global qui nous permettrait de l'approcher.

Certains témoignages sur Sony insistent sur ses intentions politiques, et le présentent comme un défenseur acharné de la cause des pauvres⁴². Ces affirmations sont visiblement basées sur des contacts personnels avec l'écrivain et, éventuellement, sur la connaissance de son activité politique, plus que sur l'œuvre qui, à elle seule, ne donne pas de fondement à de tels jugements. Il est évident que les liens entre l'œuvre de Sony et la réalité sont bien plus complexes, et se situent à un tout autre niveau.

Sony lui-même, qui évitait de parler de l'imaginaire, disait souvent que la littérature devait avant tout nommer : « En tant qu'écrivain, mon travail consiste à nommer. Nommer la peur, nommer la honte, nommer l'espoir pourquoi pas ? Et je crois que dans tout ce que j'ai écrit, j'ai nommé »⁴³.

⁴² . Ainsi J.-M. Devésa (1996, p. 293) écrit : « Sony ne s'intéressait qu'à la misère et aux moyens de la conjurer. La littérature était au service de son projet de « conscientisation » : il voulait faire voir. Les textes qu'il rédigeait étaient pour lui des outils, des interventions.

⁴³ . Dans un entretien avec B. Magnier, il dit : « J'ai l'ambition horrible de chausser un verbe qui nomme notre époque. » Et plus loin : « Mon culte de la vie ne me laisse pas une autre voix que celle du bouche à bouche avec la lucidité. 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 » (1985, pp. 5-7). « Notre écriture est une écriture de force majeure. Sa meilleure vertu consiste à appeler les choses par leur vrai nom : nommer le monde pour inventer la passion du beau parce que l'homme est en train de devenir un mensonge. », écrira-t-il aussi (Sony 1986, p. 35).

L'auteur et son projet littéraire

Il est évident que « nommer », dans la bouche ou sous la plume de Sony, signifiait autre chose que donner ou apposer un nom. Paradoxalement, « appeler les choses par leur nom », pour Sony, c'était inventer un langage pour les communiquer. En plus, il a toujours insisté sur le lien qu'il y a entre l'écriture et la vie. Mais la vie, pour Sony, ce n'étaient pas les événements ; ce n'était même pas la réalité avec ses contingences ; c'était l'attitude qui consistait à refuser l'acceptation passive des règles imposées par les autres, c'était, dirait-on, l'exercice de la liberté de se choisir et de s'affirmer. C'est dans ce sens que l'on peut comprendre ces mots :

[...] j'écris pour être vivant, pour le demeurer. [...] Je sais que je mourrai vivant. Tous les hommes devraient mourir vivants. C'est si beau. Les dimensions de la chose nommée vous dictent en quelque sorte votre propre taille »⁴⁴.

L'auto-affirmation chez Sony ne prenait pas, ou pas forcément, la forme d'une construction intellectuelle ; il opposait volontiers au discours rationnel son écriture conçue comme l'exercice de la vie :

Vous êtes intellectuels, c'est-à-dire des ustensiles d'une cuisine que je digère très mal. Vous et moi ne sommes pour ainsi dire pas au même monde : vous dissertez votre existence, moi je prends la mienne à bras-le-corps, je m'en frotte le cœur, je la frotte crasseusement à celle d'en face. Je crois moi en une manière toujours plus nouvelle d'aborder la vie, une manière toujours plus neuve de venir au monde⁴⁵.

Si l'on peut parler d'un vécu que son œuvre exprime, ce n'est certainement pas dans le sens biographique. Premièrement, ce ne sont pas les événements qui le constituent. Deuxièmement, il a une dimension collective. Troisièmement « Le vécu est [...] double chez nous : le rêve aussi est un vécu. Le vécu inconscient n'est ni moins beau ni moins important que le vécu conscient »⁴⁶.

Il est évident que la dimension politique de son œuvre est extrêmement importante. Son imaginaire est tout imprégné de politique. Mais s'il y a un projet global dans son œuvre, on devrait le chercher au-delà ; la dimension politique n'en serait qu'un élément. J.-M. Devésa lui-même voit d'ailleurs en lui un mystique inspiré de la culture Kongo et des mouvements messianiques. Marie-Noëlle Vibert (1996), par contre, en s'appuyant sur les textes littéraires et les nombreuses interviews données par Sony, établit un lien entre sa poétique et la

⁴⁴ . Magnier 1985, p. 7.

⁴⁵ . Orisha 1986, p. 31.

⁴⁶ . Daninos 1980, p. 51.

L'auteur et son projet littéraire

philosophie d'Albert Camus, voyant en lui surtout un homme qui – en s'affirmant par la révolte – donne un sens à son existence.

Sony se rendait probablement compte du jeu de significations auquel il invitait ses lecteurs. D'après le témoignage de J.-M. Devésa :

La littérature était au service de son projet de « conscienti » : il voulait faire voir. Les textes qu'il rédigeait étaient pour lui des outils, des interventions. L'esprit y passait. L'accueil que leur réservait la critique lui importait finalement assez peu. Ce qui était déterminant c'était de les avoir écrits. Le reste, l'écrivain n'en était plus responsable⁴⁷.

Il semble qu'il s'accommodait même assez bien, du moins au début, des nombreuses modifications apportées à ses textes par l'éditeur, comme si son message était situé au-delà du détail des jeux du langage. Il refusait de figer le sens de son œuvre dans une construction intellectuelle, non seulement parce qu'il « digérait mal » ce type de discours, mais aussi parce qu'écrire était pour lui un acte de vivre. « Et qui sous le ciel peut expliquer sa vie ? Par contre on peut en parler, même vaille que vaille »⁴⁸, a-t-il dit. Et dans son œuvre il y a certainement un espoir de pouvoir communiquer, c'est-à-dire toucher, éveiller, faire réfléchir, et même davantage : faire « naître à la vie » ceux qui – selon ses critères – sont morts sans peut-être le savoir :

Mon métier c'est celui d'homme ; ma fonction celle de révolté. Mon intention serait celle de prouver à tous les hommes à quel point ils sont semblables. Je suis révolté contre la bêtise, le mimétisme et l'arrogance⁴⁹.

On est bien obligé d'accepter cette provocation, avec toutes ses conséquences, ou de la rejeter. L'œuvre de Sony Labou Tansi, productrice de sens, échappe aux formules figées ; on ne l'explique pas, mais pour reprendre la formule de Sony lui-même, « on peut en parler, même vaille que vaille ».

5- Le contexte de l'œuvre de Sony Labou Tansi :

L'œuvre romanesque, mais aussi le théâtre, de Sony Labou Tansi, prend place dans un contexte politique et social dès l'Afrique des années 70-80. Sous le couvert de la fiction narrative, l'auteur congolais décrit les situations politiques et sociales inscrites dans un réel précis et identifiables dans le temps et dans l'espace. L'ensemble de ce qu'on peut appeler sa critique de la situation sociopolitique de l'Afrique est donc contenu principalement dans sa production littéraire qui va de 1979, avec *La Vie et demie* à 1995 avec le roman posthume *Le*

⁴⁷ . Devésa 1996, p. 293.

⁴⁸ . Daninos 1980, p. 50.

⁴⁹ . Magnier 1986, p. 12.

L'auteur et son projet littéraire

Commencement des douleurs. Le contexte de l'univers romanesque de Sony Labou Tansi coïncide avec les événements tragiques que connaît le Congo depuis l'indépendance son indépendance en 1960. Les événements sociopolitiques qui secouent la République du Zaïre marquent l'échec du processus démocratique et les aspirations de tout un peuple à un Etat qui dépasse les conflits interethniques. Dans le but de mieux saisir le cadre sociopolitique retenu par la fiction dans notre corpus, un petit rappel de ces événements historiques est souhaitable.

En ce qui concerne la République du Congo (Brazzaville), l'Abbé Fulbert Youlou est à la tête du gouvernement de transition depuis 1958. Le 15 août 1960 après l'intervention de l'armée française, Il est devenu premier Président de la République du Congo indépendant. Cet événement historique avait laissé présager un climat de stabilité politique et l'instauration d'un régime démocratique durable. Or, les conditions politiques défavorables à son gouvernement conduisent à adopter un régime de parti unique en 1963. La grève générale de la même année remet en cause la légitimité de l'Abbé Fulbert-Youlou. C'est alors qu'intervient le premier coup d'Etat conduit par l'armée qui renverse le Président sortant pour installer Alphonse Massamba-Débat au pouvoir. Le nouveau président règne sans partage de 1963 à 1968 en créant le parti unique MNR, Mouvement National de Révolution. On constate ainsi que dès le premier gouvernement, il y a incapacité, depuis la décolonisation, à gérer le pays autrement que par l'usage de la force et des armes.

De l'autre côté du fleuve, au Zaïre, après la proclamation de l'indépendance, la course au pouvoir crée les divisions au sein du pouvoir. Le Président Joseph Kasa-Vubu et son premier ministre Patrice Emery Lumumba ne peuvent se mettre d'accord sur la position à adopter face à l'ancien colonisateur belge et au partage du pouvoir. Les deux hommes forts de La libération zaïroise s'opposent par la conception de l'indépendance. Le premier ministre, Patrice Emery Lumumba, y voit une renaissance dans la rupture définitive avec le colon alors que le président Joseph Kasa Vubu milite pour une continuité dans l'harmonie avec les règles antérieures.

Parallèlement à ce qui se passe au sommet de l'état, une nouvelle crise interne éclate. Les séparatistes du Katanga au Sud pays menés par un certain Albert Kalonji et ceux du Nord par leur leader Moïse Tshombé. Ces événements ont participé à l'avortement du processus de démocratisation du régime ainsi que la division du pays.

A partir de ces événements politiques profonds, le Congo Brazzaville et le Zaïre sont plongés dans des guerres tribales qui se soldent par les massacres des civils, l'élimination des intellectuels, la fusillade des étudiants, la fermeture des universités, les arrestations et les assassinats des dirigeants politiques de l'opposition et de leurs militants. Des groupes

L'auteur et son projet littéraire

ethniques s'entretuent. Plusieurs massacres sont perpétrés pour nettoyer des populations en opposition aux régimes du Maréchal Mobutu devenu l'homme fort au Zaïre à partir de 1965 après l'assassinat de Patrice Emery Lumumba. Au Congo Brazzaville, Denis Sassou Nguesso, soutenu, en Europe et particulièrement par la France, exerce un pouvoir sans limite de 1979 à 1992. Son règne est caractérisé par la violence, l'arbitraire et le totalitarisme.

L'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi rend compte des violations des libertés des citoyens au Congo par un Etat anarchique dominé par la corruption. Le texte de Sony Labou Tansi décrit un pouvoir tyrannique personnifié par des démons sanguinaires appelés les « Guides du peuple »⁵⁰ ou les « Pères de la nation »⁵¹. Il est certain que le thème de la prise de position contre les pouvoirs postcoloniaux n'est pas propre à Sony Labou Tansi mais a généré tout le roman africain comme l'affirme Fernando Lambert lorsqu'il écrit que :

C'est surtout à partir des années 1970 que le roman négro-africain trouve un souffle nouveau. L'euphorie ou les illusions soulevées par l'indépendance étant refroidies ou déçues, reste la réalité quotidienne qui donne à réfléchir. Rapidement, les africains ont identifié comme étant l'un des problèmes majeurs de l'Afrique, la forme et l'exercice du pouvoir. Les africains, les romanciers en particulier, consciences toujours sensibles des tensions propres aux sociétés en mutation, ont développé le thème fondamental des nouveaux pouvoir, thèmes qui s'est renforcé, chez certains d'entre eux, en devenant le thème de la révolte contre les nouveaux maîtres⁵².

L'écrivain congolais Sony Labou Tansi n'a pas fait exception à la règle. Non seulement il s'est investi avec fougue dans cette thématique mais il s'est également attelé à y joindre l'originalité de la forme. Les thèmes de son œuvre sont « éminemment politiques » même s'il faut reconnaître que Sony Labou Tansi brase en réalité toute une universalité de thème de sorte qu'il convient de le lire avec grande attention. La gravité, la virtuosité et l'ironie avec lesquelles Sony Labou Tansi dénonce, en les triturant, en les décapitant, les pouvoirs injustes sèment au bout du compte comme un trouble, une confusion entre les convictions profondes de l'écrivain et le monde supposé fictif qu'il crée ; la démarcation entre le littéraire et le politique devient alors faible, tenue, surtout que, par ailleurs, considérées sous l'angle de l'engagement, la littérature et la politique ne sont que les deux faces d'une même médaille. La cruauté et la violence imposées aux peuples des deux pays s'expriment dans les œuvres de Sony Labou Tansi comme une véritable obsession. C'est dans ce sens que Cécile Lebon, en parlant de l'écrivain congolais Sony Labou Tansi, souligne qu'il « *écrivait pour dénoncer des*

⁵⁰ . Sony Labou Tansi, *Lavie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

⁵¹ . Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1981.

⁵² .

L'auteur et son projet littéraire

inepties, les absurdités des pouvoirs dictatoriaux, ce qu'il appelle lui-même les mochetés ou les fatigues de certaines réalités africaines»⁵³. La mission fondamentale de l'écrivain congolais se doit donc de porter les douleurs causées au peuple par le pouvoir en place. Ainsi, Sony Labou Tansi s'engage dans son écriture pour dénoncer la misère qui s'abat sur son peuple dont il doit être le porte-parole.

Le texte laboutansien tente d'écrire et dire l'échec des nouveaux pouvoirs en Afrique et il plonge son lecteur dans un contexte de crise. Les Etats fictifs imaginés par l'écrivain congolais dans son œuvre romanesque sont à l'image des jeunes états africains, ils se sont enlisés dans l'anarchie, l'instabilité économique et sociale et le chaos politique. Dans toute l'œuvre de Sony Labou Tansi le lecteur découvre des vocables récurrents pour la mise en scène d'une actualité politique contemporaine à l'écrivain. Ainsi, les concepts ; indépendance, honte, mocherie, merde, sang, liberté, ...etc signifient le contexte postcolonial mais aussi l'Etat qu'ils incarnent et les pouvoirs en place. Ce constat amer se manifeste se manifeste clairement dans *L'Etat honteux* où le narrateur n'épargne aucun dirigeant africain des années 70-80 : « Ici, c'est comme cela, dans toutes les maisons où vous allez, on raconte l'histoire de feu mon colonel Martilimi Lopez, commandant en chef de l'amour et de la fraternité et chacun y met son ton, sa salive, ses dates, ses lieux, chacun la fait briller à sa guise au ciel de notre imagination »⁵⁴. Ce passage montre que chaque pays africain a son dictateur, ses scandales. Seule la manière de les raconter varie.

Le personnage fictif mis en scène dans *L'Etat honteux* pourrait être le président congolais des années 70, Marien Ngouabi. Il pourrait aussi être le dictateur Bokassa de Centrafrique, Idi Amin Dada de l'Ouganda, le maréchal Mobutu de l'ex-Zaïre ou n'importe quel dirigeant africain. L'Etat souverain est donc accusé d'être responsable de la tragédie des indépendances. *L'Etat Honteux* met toute l'Afrique indépendante face à sa responsabilité. Voici comment l'un personnage de ce roman explique son point de vue sur l'indépendance de son pays :

Excellence nous devrions avoir honte. Ceux qui nous ont jeté l'indépendance avaient parié leur tête leur sang pour dire que nous serions incapables de gérer la liberté. Ce défi là ! Il devrait bouger dans toute notre manière de respirer. Nous avons un passé qui nous condamne à être plus homme que tous les hommes⁵⁵.

⁵³ . LEBON, C., « *Sony Labou Tansi : Rêver un autre rêve* » in *notre Librairie* n° 125, (janvier-mars 1996), p. 102.

⁵⁴ . Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, Paris, seuil, 1983, p. 23.

⁵⁵ . Ibid. p.163.

L'auteur et son projet littéraire

La situation politique des Etats africain semble être la préoccupation réelle de l'écrivain. Témoin et acteur de l'histoire, il dénonce dans son récit les drames de son temps tout en ouvrant une perspective sur l'avenir. Dans cette mesure, le roman détaille les composantes d'un Etat en devenir. Son récit analyse et montre l'impuissance d'une autorité face à une période historique charnière qui lui demande une structuration des sociétés nouvelles.



DEUXIEME CHAPITRE

IRONIE ET CARNAVALISATION

DANS L'ETAT HONTEUX

1- L'humour et l'ironie : théories de Schopenhauer et Bergson :

Dans son ouvrage, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, en expliquant sa théorie du ridicule, Schopenhauer offre une approche assez intéressante. Celle-ci s'articule autour d'une opposition concept/intuition au sens où c'est l'incongruité ou l'écart entre les deux qui provoque(nt) le rire. Ce serait en quelque sorte la victoire des sens sur l'intellect, ce qu'il énonce ainsi :

Si quelque chose de réel, d'intuitif, est rangé à dessin sous le concept de ce qui en est le contraire, l'ironie alors n'est plus que commune et plate ; ainsi, quand par une forte pluie nous disons : « Voici un temps agréable » ; - quand, à la vue d'une fiancée laide, nous nous écrions : « la belle compagne qu'il s'est choisie là » ; - quand nous disons d'un filou : « Cet homme d'honneur », etc. De telles plaisanteries ne font rire que les enfants et les personnes dépourvues de toute culture ; car ici le désaccord entre concept et réalité est absolu⁵⁶.

L'ironie est considérée ici dans son acception courante d'antiphrase. L'ironie est alors une forme grossière de l'esprit car elle ne doit sa manifestation qu'à l'évidence du procédé qui s'appuie sur le désaccord absolu entre réalité et concept. Cette sorte d'ironie, constate Schopenhauer, ne fait rire que "les enfants et les personnes dépourvues de toute culture", à première vue parce que ceux-ci manquent de subtilité. Schopenhauer revient cependant plus loin sur cette définition du rire en détail et clarifie son propos. En effet, le contraire du rire et de l'enjouement est le sérieux qui consiste en la conscience de l'harmonie complète entre le concept ou la pensée et l'intuition ou la réalité. Mais il arrive que cette harmonie se brise. Il arrive que la réalité ne corresponde pas à ce qu'on pense. Cette harmonie brisée peut alors faire rire et le produit final peut en être interprété de différentes manières selon le point de vue et l'angle par lequel on l'aborde. L'expression peut en être différente et par conséquent l'accueil aussi. Tout dépend alors de deux facteurs qui sont la manière de dire et la façon de recevoir et d'interpréter ce désaccord entre l'idée et son expression, entre la conception d'une idée et sa représentation, et ceci se fait en rapport avec ce qu'on appelle le sérieux, ce qui nous fait voir deux catégories dont le fond commun est la plaisanterie :

Si la plaisanterie se dissimule derrière le sérieux, nous avons l'ironie ; ainsi par exemple, quand nous semblons entrer sérieusement dans des idées contraires aux nôtres et les partager avec notre adversaire, jusqu'à ce que le résultat final le désabuse sur nos intentions et sur la valeur de ses propres pensées. Tel était le procédé de Socrate vis-à-vis

⁵⁶ . Schopenhauer (A.), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 776.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

d'Hippias, de Protagoras, Gorgias, et autres sophistes, et généralement vis-à-vis d'un grand nombre de ses interlocuteurs. - Le contraire de l'ironie serait donc le sérieux caché derrière la plaisanterie. C'est ce qu'on appelle l'humour. On pourrait le définir : le double contrepoint de l'ironie. L'ironie est objective, combinée en vue d'autrui ; l'humour est subjectif, visant avant tout notre propre moi. L'ironie commence par une physionomie grave et finit par un sourire, l'humour suit une marche opposée⁵⁷. (Schopenhauer, 781-782)

L'ironie, c'est la plaisanterie cachée derrière le sérieux. C'est l'exemple de Socrate devant les sophistes. Il a rarement fait rire ces derniers. Quant à l'humour, c'est le phénomène inverse : le sérieux caché derrière la plaisanterie. Cette définition montre que les deux notions traduisent deux mouvements s'exerçant dans des directions différentes. Elle établit une opposition entre l'humour et l'ironie. L'humour, selon Schopenhauer, vise avant tout notre propre moi et acquiert dès lors un caractère subjectif. Il repose sur une disposition subjective mais sérieuse et élevée qui entre cependant en conflit avec un monde de nature très différente. Ce monde, l'humour ne peut l'éviter, pas plus qu'il ne peut se sacrifier lui-même. Il est entre-deux, c'est-à-dire entre le sérieux et le non-sérieux tel que défini par Château. Derrière la plaisanterie manifestée, se cache la gravité la plus profonde qui perce à travers le rire. Sous ces différents aspects, Schopenhauer oppose donc les deux notions : l'ironie est le contraire de l'humour. L'ironie commence par une physionomie grave et finit par un sourire, l'humour va de l'enjouement au grave.

Bergson, quant à lui, dans sa théorie sur le rire, souligne qu' « on obtient un effet comique en transposant l'expression naturelle d'une idée dans un autre ton »⁵⁸ (94). Puisqu'il existe une multitude de tons, il en résulte une multitude de moyens et le comique peut passer par un grand nombre de degrés « depuis la plus plate bouffonnerie jusqu'aux formes les plus hautes de l'humour et de l'ironie »⁵⁹ (Bergson, 94). Une gradation s'observe donc, dans sa conception du comique. Tout est question de transposition et de degré. Parmi les procédés de transposition, il y aurait l'hyperbole ou la litote. En plus de l'exagération que l'on aurait dans les deux cas, il y aurait aussi la valeur du fait, c'est-à-dire :

Exprimer honnêtement une idée malhonnête, prendre une situation scabreuse, ou un métier bas, ou une conduite vile, et les décrire en terme strict de *respectability*, cela est généralement comique. Un mot suffira parfois, pourvu que ce mot nous laisse entrevoir tout un système de transposition accepté dans un certain milieu et qu'il nous révèle, en quelque sorte, une organisation morale de l'immoralité⁶⁰.

⁵⁷ . Schopenhauer (A.), Op. Cit, pp. 781-782.

⁵⁸ . Bergson (H.), *Le Rire*, Paris, Quadrige/PUF, 1940, p. 94.

⁵⁹ . Ibidem.

⁶⁰ . Ibid. p. 96.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

Des oppositions se dégagent dans la transposition des tons. Ce n'est plus une opposition entre le sérieux et la plaisanterie, cependant, comme chez Schopenhauer :

La plus générale de ces oppositions serait peut-être celle du réel à l'idéal, ce qui est à ce qui devrait être. Ici encore la transposition pourra se faire dans les deux directions inverses. Tantôt on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est : en cela consiste l'ironie. On accentue l'ironie en se laissant soulever de plus en plus haut par l'idée du bien qui devrait être : c'est pourquoi l'ironie peut s'échauffer intérieurement jusqu'à devenir, en quelque sorte, de l'éloquence sous pression. On accentue l'humour, au contraire, en descendant de plus en plus bas à l'intérieur du mal qui est, pour en noter les particularités avec une froide indifférence⁶¹.

L'opposition entre le "réel" et "l'idéal" paraît doubler celle qui sépare chez Schopenhauer "le réel" et "le concept". De plus l'ironie et l'humour tendent ici vers une dichotomie entre le bien et le mal. Il faut ajouter aussi cette nuance qu'apporte Bergson qu'est l'indifférence feinte par l'humour, ce qui n'est pas, pour lui, le cas de l'ironie qui, prétendant que tout va bien, n'a pas besoin de l'indifférence. L'humoriste est chez Bergson un moraliste qui se déguise en savant, un peu comme, précise-t-il, un anatomiste qui ne ferait de la dissection que pour nous dégoûter ; et l'humour, au sens restreint où lui prend le mot, est bien une transposition du moral en scientifique.

En somme, voici les deux conceptions de l'ironie. Pour Schopenhauer, l'ironie, c'est la plaisanterie cachée derrière le sérieux alors que l'humour c'est le sérieux caché derrière la plaisanterie ; pour Bergson, l'ironie c'est énoncer ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est, et l'humour c'est décrire minutieusement ce qui est en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être. La tentation est grande d'assimiler la définition de Bergson à celle de Schopenhauer à cause de l'opposition du "réel" à l'idéal. Mais si l'on y regarde de plus près, la définition de l'ironie selon Bergson rappelle les exemples traditionnels de la rhétorique : le blâme par la louange et les modèles que signalait déjà Schopenhauer. Dans un monde idéal, une fiancée se doit d'être belle et en disant « la belle compagne qu'il s'est choisi là », l'ironiste feint de croire ce qui n'est pas. En accordant un degré supérieur à l'humour, Bergson a à l'esprit la maïeutique, contrairement à Schopenhauer qui reconnaissait à Socrate, l'ironie. L'athénien ne décrit-il pas « minutieusement ce qui est, en affectant de croire que c'est bien là ce que les choses devraient être », en cherchant ainsi à détromper ses interlocuteurs ? De plus, le portrait que brosse Bergson de l'humoriste rappelle l'accoucheur qu'est Socrate tel que décrit chez

⁶¹ . Bergson, Op. Cit., p. 97.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

Schopenhauer. Chez Bergson, il est considéré comme un moraliste qui se déguise en savant. Pour les deux penseurs, en tout cas, les deux notions sont opposées. Ceci laisse entendre que l'humour et l'ironie constitueraient des visions du monde complètement différentes. Néanmoins, leurs définitions de ces deux notions ne se rejoignent pas.

Selon les définitions de Bergson et Schopenhauer, l'humour et l'ironie sont placés sur le même plan mais évoquent des visions différentes du monde. Vues de cette manière, les deux notions sont opposées et distinctes.

Or, l'ironie et l'humour sont aussi des faits de langage et par conséquent ils ont des points de similitude ; ils ne sont pas complètement différents dans la mesure où les deux peuvent porter sur le même objet mais signifier différemment. La question dès lors pourrait être celle de leur fonctionnement l'un par rapport à l'autre. Ne peut-on pas trouver l'ironie dans l'humour et vice versa ?

C'est Jean Paul Richter qui est le premier à traiter les deux notions ensemble dans son *Cours préparatoire d'esthétique*. Son discours est flou et ne différencie pas l'humour de l'ironie. Dans le septième programme de la première partie, il décrit les mécanismes de l'humour. Dans le huitième programme, il remplace l'humour par l'ironie même si le titre stipule qu'il est toujours question d'humour. Faut-il voir là l'ironie comme une forme de l'humour, d'autant plus que Jean Paul n'oppose à aucun moment les deux notions ? Néanmoins, une légère distinction se dessine quand Richter parle du rire sarcastique de l'attaque, qu'il oppose à l'humour qui s'élève au-dessus des conflits, qu'ils soient individuels ou collectifs. Une différence subtile se fait jour aussi dans le huitième programme où il parle de bonne ironie, fine et subtile, et de mauvaise ironie, lourde, agressive et remplie d'effets voyants. A bien regarder, bon nombre des caractéristiques que Jean Paul attribue à ce qu'il appelle le rire sarcastique et à la mauvaise ironie, à savoir l'agressivité, les attaques personnelles, les procédés lourds, sont devenus aujourd'hui des traits distinctifs de la conception générale de l'ironie.

Kierkegaard, quant à lui, mène une réflexion qui souligne les contrastes entre l'humour et l'ironie. Sa définition met au jour des mécanismes semblables à ceux de Jean Paul.

Kierkegaard part de ce qu'il conceptualise en termes de sphères qui sont au nombre de trois : l'esthétique, l'éthique et la religion. Ces trois sphères sont liées par deux passages appelés l'humour et l'ironie. L'ironie relie la sphère esthétique à la sphère éthique. L'humour permet le passage de l'éthique à la religion. Kierkegaard nomme ce passage "confins". Il

reconnait néanmoins lui-même que les frontières entre l'humour et l'ironie sont floues et que l'on pourrait prendre l'un pour l'autre.

2- La fiction laboutansienne et l'émergence de nouveaux états :

A travers le texte de Sony Labou Tansi le lecteur découvre plusieurs Républiques et toutes manifestent les mêmes caractéristiques ; désordre social, instabilité politique et économique et incapacité des dirigeants de gérer les affaires de leurs peuples. Les Etats fictifs de Sony Labou Tansi ne disposent d'aucune constitution et dont les populations sont gouvernées, malmenées et séquestrées par un pouvoir autoritaire qui use de la violence comme l'unique moyen de gouvernance. Le récit s'attarde sur les composantes politiques d'un Etat souverain et met en lumière les nombreux dysfonctionnements qui s'expliquent par l'absence des fondamentaux et des institutions de lois indispensables dans la gestion politique d'un Etat.

Dans *La vie et demie*⁶², l'auteur congolais relate la malheureuse histoire d'un pays fictif, la Katamalanasia où un Guide Providentiel dicte sa loi et impose sa dictature. Il n'hésite pas à mettre fin au parcours terrestre de ses opposants dont le principal est Martial. Il a fait subir à ce dernier les peines de ce monde en utilisant toutes les armes qu'il détient jusqu'à le tuer.

Mais Martial qui « ne veut pas mourir cette mort » vient chaque fois perturber les jours et les nuits de son bourreau devenant ainsi un fantôme à sa poursuite. Sa fille Chaïdana le vengera plus tard. Elle se prostituera avec les différents collaborateurs du Guide Providentiel et les tuera tour à tour. Elle a connu plus d'une dizaine de mariages et deux cent quatre identités. Plusieurs générations vont connaître cette lutte si bien que les successeurs du Guide Providentiel ont peu ou prou participé à son œuvre sanguinaire.

Etant donné qu'aucune création n'est faite ex nihilo, il faut toujours s'inspirer, d'un fait ou d'une situation, *La vie et demie* serait donc une photographie de l'Afrique après 1960. Une Afrique en proie à la dictature de ses premiers dirigeants. L'auteur a utilisé sans gêne les sujets autrefois tabous : le cannibalisme, la sexualité, le viol. Cela traduirait sa passion de révéler les animosités, les atrocités qui ont régné dans le continent ayant vu le premier homme quelques heures après son indépendance. Suite à la mort du premier Guide Providentiel, aucun de ses successeurs n'a eu le tendre cœur de faire humer au peuple katamalanaisien un bon air. Ils ont tous agi dans la même direction que lui, torturant et massacrant la population.

⁶² . Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

Ironie et carnavalesation dans l'état honteux

C'est dire alors que, l'Afrique au lendemain des indépendances a connu des chefs d'Etats dictateurs, violeurs des droits humains et qui n'ont aucun sens de pitié.

De même, cela prouve que le continent des hommes noirs fut le réceptacle des coups d'Etats accompagnés de changements réguliers de régimes politiques. La katamalanisie pourrait être le Congo à l'aube de son indépendance où une crise politique éclate entre Patrice LUMUMBA et Mobutu Sese Seko. Le second a renversé le régime du premier et a instauré au Congo une dictature notoire. Le peuple, sous son règne est resté malheureux. Car, il n'hésitait pas à faire exécuter politiciens, étudiants et autres. A sa mort, sa fortune est évaluée à cinq ou six milliards de dollars alors qu'il a laissé une dette publique qui est de treize milliards. Ces présidents africains indécents aux doigts belliqueux et au cœur dur et qui s'enrichissent sur le dos du peuple tout en le torturant sont nombreux. Sony Labou Tansi a su donc extérioriser quelques-uns de leurs comportements inhumains à travers les guides de la Katamalanisie dans *La vie et demie*.

Les nouveaux dirigeants, une fois aux postes, affichent la volonté de tout reconstruire à zéro en effaçant toutes les traces du colon. Dès lors, les frontières apparaissent comme une sorte de préoccupation majeure des guides qui accusent le pouvoir colonial d'être responsable de la situation chaotique que traverse son pays. Ainsi, dans *L'Etat honteux*, une fois élu président, Martilimi Lopez exige de nouvelles frontières pour marquer l'avènement d'une nouvelle ère, d'un nouveau pouvoir politique.

- Qu'est-ce que c'est ?
- C'est la carte de la patrie monsieur le Président.
- Et ces serpents-ci ?
- Les frontières, monsieur le Président.

Vous avez laissé les choses de la patrie dans l'Etat honteux où les Flamands les ont laissées, vous avez laissé les choses de la patrie comme si le pouvoir pâle était encore là [...] Cherchez-moi de l'encre rouge et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie. [...] Nous ne pouvons pas vivre dans un entonnoir tracé par les Colons, quand-même, quel peuple sommes-nous si nous n'avons pas le loisir de fabriquer nos frontières⁶³?

3- Frontières artificielles tracées par les puissances coloniales à la conférence de Berlin :

La première accusation que Sony Labou Tansi dresse contre l'Occident- et c'est la toute première fois que nous rencontrons cette accusation faite ouvertement- est d'avoir tracé des frontières artificielles sans tenir compte des délimitations naturelles et démographiques de

⁶³ . Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1983, p. 22.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

l'Afrique ; ce qui est une cause potentielle de conflits sanglants. Lorsque Martilimi Lopez arrive au pouvoir, la première décision qu'il prend est de rectifier les frontières héritées de la colonisation mais, en les retraçant, il trace des frontières encore plus artificielles :

Qu'est-ce que vous êtes bêtes ; vous avez laissé les choses de la patrie dans l'état honteux où les « Flamants » les ont laissées ? Vous avez laissé les choses de la nation comme si le pouvoir pâle était encore là... Qu'est-ce que vous êtes cons ! Cherchez-moi de l'encre rouge. Et il traça à main levée les nouvelles dimensions de la patrie : mettez les tirailleurs au boulot⁶⁴.

Remarquons que selon la citation ci-dessus, l'état honteux de l'Afrique ne date pas de l'accession des pays africains à l'indépendance. Les puissances coloniales représentées ici par la Belgique ont laissé les États africains dans un état honteux malgré leur prétention à les civiliser. Ainsi, en voulant corriger les erreurs commises lors de la conférence de Berlin, Martilimi Lopez crée de nouveaux problèmes, car le premier article de la constitution stipule que la nation sera carrée, ce qui déclenche une guerre civile. Il semble ici que l'argument de Sony Labou Tansi consiste à dire que l'Occident devrait reconnaître que les guerres civiles en Afrique ne sont pas seulement le résultat de la mauvaise qualité des dirigeants africains mais aussi celui des fautes commises par l'Occident à l'époque coloniale.

4- Complaisance de l'Occident face à la dictature en Afrique :

Dans *L'État honteux*, malgré le caractère désastreux de sa gestion de l'Etat (tracé des frontières plus artificielles que les frontières héritées de la colonisation, violation des droits de l'homme, détournement et gaspillage des fonds publics), Martilimi Lopez continue d'entretenir de bonnes relations diplomatiques avec les pays européens. Par exemple, lors de son mariage avec la fille à la langue coupée, on apprend qu'il a lui-même préparé des lettres d'invitation à trente-sept chefs d'état, dont la France, la Grande Bretagne, la Russie, la Belgique, le Vatican, etc. Il verse soixante-dix millions de coustranis aux journaux pour qu'ils parlent de ses noces comme d'un événement « *historique* »; pourtant, il n'est indiqué nulle part que les grandes puissances ont rejeté ces invitations. Au contraire, elles sont présentes à la fête et même à la soirée dansante et dansent avec le dictateur. Le narrateur exprime sa colère face à cette complaisance de l'Occident en utilisant le symbole de la boue. Chaque haut dignitaire qui danse avec Martilimi Lopez se salit, c'est-à-dire qu'il approuve sans s'en rendre compte les violations des droits de l'homme, y compris le droit à la parole car la mariée ne

⁶⁴ . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p.23.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

parle pas et pleure au lieu de sourire. Dans la citation qui va suivre, nous avons mis les mots qui se rapportent à la propreté et à la saleté en gras pour illustrer la complaisance coupable de la politique africaine de l'Occident :

Il marche tout **boueux** devant les délégations et leurs chefs. Tout le monde applaudit. Il serre la main de **sa Majesté des Flamands**... en lui laissant un peu de sa **boue historique** ; il la serre à **sa Majesté princesse de Danemark**... en laissant sur les revers **de son habit royal un peu de cette boue historique**... les gens de chez nous ont un petit sourire en voyant tous **les grands de ce monde à qui il vient de transmettre l'odeur de sa hernie**⁶⁵.

Il ressort de cette analyse que, compte tenu du fait que l'Occident a adopté une attitude complaisante envers les dictateurs africains, il n'a plus aucune autorité morale de critiquer les Africains en disant qu'ils ne savent pas gérer les ressources naturelles de leurs pays. En effet, comment, l'Occident qui sait bien identifier les odeurs offensantes dont parlait Marie Gevers dans son ouvrage, ne peut-il pas sentir la puanteur se dégageant des dictateurs qu'il soutient et entretient ? Lorsque Martilimi Lopez transmet les odeurs de sa hernie à leurs majestés, cela veut dire, que par leur complaisance, l'Occident a indirectement contribué à maintenir l'Afrique dans la misère, la maladie et l'ignorance. Cette complaisance est aussi marquée par les nombreuses médailles décernées à Martilimi Lopez par les pays occidentaux. Le récit nous apprend aussi que l'Occident a joué un grand rôle par le biais de ses collaborateurs locaux, dans l'assassinat des leaders nationalistes et continue de vendre clandestinement des armes aux différents mouvements armés en Afrique, mettant ainsi de l'huile sur le feu du continent africain. Comme exemple de dirigeant africain nationaliste assassiné avec la complicité de l'Occident et de ses acolytes africains, le narrateur parle en termes voilés du cas de Patrice Lumumba mais on peut également penser au prince Louis Rwagasore du Burundi et à bien d'autres leaders nationalistes assassinés dans des circonstances similaires : « Dans ce même stade, Alberto Samanatouf, ... que les « Flamants » avaient becqueté Dieu ait son âme ! becqueté à mort par le biais de la flamanterie locale, pauvre Alberto⁶⁶».

Il découle de ce qui précède que l'Occident ne peut dormir sur ses lauriers et se contenter de donner de leçons de civilisation à l'Afrique alors qu'il a été impliqué activement dans certains conflits sanglants du continent. C'est peut-être la raison pour laquelle Martilimi

⁶⁵ . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p. 32.

⁶⁶ . Ibid. p. 24

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

Lopez ne craint pas de dire : « Ce sont les Français qui m'ont poussé à pendre l'ex-camarade Armando Mundi !⁶⁷ »

a- L'arrivée de Martilimi Lopez au pouvoir ou théâtralisation du mensonge politique :

Pour raconter l'arrivée au pouvoir de Martilimi Lopez, le narrateur nous met d'emblée dans un univers fantastique pourtant proche du réel politique africain pour qui connaît la fanfare dont les dirigeants africains s'entourent. Martilimi Lopez est un dirigeant issu d'un clan de dictateurs ; il inaugure son règne par un voyage historique à partir de son village natal pour faire une entrée triomphale dans la ville. Le carnavalesque est rendu par la liste de ce qu'il emporte comme bagage afin qu'on ne dise pas qu'il a « volé » l'argent de son peuple :

Nous étions tous sûrs que cette fois-ci rien à faire nous aurions un bon président. Nous portions ses ustensiles de cuisine, ses vieux filets de chasse, ses machettes, ses hameçons, ses oiseaux de basse de cour, ses soixante-onze moutons, ses quinze lapins, son sceau hygiénique, la selle anglaise, ses trois caisses de moutarde bénédicta, ses onze sloughis, son quinquet, sa bicyclette, ses quinze arrosoirs, ses trois matelas...⁶⁸.

Chacun des éléments énumérés ci-dessus à l'exception des trois derniers constitue tout un programme, car ils expriment le désir jamais réalisé de la plupart des présidents de défendre la cause de leur peuple comme s'ils allaient essayer de vivre exactement avec les mêmes moyens rudimentaires que le peuple, les mêmes outils de production. Cette détermination est d'ailleurs explicitée plus loin lors de la cérémonie d'investiture :

Il s'arrêtait pour manger et boire comme mange et boit mon peuple, il dansa les vraies danses de mon peuple pas comme vos connards qui faisaient tout venir du pays de mon collègue, moi je suis d'ici et je resterai d'ici ; je mangerai ce qu'on mange ici, je boirai ce qu'on boit ici⁶⁹.

Pourtant, quelques années plus tard, lorsque les tentatives de coups d'Etat et les rébellions se multiplieront, le président n'hésitera pas à importer des camions de moutarde car il n'a plus confiance en son peuple. Le même procédé de description symbolique carnavalisée est utilisé pour décrire d'une manière spectaculaire la démission de Martilimi Lopez, démission qui se révèle plus tard comme une farce, puisqu'il finit par revenir sur sa décision et renforcer sa dictature sur un peuple qui n'a plus que l'option de prier, d'acheter des messes

⁶⁷ . Ibidem.

⁶⁸ . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p. 13.

⁶⁹ . Ibid. p. 16.

pour qu'il meure. On peut se poser la question de savoir l'impact de cette représentation du pouvoir en Afrique sur le mythe du nègre. A notre avis, une telle représentation a le mérite de rendre très visible la contradiction entre les bonnes intentions de dirigeants africains au début de leur règne et le caractère sanguinaire et arbitraire qu'ils acquièrent au fil des années. En d'autres termes, Sony Labou Tansi opère une théâtralisation du processus de corruption du pouvoir, processus qui ne peut être arrêté que par une révision profonde des structures politiques africaines. La carnavalisation devient un moyen d'aider les Africains à admettre la triste réalité de la mauvaise qualité de leurs dirigeants, qu'il représente symboliquement par les allégories de la boue et des excréments.

b- Démission et retour de Martilimi Lopez au pouvoir ou le symbole de la merde :

La merde apparaît en effet d'une manière répétitive pour la première fois lorsque le président annonce qu'il a trouvé du « *caca* » dans son lit mais apprend que même ses ministres ont fait la même découverte, tantôt dans leur plat, tantôt dans leur lit et que partout le responsable signe du nom de Laure et La Panthère. Ce dernier est arrêté et interrogé mais on remarque qu'il ne sait rien à propos des faits dont on l'accuse. On décide tout de même de l'exécuter dans l'espoir que le *caca* disparaîtra des résidences ministérielles mais en vain. Le lendemain, il y a plus de *caca* que jamais auparavant. Quelqu'un murmure dans la foule que le seul moyen d'arrêter le *caca* c'est d'arrêter de tuer pour rien. Dans les jours qui suivent, on annonce que Laure et La Panthère vient de faire sauter l'ambassade d'un des pays amis du pays de Martilimi Lopez et qu'il a tué tous les membres de la famille de la tante du président. Les excréments représentent ici les mécanismes complexes du terrorisme moderne qui ne connaît pas les distinctions de race ou de niveau de développement économique. Quand il y a une attaque terroriste, les victimes n'appartiennent pas seulement à une race, ni à un pays donné.

Après avoir vu les excréments dans son lit, Martilimi Lopez entre dans une grande colère, convoque tous les diplomates, les ministres, les représentants du parti et présente sa démission d'une manière carnavalesque : « Prenez votre pouvoir de merde. Moi je retourne au village planter les macaronis »⁷⁰. Puis suit une longue énumération de matériaux que le président emporte, matériaux qui eux aussi gardent leur caractère symbolique comme au début du roman pour mettre l'accent sur le mensonge politique :

⁷⁰ . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p. 75.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

Il ramasse ses onze pantalons kaki, ses onze paires de pantoufles, son autre paire de brodequins et ses treize bonnets phrygiens, il ramasse ses treize cent médailles de ma guerre contre les communistes, son coupe-coupe don personnel de Mao-Tsé-Toung, il charge sur sa camionnette lui-même parce que je ne vois pas ce que vous enviez au président... il ramasse les mortiers de Maman Nationale, les pilons, la pierre à moudre, la gourde, le bidon d'huile, prenez votre pouvoir de merde⁷¹.

On remarquera dans cette longue tirade que nous avons interrompu la volonté hypocrite de montrer qu'on ne gagne rien à devenir président, qu'au contraire, il s'agit d'un sacrifice à la nation, une sorte de devoir patriotique. Pourtant, quand par peur de la situation chaotique dans laquelle pourrait plonger le pays en apprenant la démission du dictateur, on le supplie de revenir sur sa décision, il n'hésite pas à reprendre le pouvoir et à asseoir son despotisme d'une manière encore plus sanguinaire : « Nous le revîmes, suivi de Vauban malgré la peau il aime l'Afrique, au pas de course [...]. Nous le revîmes au stade Alberto, la braguette ouverte, électrocuter les masses et faire la démonstration par la braguette »⁷².

L'État honteux est donc un roman plein de coups de théâtre. Le langage du narrateur est caractérisé par l'obscénité, le goût du scatologique propre aux cérémonies et aux rites carnavalesques. « La merde » devient ici un mot passe-partout représentant le pouvoir en Afrique et tout l'arbitraire qui lui est associé : emprisonnements, assassinats, tortures, viols, hypocrisie, corruption et même la superstition, comme on va le voir dans la section suivante. Entre-temps, on aura remarqué que lors de son retour, il est accompagné de son éternel conseiller européen de sécurité sans doute pour rappeler qu'il n'y a aucun scandale qui se passe en Afrique sans que les puissances européennes en soient au courant d'une manière ou d'une autre.

c- Martilimi Lopez chez le sorcier ou déchiffrement du destin dans la merde :

Suite aux diverses tentatives manquées de coups d'Etat et aux insurrections incessantes de groupes armés, Martilimi Lopez consulte d'abord un sorcier noir nommé Merline⁶⁴² puis un Blanc qui prétend avoir inventé une machine à lire l'avenir. Lors de la première consultation, le sorcier noir lui dit d'avaler une pièce de dix coustranis (monnaie locale imaginaire), puis de rechercher la pièce dans ses excréments et de la ramener chez Merline pour la lecture de son avenir c'est à dire sa mort ainsi que la fin de son pouvoir.

⁷¹ . Ibid. p.76.

⁷² . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p. 81.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

Cependant, la pièce se coince dans la gorge et Martilimi Lopez sombre dans un coma qui dure deux mois.

La deuxième consultation a lieu chez un Blanc – Jean Aknin de Rochegonde – peu après sa sortie du coma. En quoi ces deux consultations sont-elles significatives dans la déconstruction du mythe du nègre ? Il nous semble que Sony Labou Tansi pense que le Noir ne pourra jamais démentir le préjugé de superstition que l'Occidental lui a collé, aussi longtemps que les hauts responsables du pays continueront d'entretenir à grands frais les féticheurs, comme aux temps anciens de la monarchie pour perpétuer leur pouvoir. Mais il n'en reste pas là. En imaginant un personnage blanc inventeur d'une machine à lire l'avenir, il nous rappelle que l'angoisse devant l'avenir n'est pas spécifique à l'Africain. Le sorcier Merline lui-même n'est pas consulté que par les Noirs mais aussi par des Blancs. L'angoisse existentielle est ainsi présentée comme un sentiment universel que les peuples gèrent différemment avec des fortunes diverses. Martilimi Lopez est néanmoins ridicule dans la mesure où il met tout en œuvre pour connaître son avenir. Le narrateur précise en effet qu'il fouille pendant trois ans dans sa « *boûse historique* » à la recherche de la fameuse pièce, il va jusqu'à se purger, à menacer de tuer Merline, à enlever les intestins d'une de ses secrétaires pour la retrouver. Entretemps, tous ceux qui le côtoient – y compris les diplomates – repartent avec une « *senteur d'acétylène* » sans pouvoir comprendre son origine car, ajoute le narrateur avec ironie, il s'agit d'« *un secret d'état* ». On comprend ainsi que les symboles de la boue, de la merde et de la puanteur appartiennent au même schème de l'imaginaire de la chute avec le but de rendre d'une manière dramatique l'urgence de la renaissance et du renouvellement du pouvoir en Afrique. Le schème de la chute n'est pas néanmoins le seul auquel Sony Labou Tansi a recours. Il y a aussi celui de la parole qui sauve. Les condamnés laissent leurs dernières paroles aux Africains encore vivants.

5- Carnavalisation de la fin de la dictature et de l'avènement d'une ère nouvelle : le symbole de la chevauchée :

La fin de la dictature et l'aube d'une ère nouvelle est racontée comme une farce fantastique dans le chapitre 9 qui clôt le roman. Ce chapitre contient entre autres choses le procès d'un certain Sarmazo accusé de haute trahison. Martilimi Lopez a décrété que les auditions des accusés se feront désormais en public. Carvanso lit l'acte d'accusation et on demande à Sarmazo de jurer de dire la vérité, rien que la vérité. Mais Sarmazo sourit et dit qu'« *il faut grandir* ». Bientôt la formule « *il faut grandir* » qui rappelle le cliché colonial du noir

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

considéré comme un grand enfant hilare, est reprise comme un refrain chanté par le peuple défilant dans tous les quartiers en compagnie d'une grande partie de l'armée. Le mouvement dégénère en insurrection populaire et Martilimi Lopez doit faire appel aux pays européens pour qu'ils l'aident à rétablir l'ordre. On lui envoie les Bérêts verts « qu'il nourrit de cadavres de ces charognards qui se sont foutus de la légalité »⁷³. Le calme revient après une semaine de carnage. Sarmazo finit par subir la peine de mort rebaptisée « *peine de mâle* » ou « *peine de hernie* » par Martilimi Lopez. La peine consiste, nous dit le narrateur, « à sectionner le zizi du condamné à mort ». Ayant inauguré la peine de hernie, Martilimi Lopez effectue une visite carnavalesque à Paris, retrouve une de ses nombreuses maîtresses françaises dont il vante ainsi les prouesses sexuelles : « Pour la première fois, mais alors la vraie première fois, la Blanche peut se vanter de valoir deux Noires »⁷⁴.

Il fait une promenade nocturne à Paris, admirant les rues et portant la jeune fille sur les épaules, pendant que les passants parisiens le regardent comme une curiosité, le comparant à une belle monture que la belle jeune fille a choisi et s'exclament :

« -*Qu'est-ce que c'est que ce quart de Blanc qui porte cette blonde ?*
-*Euh, messieurs, j'ai les mêmes instruments de viols que vous* »⁷⁵.

En retournant à son hôtel habituel, il trouve un message de Carvanso l'informant que Vauban son conseiller de sécurité a fait un coup d'état. Martilimi Lopez rentre précipitamment au pays, fait arrêter et exécuter Vauban et rétablit son pouvoir. Un jour, contre toute prévision, il invite tous les Européens vivant sur le territoire, le représentant du pape et le représentant des Nations Unies à un festin. Il leur sert à manger la viande de Vauban et dans un discours historique, décide de remettre le pouvoir aux civils :

Dites à ma hernie combien vous allez donner de pères de la nation à cette pauvre terre ?
Non, non et non...je dis : Terminée la connerie d'inventer la merde, terminés vos jeux de hernie : plus de père de la nation, plus de marchands de mirages : Vive la patrie ! à bas les cons, à bas la connerie ! je rends le pouvoir aux civils ⁷⁶!

Martilimi Lopez épouse la jeune fille blanche et on le raccompagne au village comme quarante ans auparavant. Comment peut-on interpréter cette fin ? Il nous semble qu'il s'agit, comme chez Kourouma, d'une fin aux confins de l'utopie. Le festin qui consiste à servir la viande d'un Blanc (Vauban) à des Blancs représente le spectre du terrorisme dans lequel les Africains risquent d'être entraînés si l'Afrique continue d'être marginalisée dans le contexte

⁷³ . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p. 89.

⁷⁴ . Ibidem.

⁷⁵ . Ibid. p. 91.

⁷⁶ . Ibidem.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

actuel de la mondialisation. La remise du pouvoir aux civils et le mariage de Martilimi Lopez avec une jeune fille blanche sont des prophéties optimistes car elles annoncent un monde dépourvu de guerre civile et caractérisé par la compréhension interculturelle.

Ainsi, eu égard à la profondeur des critiques exprimées par Sony Labou Tansi et à la manière radicale dont elles sont présentées, il est évident que le processus de déconstruction du mythe du nègre va de pair avec un effort de renouvellement profond de l'esthétique romanesque et que Sony Labou Tansi représente, pour la période que nous nous sommes proposés d'étudier, la limite intelligible. C'est ce que nous allons essayer de montrer en analysant quelques exemples où l'auteur fait preuve de sa relation ludique mais complexe avec la langue française.

6- Jeux sur la langue :

Sony Labou Tansi manie la langue française avec beaucoup de liberté ; bousculant la grammaire, la syntaxe, le lexique, mélangeant les genres, allant jusqu'à utiliser un langage codé et chiffré, tout en s'inspirant de la réalité politique africaine et internationale.

a- De la paraphrase parodique à l'antiphrase :

Dans *L'État honteux*, on trouve la paraphrase des proverbes français, des paroles bibliques ; des morceaux de discours politiques et même des mots couramment utilisés par les politiciens des années 70-80. Ces mots sont : peuple, père de la nation, politique, historique, pouvoir... Ces termes ont la caractéristique commune d'avoir été galvaudés au point d'être vidés de leur signification originale. Une déconstruction effective du mythe du nègre reviendrait selon l'auteur à rendre aux mots leur sens véritable, à ne pas utiliser un mot et à faire son contraire dans la pratique politique quotidienne. Par exemple, pour montrer le contresens de l'expression « *père de la nation* », le narrateur utilise le mot père à tort et à travers, de telle façon qu'à la fin c'est le non-sens qui devient lui-même porteur de sens. On y trouve des expressions parfois vides, parfois franchement antiphrastiques comme « belles dents de père de la nation », « front de père de la nation », « grand rire de père de la nation », « cœur de père », « mains de père »... etc. En effet, comment un homme qui assassine avec sadisme, peut-il avoir un cœur de père ? Les belles dents de père, ne seraient-elles pas plutôt des dents d'ogre prêtes à dévorer les enfants ? La tentative de paraphrase du discours politique va ainsi de pair avec le procédé de la périphrase, mais il s'agit de périphrases qui fonctionnent

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

à vide car elles sont ambivalentes : elles peuvent être interprétées comme des éloges du héros ou comme des critiques adressées à la dictature militaire en Afrique. Le narrateur paraphrase aussi les proverbes français, les mots tirés de la *Bible* et les titres des textes littéraires français. Voici quelques exemples pour illustrer notre propos :

b- Proverbes :

-*A quelque chose ma hernie est bonne* (paraphrase du dicton « A quelque chose malheur est bon »)

-*la voix ne fait pas le moine* (paraphrase du proverbe « l'habit ne fait pas le moine »)

-*Qui se sert de la hernie périra par la hernie* (paraphrase du proverbe « Qui se sert de l'épée périra par l'épée »)

c- Textes littéraires :

-*On ne badine pas avec les morsures de la hernie* (paraphrase du titre de la pièce de théâtre d'Alfred de Musset *On ne badine pas avec l'amour*)

-*On ne badine pas avec la parole* (même chose que la phrase no2)

d- Textes sacrés :

-*Ceci est mon corps. Ceci est ma hernie prends et mange* (paraphrase des paroles du Christ instituant le sacrement de l'Eucharistie « Ceci est mon corps ; prenez et mangez... Ceci est mon sang ; prenez et buvez ».)

-*ne fais pas le seigneur à ton image* (allusion à la phrase du récit de la genèse « *dieu créa l'homme à son image* »)

Comme on peut le constater, toutes ces expressions sont déformées si on les compare au proverbe, au titre original et à la parole biblique originale. Il s'agit souvent d'un phénomène de substitution d'un mot ou d'un groupe de mots à un autre mot ou groupe de mots, le prédicat original restant inchangé (ex : être, périr ; badiner prendre, manger). Les mots sont en conséquence recontextualisés et acquièrent une nouvelle signification : Par exemple, le nouveau proverbe « *la voix ne fait pas le moine* » signifie dans le roman qu'il existe des choses que l'on ne peut pas forcer quelqu'un à faire contre son gré. Tel est le cas de l'évêque

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

Dorzibanso qui refuse de bénir le mariage de Martilimi Lopez et de la fille à la langue coupée. Non seulement la cérémonie se passe dans une langue africaine, mais aussi les formules canoniques normalement utilisées sont déformées, ce qui enlève le sérieux et le caractère sacré à la cérémonie. Dorzibanso sera d'ailleurs emprisonné puis s'échappera de la prison et ira au maquis où il sera arrêté et abattu sauvagement (il sera plus précisément déchiré en plusieurs morceaux par ses bourreaux). De cette façon, Sony Labou Tansi montre que, malgré la censure et l'oppression, l'esprit humain dispose de ressources inépuisables pour dire la vie, y compris celle des dictateurs et de leurs agents occidentaux. C'est aussi dans cette perspective que l'auteur a créé un langage codé jouant sur les pronoms personnels, les adjectifs possessifs et les chiffres.

e- Un langage codé :

Ce n'est pas la première fois qu'on rencontre un langage codé dans ce corpus. Alioum Fantouré en avait aussi fait usage en parlant de la communication codée entre les membres du club des travailleurs, ce qui permettait de ne pas être espionné par les agents du Messi-Koi et de l'administration. Dans *L'État honteux*, le langage codé passe par un usage spécial des pronoms personnels et les adjectifs possessifs, des chiffres, des temps verbaux et des espaces narratifs.

Concernant l'usage particulier des pronoms personnels et des adjectifs, pour le comprendre et suivre le récit, on doit accepter qu'il n'y a pas de cohérence entre le pronom personnel utilisé par le narrateur et les adjectifs possessifs qui apparaissent dans une phrase donnée. Ce n'est pas l'adjectif attendu que l'on rencontre dans un énoncé donné, mais un autre qui ne semble n'avoir aucun lien avec le narrateur. Il en résulte un flou dans l'identification du narrateur principal et du narrateur secondaire qu'est le héros Martilimi Lopez. Par exemple, dans la phrase suivante « **Il** associa les médias à cette décision de **ma** hernie et pas de connerie **mettez** les tirailleurs en marche au lieu qu'ils passent leur vie à grimper les filles, nourris et vêtus par la patrie, au lieu qu'ils foutent la merde à prendre le pouvoir pour un oui ou pour un non »⁷⁷, qui parle ? Le pronom personnel « il » laisse penser que c'est un narrateur principal qui parle à la troisième personne mais l'apparition de l'adjectif « ma » immédiatement après, ainsi que la présence de l'impératif du verbe mettre,

⁷⁷ . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p. 11.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

montre que ce sont les mots de Martilimi Lopez qui se profilent derrière la parole du narrateur. Il y a ici deux intentions contradictoires, l'intention parodique et critique du narrateur et l'intention informative du dictateur. Dans cette même phrase, « *ma hernie* » ne fait pas allusion au narrateur principal mais à Martilimi Lopez. Cette expression revient dans tout le roman comme un leitmotiv et a plusieurs interprétations selon les contextes. Elle est tantôt utilisée pour équivalant de ma volonté, mon pays, tantôt pour synonyme de mon pouvoir, mon statut de président... Cette fluctuation du sens des mots se retrouve aussi dans l'emploi codé des chiffres.

Dans *L'État honteux*, les chiffres remplissent le même rôle que l'hyperbole dans un texte monologique. Par exemple, dans l'énumération suivante qui parle des messages de condoléances envoyés à Martilimi Lopez lors de l'assassinat de sa mère Maman nationale, voici comment le récit que l'on peut qualifier de chiffrer est présenté :

Alors commencèrent à venir de tous les coins de la nation de longues sommes de larmes en mètres cubes [...]. Foutez-moi la paix avec vos larmes de crocodiles. Il renversa les 811 mètres cubes de larmes cotisées par la patrie, les 30 mètres cubes versées par les pays amis, les 75 mètres cubes versées par les ambassadeurs et consorts, les 15 versées par mes femmes, foutez-moi la paix avec vos larmes de crocodiles, il donna un grand coup de pied à la sainte quantité versée par le pape, il versa les seize tonneaux don de ceux de ma tribu⁷⁸.

Des données chiffrées comme celles-ci abondent dans le roman et n'apparaissent pas nécessairement dans un ordre ascendant. Dans la citation ci-dessus, la quantité de larmes versées est proportionnelle à l'hypocrisie, à la force de la satire et à l'indignation que l'auteur veut exprimer. Dans ce contexte, le refus de quantification (que l'on peut observer quand il s'agit d'évaluer l'hypocrisie de l'Église catholique) correspond à une indicible indignation.

L'usage des chiffres apparaît aussi d'une manière logique quand il s'agit de dénoncer la corruption à tous les niveaux de la société. La corruption au niveau de l'Etat est par exemple évoquée en millions de coustranis, tandis que la corruption à petite échelle est évoquée en centaines de milliers de coustranis. Lors des noces historiques de Martilimi Lopez, 312 millions de coustranis sont utilisés pour « *la cuisine et autant pour la coutume et consorts* ». La présence de ces chiffres vient rappeler aux lecteurs que le mythe du nègre ne pourra être effectivement démantelé que lorsque les Noirs se montreront capables de gérer

⁷⁸ . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p. 121.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

rationnellement les deniers publics et lorsque les Blancs cesseront de regarder avec complaisance leurs protégés africains dilapider les ressources et l'aide internationales qui contribueraient à améliorer la vie en Afrique. Le narrateur tient en effet à préciser que Martilimi Lopez possède des châteaux en Europe et que les dirigeants européens ont assisté en personne à son extravagante cérémonie de mariage. On constate ainsi que Sony Labou Tansi utilise toutes les ressources disponibles de la langue pour exprimer l'ampleur de la déchéance africaine et l'urgence du renouvellement. Il va même jusqu'à mélanger les genres littéraires, car la seule prose romanesque au sens strict se révèle insuffisante.

Deux genres littéraires sautent le plus aux yeux dans *L'État honteux*, c'est le théâtre et la poésie car tout est présenté comme un jeu, y compris les aspects les plus tragiques des personnages comme la torture et la mort. Martilimi Lopez ne cesse de s'improviser poète et en cela il ressemble à Bwakamabé, son double chez Henri Lopes dont le narrateur dit qu'à chaque vue d'une belle fille, il savait improviser des vers. Voici comment Martilimi Lopez chante la beauté de la femme à la langue coupée :

Mademoiselle tendre, mise au monde du monde, mademoiselle alcoolisée qui réveille mes eaux. Je te refonde femme, lieu de culte, chair d'ensoleillement : voici une décision de ma palilalie, tu seras ma femme. Terminée la vie de célibataire ! le stade entier applaudit très fort, mais elle pleure⁷⁹.

Dans cette citation, on reconnaît la confrontation de deux intentions antagonistes, celle de Martilimi Lopez qui est livré à ses instincts et celle du narrateur soucieux de dénoncer le sadisme et la violation des droits fondamentaux les plus élémentaires. Le mélange de la prose et de la poésie à l'intérieur du roman permet de dédramatiser les situations les plus honteuses. Dans *L'État honteux*, le narrateur utilise aussi la technique de la défamiliarisation temporelle et spatiale à travers l'utilisation des références temporelles et spatiales codées. Le lecteur doit utiliser ses connaissances historiques pour décoder le récit. En effet, le roman parle en principe des quarante ans de pouvoir de Martilimi Lopez mais les événements débordent cette durée car Lopez ne cesse de parler de ses prédécesseurs dans un tel désordre que l'on ne peut même pas savoir l'ordre dans lequel ces présidents se sont succédé, les pays et les époques précis de leur règne. Pour lui, l'essentiel c'est de souligner les scandales par lesquels ils se sont distingués et par rapport auxquels il entend prendre ses distances. Nous avons dénombré dans toute l'histoire au moins trente noms de présidents imaginaires, alors que le narrateur en

⁷⁹ . *L'Etat honteux*, Op. Cit. p. 76.

Ironie et carnavalisation dans l'état honteux

avait annoncé seulement onze tous décédés, et dont un seul reposait au caveau présidentiel, les autres ayant été enterrés dans des fosses communes pour haute trahison. Il est donc logique de penser que l'auteur, même s'il part de l'expérience de son pays, s'inspire également de l'histoire et des événements politiques des autres pays africains.

Il faut aussi préciser que Sony Labou Tansi exploite si bien la défamiliarisation qu'aucun des noms des présidents ne permet de les associer à une origine africaine. La plupart des noms sonne plutôt espagnol et feraient penser à des dirigeants latino-américains : Carlos Dantès, Dimitri Lamonso, Valso Paraison, Manuêlo Salamatar, etc. Pour comprendre leur référence à la réalité africaine, il faut d'abord connaître l'histoire de l'Afrique des années 60-70. Par exemple, quand il parle d'Adamonso Liguas qui est passé pharaon, on a immédiatement à l'esprit l'ancien empereur centrafricain Jean-Bedel Bokassa. Quand il parle de Caranto Muhete qui a mis tout son clan à l'armée pour conserver le pouvoir de tuer, on pense tout de suite à Michel Micombero du Burundi, d'autant plus que Muhete semble être une déformation phonétique du nom de l'une des trois tribus du Burundi (Bahutu, Batutsi et Batwa). Muhutu est la forme singulière de Bahutu (Dans le roman, Muhutu devient Muhete). Quand il parle de Toutanso qui a mis tout l'argent de la patrie en Suisse, on pense immédiatement au maréchal Mobutu, ancien dictateur du Zaïre. Il y en a même un qui est devenu président à vie pendant quatorze semaines. Ici, on pense bien sûr à l'ancien dictateur ougandais Idi Amin Dada qui se déclara président à vie mais régna seulement pendant huit ans de 1971 à 1979. Le mérite de ce petit roman est donc de faire une couverture globale de l'Afrique, tout en donnant l'impression de ne couvrir que les quarante années du règne de Martilimi Lopez. A la limite ; *L'État honteux* pourrait même être n'importe quel pays anciennement colonisé par un pays européen. Cette élasticité de l'interprétation est possible parce que l'espace et le temps sont éclatés, si bien qu'il est impossible de les délimiter avec précision. Même quand le narrateur parle des Blancs, il les mentionne dans le désordre, parfois en déformant intentionnellement leurs noms. Ainsi, par exemple les Américains deviennent les Amérindiens, la Belgique devient la Flamantchourie ; le Vatican c'est le pays du père des Chrétiens tandis que la France est celui de « *mon collègue* ». Certains peuples européens sont explicitement désignés. C'est le cas des Italiens, des Allemands, des Anglais, des Danois.

Conclusion

Conclusion générale :

Sony dans ce livre a la représentation « impitoyable » d'une réalité celle des états africains après l'indépendance qui n'a pas été à la hauteur de ce que les peuples et peut être aussi ce que le monde politique international attendaient d'eux, le poids d'un passé dont, ni les héritiers du colonialisme ni des anciens colonisés n'ont pu se libérer aussi vite qu'on l'espérait, la dureté et la brutalité qui règnent dans la sphère du pouvoir, la concupiscence dans tous contre tous qui se traduit dans une langue « impitoyablement » crue ne reculant devant aucun tabou, avec la poétique du rire l'analyse de l'œuvre montre la représentation d'un univers qui correspond à l'incohérence des situations sociales et politiques. Que les personnages soient des gens du peuple, des hommes politiques ou religieux ou alors des intellectuels, un même souci semble animer le romancier qui a fait l'objet de notre étude : décrire avec le rire un monde où l'injustice et la domination ont la part belle. Face à ce monde cruel voire tragique, le romancier africain prend ses distances face à ces périodes agitées de la colonisation politique et religieuse. Il apparaît comme le grand ironiste dont parle Henri Lefebvre : Le grand ironiste apparaît dans des périodes agitées, troublées, incertaines.

Alors l'ironiste se retire en lui-même, sans d'ailleurs y séjourner. Il s'y reprend et s'y affermit. Revenant vers le dehors et le public, il questionne les acteurs pour savoir s'ils savent très bien pourquoi ils risquent leur vie, leur bonheur ou leur absence de bonheur, sans compter le bonheur des autres ou leur malheur. L'ironiste prend conscience de la distance qui, déjà et devant lui, sépare les points brillants de ces constellations : les actes, les projets, les représentations, les hommes, et remplit d'ombres les intervalles.

Mais loin de se prendre pour un prophète, un donneur de leçons, et donc de se prendre au sérieux, le romancier africain joue avec le rire comme nous l'avons vu, à travers l'humour et l'ironie qui sont ici des outils pour la critique du réel et du discours. L'humour, comme nous l'avons montré, dénonce, se moque, raille et se venge. Le rire se concrétise dans la dérision et se fait libérateur face à l'angoisse ; il est un moyen de guérir lorsque aucun remède n'est possible contre la domination, l'injustice et l'humiliation. Le rire se fait triomphe du faible sur le fort, le dominé sur le dominant. Le rire est « l'acte, par lequel l'esprit se libère de toute émotion et revient de lui-même à sa légèreté, à son insouciance. On observe aussi à travers les différentes stratégies romanesques basées sur le rire, l'invention des rapports et le renversement des habitudes, ce qui subvertit les associations conventionnelles et les dogmes.

Conclusion

L'analyse de cette œuvre a permis de remarquer le déplacement des valeurs. On y note la création d'une nouvelle coexistence des contraires ; le décentrement que créent l'humour et l'ironie démontre le carcan des dogmes et desserre l'étau des systèmes comme celui des valeurs chrétiennes prônée. Ici le rire se fait sarcastique, face à l'adversité, le sarcasme devient le moyen de ruser car c'est le seul moyen d'affirmation et de négation.

Le roman étudié sous cet angle du rire, participe aussi à la conception que la vérité n'est pas définitive et ceci grâce à la malléabilité et plasticité de l'humour et de l'ironie. Ces différentes caractéristiques permettent aussi d'affirmer et d'infirmer les différents points de vue et les différentes prises de positions à la fois.

Le rire devient grotesque au sens qu'il sonne sourd et que l'écho résonne et côtoie une forme d'étrangeté. Le rire devient un moyen de désarticuler la représentation de l'histoire africaine issue de la Négritude.

BIBLIOGRAPHIE

- János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, 2007.
- Schopenhauer (A.), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966.
- Bergson (H.), *Le Rire*, Paris, Quadrige/PUF, 1940.
- Sony Labou Tansi, *L'Etat honteux*, Paris, Seuil, 1983
- Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979
- Kokou Vincent SIMEDOH, *l'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne*.
- *Une poétique du rire*, Kingston, Ontario, Canada Mars 2008.