

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 des lettres et langue française

كلية الآداب و اللغات
قسم الآداب و اللغة الفرنسية

Mémoire présenté
En vue de l'obtention du diplôme de Master
Spécialité : Littérature et Civilisation

L'Usage du peuple dans *L'Anté-peuple* de Sony Labou Tansi

Présenté par :

**Daoud Hocine
Toumi Sid Ali**

Sous la direction de :

Tabouche Boualem

Membres du jury :

Nom et prénom	Grade	Etablissement	Qualité
Mme. Ait Mokhtar Hafida	Maître de Conférences « A »	Univ. Bouira	Présidente
M. Kadim Youcef	Maître Assistant « A »	Univ. Bouira	Examineur
M. Tabouche. Boualem	Maître Assistant « A »	Univ. Bouira	Encadreur

Année Universitaire : 2018/2019

Introduction Générale

La notion de « peuple » est issue du latin *populus* qui désigne l'ensemble des citoyens, individus ayant le pouvoir de voter, et qui s'oppose au sénat et, éventuellement, à la plèbe. Par peuple, disait Cicéron : « *il faut entendre, non tout un assemblage d'hommes groupés en un troupeau d'une manière quelconque, mais un groupe nombreux d'hommes associés les uns aux autres par leur adhésion à une même loi et par une certaine communauté d'intérêt* »¹. Ce sentiment d'appartenance vient de la conscience de partager un passé commun, réel ou supposé, un territoire commun, une langue commune, religion commune ou d'autres valeurs communes. Ainsi entendu, le terme « peuple » a donc une connotation politique et sociale, et est intrinsèquement lié aux concepts de « nation », de « souveraineté », d' « union »....Si le peuple est péjorativement considéré comme l'ensemble d'individus appartenant aux couches « inférieures » et défavorisées de la société, par opposition à l'aristocratie, il est aussi ce sur quoi se fonde le pouvoir d'une république. C'est pourquoi les hommes politiques fondent le plus souvent la légitimité de leurs actions sur la volonté du peuple.

Le sujet littéraire de Sony Labou Tansi prend place dans une conjoncture politique et sociale de l'Afrique des années 70-80. Nous nous situons ainsi dans la troisième décennie depuis les indépendances africaines. Considérée comme un répertoire de faits sociaux et culturels, l'œuvre de Sony Labou Tansi, le corpus de notre thèse, expose, de façon synthétique et dans une perspective synchronique, l'état de la société en général et du peuple en particulier. A travers sa production romanesque, Sony Labou Tansi décrit et rapporte dans un style corrosif des situations politico-sociales inscrites dans un réel précis et identifiables dans le temps et dans l'espace.

Les textes de Sony Labou Tansi affichent cette caractéristique particulière de puiser dans les fonds culturel et populaire congolais. Dans *L'Anté-peuple*², par exemple, Sony Labou Tansi, nous propose un regard lucide, combattif et sans concession que l'écrivain porte sur l'Afrique postcoloniale et particulièrement les deux Congo hantés par deux dictatures qui, pour se réclamer de deux idéologies différentes, ne relèvent pas moins du même envers où les oligarchies prennent possession des États-nations bricolés par les anciens colons belges et français. Or, l'attaque porte moins sur les anciens colons, que sur les dirigeants actuels, ceux qui ont hérité du pouvoir et qui d'une rive à l'autre ne cessent de fomenter des coups d'État, des guerres sans fin. Aucune discontinuité donc entre des dictatures qui sont parfaitement

¹ . Cicéron, De la république, 1904, cité par Pascal Touoyem, *Dynamiques de l'ethnicité en Afrique : Eléments pour une théorie de l'Etat multinational*, Bamenda, Langea, et Centre d'Etudes Africaines, 2014, p. 139.

² . Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, seuil, 1983.

transposables jusque dans leurs rites de pacotille, mais aucune discontinuité non plus du côté du génie du peuple et de son identité. C'est grâce à ce génie commun que d'un côté ou de l'autre du fleuve, l'on se reconnaît et s'entraide. Ce ressourcement qui assure inventivité et créativité constitue l'un des traits de l'originalité de ces écrivains qui se caractérise par des techniques d'écriture hybrides, qui convoquent un lectorat élitiste autant qu'elles représentent un public élargi, populaire. Elle ressortit à une esthétique paradoxale, constituée d'un mélange d'ironie et de sérieux, d'obscurité et de clarté. Ce dispositif détonant, par lequel l'œuvre voudrait s'arracher au cercle étroit d'une consommation purement scolaire et académique, prend en charge toute une philosophie du style et de la réception tournée essentiellement vers la culture populaire de celui que Sony Labou Tansi considère comme le lecteur idéal des littératures africaines, à savoir le peuple africain lui-même.

L'objectif de notre recherche est d'étudier comment l'inscription de l'imaginaire populaire africain dans la trame de l'œuvre, imaginaire qui privilégie l'obsène, la transe et la folie, met en crise les codes linguistiques, éthiques et esthétiques. La représentation du peuple africain, dans quelle mesure est-elle semblable dans les textes de cet écrivain ? **Les représentations du «monde d'en bas» se transforment-elles lorsque les masses prennent la parole au lieu de s'en remettre à quelques porte-parole issus de la haute société et qui sont censés s'exprimer au nom de ceux qui n'ont pas de voix ?**

Il s'agit donc d'explorer, sous diverses approches, le « peuple », en tant qu'entité dominée, ou encore, communauté imaginée, qui utilise la culture et les imaginaires populaires comme une mémoire de résistance et de dissidence. En d'autres termes, l'objectif de cette recherche est de donner une esquisse de réponse, entre autres, aux questions suivantes : **Quels sens du concept « peuple » ou des pratiques populaires traversent-ils les textes de Sony Labou Tansi? Quelles sont les multiples figures du « peuple » qui se dégagent de ces textes ? Quelles en sont les images et les diverses formes de représentations littéraires et artistiques ? Quels en sont les usages politiques, idéologiques, culturels, voire, socioéconomiques dans les textes de Sony Labou Tansi? Comment le peuple- personnage est-il construit et mis en faction dans le texte de Sony Labou Tansi ? Quelle est la dynamique des identités au sein des peuples laboutansiens ?**

Démarche méthodologique

Puisqu'il s'agira d'interroger essentiellement différents types de constructions textuelles, la recherche envisagée s'inscrit surtout dans le cadre conceptuel développé par la

sociocritique, C. Duchet, et par la sémiotique textuelle qui s'inspire des travaux de Greimas. Cependant, dans la mesure où il faudra également examiner les procédés rhétoriques et l'inscription du lecteur dans le texte de fiction, on fera appel, parallèlement, à l'analyse du discours telle que pratiquée par les linguistes et à certains travaux des théoriciens de la réception, Eco, Riffaterre. Comme la recherche touche également à des questions de légitimation et de transformation des champs littéraires, la sociologie de la littérature telle que définie par Bourdieu et Dubois sera également mise à contribution.

Les abus du pouvoir, le trauma, les préjugés et les différentes violences visant le peuple sont quelques éléments que les personnages doivent affronter. La littérature présente donc un terrain fertile pour discuter cette thématique, étant donné que l'écriture du combat vise à déstabiliser l'ordre établi et nous permet de donner une autre version des faits. Ainsi, il sera intéressant d'analyser dans notre travail les aspects socioculturels, politiques, historiques et formels de l'écriture. Pour ce faire, nous avons choisi de diviser le travail en trois parties. La première partie sera consacrée à l'étude de la typologie du mot « peuple ». Le premier chapitre servira à situer le lecteur dans le débat qui va suivre : nous allons rendre compte d'un état des lieux des études portant sur le peuple et le populaire dans le roman africain, ce qui permettra de justifier l'approche de lecture de ce travail. Nous nous intéresserons à la genèse et aux signifiés du terme « peuple », pour ensuite préciser son évolution dans l'espace et dans le temps. La crise de ce terme face à l'idée d'une littérature globale sera aussi l'un des aspects traités. Dans le deuxième chapitre, nous expliquerons la notion du peuple par rapport à la littérature et expliciterons, à l'aide des concepts issus de la sociologie et de la philosophie, ce que, dans notre travail, nous entendons par « peuple » et « imaginaire populaire ». Ensuite, la question d'une spécificité de la thématique relative au peuple sera abordée, toujours en relation avec la production littéraire. Puis nous allons aborder la notion de roman afin de justifier le choix de ce genre pour traiter la thématique de notre recherche. C'est dans ce sens que la relation entre écriture et « peuple » sera mise en avant pour introduire les discussions qui figureront dans les parties suivantes.

Nous consacrerons le deuxième chapitre de notre travail sera consacrée à l'analyse de l'espace dans notre corpus d'étude. Nous commencerons par l'étude des utopies et dystopies, puisque l'auteur crée des personnages qui ont le désir de construire un avenir meilleur dans un monde renouvelé. Dans cet objectif, les personnages de ces auteurs créent une lutte politique en se déplaçant vers un nouvel endroit. Cette volonté de fuite et de reconstruction est un symptôme de la sensation de ne pas avoir de lieu où habiter ou de n'appartenir à nulle part. La

tentative d'amélioration de leur monde réside dans ce désir de création d'utopies. Dans un second temps, nous allons examiner la place de l'étranger au sein des sociétés récemment indépendantes pour finalement faire le point sur le conflit entre tradition et modernité : l'actualisation de traditions serait-elle une mise à l'écart de la tradition ou une sorte d'hybridation? Les romans nous aideront à repenser la façon dont les peuples « dominés » peuvent conjuguer des héritages si divers. La troisième partie abordera la relation entre le langage et la thématique du peuple. Il s'agira, dans un premier moment, de discuter la valeur de la parole orale et écrite en société, par rapport aux personnages des romans analysés. Nous verrons que connaître une langue et se l'approprier permet d'avoir accès à différents types de pouvoir.

Dans un deuxième moment, l'analyse formelle de la langue interviendra afin de montrer le travail linguistique de l'auteur. Nous verrons que l'appropriation de la langue du colonisateur est plus qu'un travail esthétique, elle repose sur la volonté de traduction et d'hybridation des cultures. Ainsi, la métaphore, les néologismes et d'autres figures du langage seront analysés du point de vue structurel et contestataire. Le dernier chapitre sera consacré à l'étude de l'humour, de la satire et du rire en tant que formes de contreviolence. Nous mobiliserons cette catégorie discursive pour mettre en évidence le travail de notre auteur orienté vers une critique qui punit par le rire et construit un nouvel ancrage de signifiés dans une société qui renouvelle ses paramètres de convivialité et de gouvernement.

Premier chapitre

Le peuple dans la littérature : Etat de la question

I. Présentations :

I.1. L'auteur :

Sony Labou Tansi est le nom choisi par l'écrivain congolais Marcel Ntsoni. Dans la langue maternelle de l'auteur, In 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 »³. Dans sa carte de visite il se présente: « Métier : homme ; Fonction : révolté »⁴. L'auteur congolais naît en 1947 dans l'ancien Zaïre et meurt au Congo à l'âge de 48 ans. Avant de rejoindre l'école, le petit Ntsoni ne connaissait que les langues maternelle qui sont le kongo d'abord, puis le lingala, le swahili et le kitouba. À l'âge de 11 ans, au Congo-Brazzaville, il apprend le français à l'école⁵. Ses premiers contacts avec la langue française étaient un peu difficiles. Dans un entretien avec Jean-Michel Dévisa, Sony Labou Tansi explique sa première découverte de la langue française :

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....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....⁶.

En fréquentant l'école française, Labou Tansi poursuivait son éducation informelle en Kikongo grâce au contact permanent avec les anciens et particulièrement sa mère à laquelle il doit l'art de suggérer ce qu'il est posé sous le langage : « 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. »⁷. 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.

³ . János Riesz, *De la littérature coloniale à la littérature africaine : prétextes, contextes, intertextes*, Paris, Karthala, 2007, p. 333.

⁴ . Jean-Michel Dévisa, *op. cit.*, p. 37

⁵ . Témoignage présenté dans le dossier de presse de la *Revue Noire*, "L'atelier de Sony Labou Tansi", vol. 1 (Correspondance), Paris, Revue noire, 2005.

⁶ Carasso, 1987, p. 70, cité par Dévisa, 1996, p.61.

⁷ Ngal, 1982, p. 138, cité par Dévisa, 1996, p. 61

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. Le but de tout écrivain est de dire la réalité de sa société, de son époque, transmettre ses idées. Sony Labou Tansi n'a pas failli à cette mission, il est africain et il le proclame toujours :

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, le discours, la constitution sont en français. La rue vit en français. J'ai donc envie d'écrire pour ces gens-là⁸.

Or, pour lui, le choix de la langue française comme projet d'expression ne va pas avec l'acceptation du modèle de la langue littéraire de l'ancienne métropole. Pour lui, la langue du dictionnaire est insuffisante pour dire toute la réalité africaine. Il faut créer son propre langage pour arriver à transmettre ses idées :

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 communiquer⁹.

Pour lui, il s'agit d'afficher la différence par la création d'un langage qui lui permettra de dire toute la réalité africaine. Il ne se contente plus de « *ce qui est trouvé pour toujours* », au contraire, il préfère ce qui « *est trouvé pour quelques jours* ». En somme, son projet littéraire vise l'établissement d'un lien entre l'écriture et la vie. Dans un second moment il se lie directement à la vie politique et participe à la co-fondation d'un parti politique où il affirme franchement les convictions idéologiques qui avaient déjà été fort présentes dans son œuvre. En 1992, il sera élu député et ensuite découvrira qu'il est atteint du SIDA qui déterminera sa disparition rapide, en 1995.

⁸. Magnier, Bernard, 1986, « Un citoyen de ce siècle. Entretien recueilli par Bernard Magnier », *Equateur*, n°1, octobre-novembre, 1986, pp. 12-20

⁹. Ibidem.

Sony Labou Tansi est considéré comme l'écrivain de la rupture littéraire congolaise des années 1980. Son œuvre, marquée par la dénonciation de la dictature et de l'arbitraire, propose une écriture violente sur la violence. Son premier roman, *La vie et demie*, a reçu quelques bonnes critiques, à savoir celle de Bernard Magnier selon laquelle « *Sony Labou Tansi faisait ainsi une entrée remarquée par la violence de sa dénonciation des nouveaux pouvoirs issus des indépendances et par l'audace de son écriture novatrice et dérangeante* »¹⁰. Mongo Boniface ajoute que « *L'originalité de la démarche de Sony Labou Tansi ne réside pas dans la dénonciation des tyrans, mais plutôt dans la critique du langage autoritaire du pouvoir politique. À cette langue stérile du pouvoir, Sony Labou Tansi oppose une langue "personnelle"* »¹¹. Si son premier roman le rend visible et même célèbre, ce ne sera qu'après sa mort qu'il deviendra objet d'études.

Sony Labou Tansi explique que l'avantage de l'homme africain est qu'il sait se promener dans la forêt et emprunter les chemins les plus divers, à la différence de l'Européen, dont le seul chemin connu est celui de la ligne droite : « *tout discours est double, il erre entre ce qu'on veut taire et ce qu'on veut dire* »¹². Et il ajoute : « *C'est pourquoi j'essaie d'avoir un regard circulaire, explosif et qui va dans tous les sens* »¹³. C'est cette même sensation qu'éprouve Abomo Maurin « *Les romans de Sony Labou Tansi peuvent se lire comme des enfilades de figures de sens, de construction et de pensée* »¹⁴. Sony Labou Tansi suit habituellement deux chemins dans son roman : celui de la fable et celui de la prophétie. En ce qui concerne les romans du premier type il explique qu' « *il faut des révoltés pour faire face à l'ensauvagement* » et pour ceux de la seconde catégorie : « *il faut des gens qui rêvent et qui fassent rêver* ». *La vie et demie* adopte un « *ton imprécateur révolté contre l'anomie et l'atopie* »¹⁵. Même si Sony refuse de mettre une étiquette sur ses textes, il annonce son premier livre comme une fable : « *Il se sert de la fable pour fustiger à mots couverts le pouvoir congolais* »¹⁶. Cependant il s'agit d'une fable originale, définie par le mélange des genres, l'invention lexicale, et le recours à la culture traditionnelle, au kikongo et à la Bible. Sony Labou Tansi

¹⁰ . Magnier, Bernard, 1986, Op, Cit. p.19.

¹¹ . Boniface Mongo-Mboussa, Ahmadou Kourouma et Sami Tchak, *Désir d'Afrique : essai*, Paris, Gallimard, 2001, p. 208.

¹² . Nicolas Granel, « Une poétique de la contagion ». In : *Sony Labou Tansi à l'oeuvre: actes du colloque international... les 15 et 16 mars 2007, op. cit.*, p. 145.

¹³ . *Ibid*, p. 151

¹⁴ . Marie-Rose Abomo-Maurin, "La vie et demie et L'état honteux: oeuvres polémiques et d'engagement politique ». In : Papa Diop et Xavier Garnier, *op. cit.*, p.58.

¹⁵ . Nicolas Granel, *op.cit.*, pp.154, 155

¹⁶ . Boniface Mongo-Mboussa, *op.cit.*, p. 207.

est également un homme de théâtre très reconnu, mais nous nous intéresserons seulement à sa facette de romancier.

I.2. Résumé du corpus

L'Anté-peuple est son premier roman. Il a été écrit en 1976 et publié seulement en 1983 à la suite du « légendaire » *La Vie et demie* et du scandaleux *L'État honteux*. Mais avant de donner notre résumé du livre, voici ce que l'auteur disait lui-même de son livre à Pierrette Herzberger-Fofana de la Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg :

Le fond du roman repose sur une histoire vécue. J'ai gardé le nom de Dadou, le personnage principal qui vit actuellement à Brazzaville. À la suite d'un faux témoignage contre lui, il a dû s'évader de sa ville natale, Kinshasa. Car il était accusé d'avoir terni l'honneur d'une jeune fille. Et cette dernière s'est donc retrouvée enceinte. J'ai été choqué de voir qu'aucun moyen scientifique n'a été utilisé pour établir la paternité biologique. Ce genre de situation bâtarde relève plus de l'émotion que de la raison pure et porte ainsi souvent préjudice à des innocents. Dans le roman, Yavelde est amoureuse de son professeur, ce qui n'est pas interdit, mais elle est désespérée et commet un geste incontrôlé : elle se suicide. Le geste d'un être mû par la passion. Tel est le récit romancé. Quant à la vraie histoire, elle m'a été racontée en 1977 à Pointe-Noire par un jeune homme que j'ai rencontré chez mon ami André. Ce jeune homme sympathique dormait sur une natte au salon. Le titre initial du roman d'ailleurs était *La Natte*. J'ai donc été surpris de voir que cet être posé, intelligent et humain, dormait par terre en pleine ville. Je lui en ai demandé la raison. Il m'a expliqué qu'il avait été obligé de fuir Kinshasa à cause d'une fausse accusation : une jeune fille savait qu'il était innocent, mais ne pouvait pas le prouver. À partir de cette anecdote, j'ai créé les personnages de mon roman et toute l'action qui en découle.

Le « héros » de *L'Anté-peuple*, le citoyen Dadou, est directeur de l'école normale de filles à Kinshasa. Résistant aux avances d'une jeune élève, Yavelde, il se trouve entraîné dans la spirale d'une passion obsessionnelle à laquelle il essaie d'échapper en buvant. Non seulement, il n'y arrive pas mais ce « citoyen » respectable tombé petit à petit dans l'ivrognerie et le déshonneur doit désormais faire face à un « complot » post mortem. En effet, la jeune fille s'est tuée de désespoir en laissant une lettre qui accuse Dadou de l'avoir mise enceinte. À cette nouvelle, la foule saccage sa demeure. Ses deux enfants sont lynchés et sa femme se donne la mort de désespoir. Arrêté, il est jeté en prison. Au bout de quatre ans d'incarcération sans jugement, il arrive à s'échapper grâce à des complices qui l'aident à passer de l'autre côté du fleuve où il trouve refuge dans un village de pêcheurs. Dadou y est à nouveau arrêté. Cette fois, ce sont les hommes de la milice du Parti, les « Bérets », qui l'emprisonnent. Torturé et laissé pour mort dans un ravin, il est sauvé *in extremis* par des maquisards. Le voilà enrôlé dans le maquis et obligé d'errer à Brazzaville sous le déguisement

d'un fou. C'est la défroque de cette folie simulée qu'il commet l'attentat que tout le monde attendait en mitraillant le Premier secrétaire du Parti en pleine messe de Pâques. Entretemps, il est rattrapé par une autre femme, Yealdara, cousine de la première, qui l'a suivi de Kinshasa et a fait le même chemin que lui. C'est auprès d'elle qu'il retrouve son cœur d'enfant tandis que tous les fous sont pourchassés et exécutés dans la ville de Brazzaville. Dès lors, l'existence redevient aléatoire car « (...) *si la vie cesse d'être sacrée, la matière, toute la matière ne sera plus qu'une source folie* » La folie est peut-être le maître mot de cette œuvre étonnante, détonante, car dans « ce pays que Dieu a quitté », la folie est ce contre quoi tout le monde lutte. C'est elle qui imprègne de sa surréalité tous les personnages, les événements et l'histoire même qui, pour le coup, compte peu. Mais, contre elle il y a le foisonnement de la vie au-delà même de la vie misérable de la mort par contumace.

I.3. Contexte socio-historique de l'univers romanesque de Sony Labou Tansi

Le contexte de l'univers romanesque de Sony Labou Tansi coïncide avec les événements tragiques que connaît le Congo depuis 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 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.

II. Le peuple dans la littérature

II.1. Le peuple dans le roman français

II.1.1. Contextes : historique, social et politique

II.1.1.1. L'émergence du roman social et l'apparition du peuple en littérature

Après la Révolution Française, nous assistons à une véritable promotion des classes populaires, non seulement d'un point de vue politique, mais aussi littéraire. La question sociale apparaît dans les romans, à une époque où ce genre littéraire accède de son côté à une place primordiale dans la littérature. Cette émergence du roman social s'est cependant faite petit à petit, et ce n'est qu'après 1840 que ce changement est réellement perceptible. Des lors, un grand nombre de publications vont parler du peuple ; en 1846 paraît *Le Peuple*¹⁷ de Jules Michelet. Tout en proposant une analyse « sociologique » avant l'heure des classes, des

¹⁷ . Michelet, Jules, *Le Peuple*,

rapports sociaux et des formes de domination. *Le Peuple* est entièrement centré sur les modes d'existence de la partie la plus méconnue et pourtant la plus importante de la société française contemporaine. Du côté des romans, de plus en plus d'œuvres mettent également en scène le peuple -celui des villes comme celui des campagnes: *Le Compagnon du Tour de France*¹⁸, *François le Champi*¹⁹ de Sand; *Les Misérables*²⁰ de Hugo sont quelques exemples, Avec l'école du réalisme, apparue vers 1850 en France et qui annoncera directement le naturalisme, ce thème du roman social va être repris, accompagne cette fois d'une volonté de transparence et de vérité. Parmi les auteurs réalistes, plusieurs vont être les précurseurs du roman ouvrier ou paysan. Edmond et Jules de Goncourt, par exemple, seront les premiers à s'interroger sur la place des classes populaires dans le roman.

II.1.1.2. Le contexte littéraire sous la Troisième République

Au début de la Troisième République, avec la naissance du naturalisme, la peinture des classes populaires et la question sociale s'intensifient, tendance qui ne cessera de s'accroître jusqu'en 1939. Il semble que la plupart des romanciers se sentent même une obligation de parler du peuple. Ceci s'explique entre autres par le développement des idéologies démocratiques et révolutionnaires : la République sait que pour vivre, elle doit réussir l'intégration sociale des classes populaires, et sollicitent pour cela plusieurs penseurs et artistes. Dans ce contexte, de nombreuses écoles littéraires, qui vont théoriser et tenter de s'approprier la parole sur le peuple en littérature, voient le jour. La première est bien sûr le naturalisme, qui se constitue de 1860 à 1880 autour de Zola, et dans lequel sont souvent classés des auteurs comme Maupassant, Huysmans, Ceard, Hennique, Alexis, Daudet, Valles, Mirbeau, Renard. Apparu dans le contexte scientifique de l'époque, le naturalisme fonde la vérité du roman sur l'expérimentation et sur l'observation scrupuleuse de la réalité, même dans ses aspects les plus vulgaires. Les personnages naturalistes, notamment ceux de Zola, sont décrits longuement dans tous les aspects de leur vie quotidienne : leur misère n'est pas pittoresque, contrairement à celle qui était évoquée dans les romans des années précédentes, par exemple dans ceux des Goncourt ou encore *Les Misérables* de Hugo. Avec *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), Zola conte l'Histoire naturelle et sociale d'une famille au XIXe siècle, en voulant montrer « le jeu de la race modifiée par les milieux ». De son côté, Maupassant

¹⁸ . Sand, Georges, *Le Compagnon du Tour de France*, Paris, Calmann, Lévy éditeur, 1840.

¹⁹ . Sand, Géorges, *François le Champi*, Paris, Michel Lévy frère édition, 1848.

décrit de façon remarquable la paysannerie normande, notamment dans ces recueils de nouvelles.

Une deuxième école importante dans le cadre de la représentation du peuple est le populisme. Le populisme français, qui faillit se nommer « humilisme », vient de la tendance littéraire, née en Russie vers 1870 et menée par un mouvement d'intellectuels qui voulaient rapprocher le peuple de la littérature. En France, le mouvement se forme en 1929 de la rencontre de Léon Lemonnier et Andre Therive. Leurs manifestes aboutissent à la fondation du Prix du Roman Populiste, qui fut attribuée à des œuvres très diverses comme *Faubourg Saint-Antoine* de Tristan Remy en 1931 ou, plus catonnant, *Le Mur* de Sartre en 1940. Avec le populisme, les milieux populaires sont perçus de l'extérieur et décrits à l'attention d'un public qui les connaît mal. Un certain nombre de refus définit également cette école : celui du déterminisme scientiste de Zola, du roman à thèse, du roman à visées politiques, du roman sentimental, et enfin du roman d'analyse, qualifié d'aristocratie. Bien qu'ils se reconnaissent comme les héritiers du naturalisme, les populistes condamnent le caractère outrancier des œuvres de Zola et Lemonnier accuse les naturalistes d'avoir « *confondu le peuple avec la populace* » et d'avoir cultivé un « pessimisme sans grandeur ». Il s'agit donc de présenter avec sympathie et tendresse les gens du peuple tels qu'ils sont, sans grossissement, dans leurs gestes et leurs métiers, mais aussi leur vie intérieure et leurs croyances, tout en fuyant l'intrigue romanesque. L'acceptation du terme s'est cependant trouvée vite diluée. Parmi les principaux représentants du populisme, nous pouvons citer Henri Troyat à ces débuts, Tristan Remy -bien que celui se classât parmi les écrivains « prolétariens », Leon Frapie dans *La Maternelle*. Pierre Hamp, Lucien Descaves, Andre Therive, Jules Renard (*Poil de Carotte*. 1894), Ernest Perochon, Anatole France, Marcel Ayme qui fut classé « écrivain populiste » par *Nouvelles Littéraires* pour son roman *La Rue sans nom* (1930), bien qu'il ait décliné ce titre, et encore beaucoup d'autres qui suivirent cette tendance sans se qualifier pour autant d'auteurs « populistes ».

La littérature prolétarienne, qui recouvre des acceptions très diverses, est une autre notion essentielle dans notre étude. Elle comprend d'abord, au sens le plus général, la littérature écrite par des ouvriers ou paysans. Ces auteurs, généralement autodidactes, continuent, tout en écrivant, à exercer leur métier, relatant ainsi leur expérience. Apparus dès la Restauration, ils seront de plus en plus nombreux au cours de la Troisième République, sans qu'on les appelle pour autant « *prolétariens* ». Aussi le roman du peuple s'inscrit-il

souvent dans la catégorie du témoignage. C'est ce qui apparaît à travers les œuvres de Constant Malva, *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand*, *Ma nuit au jour le jour*. Lucien Bourgeois, *L'Ascension*. Georges Bonnet, *A l'école de la vie*. Georges Navel, *Travaux*, Marc Bernard, *Au secours!*, qui sont écrites à la première personne.

D'autre part, une prose très liée au marxisme, qui tente de peindre le mouvement populaire et le héros ouvrier, apparaît également et est désignée sous le même terme de littérature prolétarienne. En France, cette école n'apparaîtra que très tard : jusqu'en 1930, le mouvement ouvrier français, dont l'anarcho-syndicalisme est l'idéologie, ne s'est quasiment pas intéressé aux problèmes de la culture. En France, le chef de file des écrivains prolétariens reste cependant Henry Poulaille, écrivain très prolifique qui a exercé quantité de métiers et se propose lui aussi, dans sa revue *Nouvel Age*, de faire relater la vie ouvrière par des écrivains issus de cette classe. Poulaille et Barbusse s'opposaient tous deux au « populisme ». Avec *Humanité* et *Clarté*, ce débat sur la littérature prolétarienne s'est doublé d'une discussion, conduite notamment par Anatole France, Lucien Bourgeois et Poulaille sur l'opposition, introduite en U.R.S.S., entre les « Compagnons de route » et les « Ecrivains prolétariens ». Les principaux écrivains issus de l'école prolétarienne sont Giono, Dabit, Guilloux. Au milieu des années trente, le mouvement se défait, et passe au réalisme socialiste, comme le prouve l'évolution de la revue *Commune* entre 1932 et 1935.

II.1.1.3. Le réalisme social et le peuple

En 1934, le concept de réalisme socialiste apparaît, représenté par plusieurs œuvres : *L'Hôtel du Nord* (1929) et *Petit-Louis* (1931) de Dabit, *La Maison du peuple* (1927) de Guilloux, *Les destins sont solidaires* (1931) de Lemonnier, *Le pain quotidien* (1931) de Poulaille, *Histoire de ma mère et de mon oncle Fernand* (1932) de Constant Malva, *Faubourg Saint-Antoine* (1936) de Tristan Rémy, ou encore les œuvres de Giono, Nizan et Aragon (à partir de *Pour un réalisme socialiste*. en 1935, lors de sa rupture avec le surréalisme), *Dans Le Monde Réel* par exemple, ce dernier veut décrire la France bourgeoise des années 1890 à 1940, et ce, à la lumière de la lutte des classes. Le réalisme socialiste désigne donc des romans d'inspiration marxiste qui, comme le dit Roger Garaudy, « se chargent d'éclairer le mouvement de l'Histoire à travers le destin de personnages représentatifs de leur époque ».

L'unanimité est également intéressante ; ce mouvement créé en 1908 par Jules Romains et Georges Chènevière était composé de romanciers et de dramaturges dont les

personnages vivaient des émotions ressenties collectivement par leurs groupes sociaux ; bande de copains, ouvriers d'un port ou d'un quartier, etc. Les principaux romans unanimistes sont *Les Copains* paru en 1913 et *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1946), vaste cycle dans lequel Romains décrit le peuple sous différents traits ; l'ouvrier des faubourgs, le mécanicien, l'enfant pauvre, le commis,... Jules Romains peut également se classer parmi une autre « catégorie » de romanciers : ceux du « panorama social », dont l'ambition est de représenter toute une époque et toute une société dans leur œuvre. Romain Rolland et Roger Martin du Gard ont partagé ce même projet, et dans leur souci d'exhaustivité, ont accordé une place plus ou moins grande au peuple dans leurs récits.

La nécessité et le désir de parler du peuple ne se retrouvent cependant pas chez tous les écrivains et beaucoup resteront en marge de cette mode : ce seront par exemple Barres, Prévost, Morand, Bourget, Montherlant, ou encore Mauriac qui préféreront toujours au peuple les familles bourgeoises. De même, si Gide montrera une certaine sollicitude pour le peuple, ce ne sera que tardivement, et de façon peu poussée. Le surréalisme est également très peu pris en compte dans cette recherche. En effet, même s'il prenait la « révolution » sur tous les plans, c'est-à-dire non seulement littéraire mais également politique -on connaît les étroites relations des surréalistes avec le communisme-, la réalisation de l'homme par sa « libération intérieure », telle que la concevait Breton laisse peu de place au peuple et au concept de lutte sociale. Notons cependant que le surréalisme a parfois mené au réalisme socialiste, comme nous l'avons vu avec Aragon. Enfin, d'autres auteurs, sans montrer un grand intérêt pour le peuple, nous en ont donné, malgré tout, une image tout à fait intéressante, comme c'est le cas de Marcel Proust notamment.

Dans *Le temps retrouvé*, celui-ci a en effet fait une véritable profession de foi antiréaliste ; il écrit préférer traiter le sort de nobles intellectuels, de véritables héros, plutôt que de grands mouvements ouvriers ou de foules. Un écrivain était donc peu enclin à parler du peuple. Pourtant, l'ensemble de la société apparaît dans ses romans, y compris le petit peuple. De plus, comme nous le verrons plus tard, c'est dans son œuvre que nous pouvons découvrir un des plus remarquables personnages populaires de la littérature, avec Françoise, la servante d'A la recherche du temps perdu.

Les mouvements littéraires qui se sont plus ou moins intéressés à la représentation du peuple sont donc très nombreux. Il est cependant remarquable que celui qui aura le plus perdu sera finalement le premier : le naturalisme sera en effet invoqué aussi bien par les

populistes, les réalistes socialistes, les écrivains ouvriers que par Céline lui-même, soixante-dix après.

I.1.2. Le contexte politique et historique

Durant la période de la troisième République (1870-1940), L'imagination littéraire étant rarement indépendante du contexte social et politique -notamment avec un thème tel que le notre-, il est intéressant de connaître les transformations réelles concernant le peuple dans la société française à cette époque. En effet, en plus d'une réévaluation symbolique amorcée dès le Second Empire -lorsque des personnages du peuple deviennent héros de romans par exemple-, des promotions réelles lui sont accordées : au niveau politique d'abord, avec l'arrivée du suffrage universel et au niveau social avec la scolarisation qui est désormais ouverte à tous.

L'histoire a également une grande influence sur les romans qui nous intéressent. Le thème de la révolte des opprimés et des conquêtes sociales du mouvement ouvrier est en effet relancé en littérature par un événement majeur : l'épisode de la Commune qui marque le début de la Troisième République. C'est par exemple à la suite de la Commune que Zola va concevoir le personnage d'ouvrier révolutionnaire de *Germinal*. D'autres points historiques doivent également être pris en compte dans notre recherche : l'affaire Dreyfus, puis le rassemblement du Front Populaire, de 1932 à 1936, vont exacerber le sentiment politique des auteurs, et nous verrons l'importance de celui-ci par la suite. De même, la Première Guerre Mondiale sera à la base d'un nombre important de romans, les plus célèbres étant *Le Feu*, d'Henri Barbusse (1916), *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès (1919), ou encore ceux de Duhamel ou Genevoix.

Les répercussions de ce contexte politique et historique vont être nombreuses sur la littérature du peuple. Une première distinction peut être faite parmi tous les auteurs de notre étude. En effet, si toutes les œuvres retenues ont été écrites sous la Troisième République, comme nous l'avons vu, les premières dans le temps ont été imaginées sous le Second Empire, ou du moins dans un esprit « Second Empire », comme c'est le cas pour *Les Rougon-Macquart* de Zola dont sont extraits les romans de cet auteur retenus dans le corpus. Or, les codes représentatifs ont considérablement évolué au cours de la Troisième République. Au XIXe siècle, aussi bien avec le romantisme que le naturalisme, les classes laborieuses étaient assimilées aux classes dangereuses. Le discours sur le peuple était axé sur la rupture et la différence, et, pour le décrire, les comparaisons les plus diverses étaient utilisées : animaux, enfants, sauvages, délinquants, poètes, simples ou génies. C'est dans ce cadre qu'est apparu le

naturalisme : *L'Assommoir* nous présente notamment un peuple violent, dégénère, abruti de fatigue, tout comme *Le Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau nous le montre vicieux et alcoolique. Avec la Troisième République, le discours sur le peuple va changer, les différentes reformes sociales et doctrines visant à intégrer les classes populaires dans la société. Désormais, c'est donc l'intégration du peuple qui est représentée, que les auteurs soient pour ou contre. Après la Première Guerre Mondiale, le discours va cependant de nouveau évoluer. Cette fois, la société n'est plus « républicaine » mais capitaliste : dans cet état d'esprit, le plus fort est le meilleur, et il ne s'agit plus de défendre le peuple, mais les possédants. Le discours de la rupture reprend donc le dessus avec l'arrivée du marxisme : un grand nombre d'intellectuels révoltés, s'attaquent désormais aux bourgeois et, plus intéressant encore, développent un discours élaboré par les classes populaires, pour les classes populaires. Malgré tout, le discours d'intégration est encore présent avec des auteurs comme Emile Zola, dans *Le roman expérimental*, qui, dans *Le roman expérimental*, veut montrer aux bourgeois ce que vaut un paysan.

De plus, la représentation du peuple s'accompagne presque toujours d'un discours politique, comme nous pouvons le constater chez Zola. C'est en effet son « socialisme idéaliste » qui l'a amené à s'intéresser aux classes populaires. *Germinal* est d'ailleurs souvent perçu comme un manifeste socialiste, à l'opposé par exemple des *Misérables* qui apparaît comme une tâche de rédemption individuelle. De même, Jules Verne, ancien communaliste, ne se voulait pas écrivain, mais homme d'action. Sa trilogie *Jacques Vingtras* avait pour projet l'écriture d'une grande fresque sociale, une sorte de « Comédie Humaine socialiste », en évoquant l'histoire d'une génération vaincue en 1848, humiliée par le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte, puis écrasée pendant la Commune, en 1871. L'aspect politique de la littérature sur le peuple sera cependant plus exacerbé encore à la fin de la Troisième République. D'abord introduite par les surréalistes, la politique envahit en effet le monde des Lettres, d'autant plus qu'à partir des années 1920, le marxisme exerce une forte attraction auprès des intellectuels. Nous avons déjà vu les relations qui existent entre différentes écoles littéraires (populisme, littérature prolétarienne,...) et le parti communiste. Un grand nombre des écrivains de l'après-guerre viennent donc directement de la presse de gauche -*Humanité* ou *Clarté* notamment- : Poulaille, Lucien Bourgeois, Marc Bernard, Edouard Peisson, Constant Malva, Jean Pallu, Eugène Dabit, Jean Giono, Louis Guilloux. D'autres auteurs sont de virulents militants communistes : Barbusse, Aragon,... Une pensée de droite est également perceptible, avec des romanciers comme Alphonse de Châteaubriant, Marcel Aymé ou Maxence Van der Meersch. La littérature romanesque met donc en scène des discours sur le

peuple : suivant les auteurs, ce n'est en fait pas le peuple qui est représenté, mais une pensée de droite ou de gauche sur celui-ci.

La principale conséquence de cet engagement politique des écrivains va être un appauvrissement de l'intérêt littéraire de leurs œuvres, et surtout de la « réalité » de leurs personnages. Zola avait déjà posé en des termes nouveaux le problème du personnage romanesque, en refusant les facilités de la psychologie et en insistant au contraire sur l'insertion de l'être humain dans son milieu. Ce choix lui fut d'ailleurs souvent reproché, le milieu et le mouvement général de la société dépossédant partiellement l'individu de sa propre histoire dans ses romans. Les personnages de Zola servent donc avant tout à représenter une classe sociale entière ou éventuellement un symbole. Avec les idéaux politiques des auteurs, cette caractéristique des personnages du peuple va être encore amplifiée. Une véritable polémique autour du personnage du militant va se développer : il va apparaître soit comme un justicier moderne, loué pour ses qualités supérieures, son courage, soit comme une crapule : lâche, menteur, aigri. Cet écrivain va en effet évoluer, au cours de sa carrière, d'une idéologie de gauche au fascisme. Aussi, dans *Le Rail* en 1912, les cheminots sont-ils présentés dans toute leur habileté manuelle, leur intelligence technique leur droiture civique, leur sérieux et leur raison politique, tandis que dans *Moteurs* en 1939, les mécaniciens de l'aviation sont laids, cupides, lâches, serviles et stupides. Notons que certains romans échappent cependant à ces clichés, et quelques personnages du peuple sont vraiment remarquables : ceux de Dabit, Ayme, Charles-Louis Philippe notamment qui, bien que politiquement orientés, n'en perdent pas pour autant toute épaisseur. La question de la représentation du peuple sous la Troisième République ne peut donc pas s'envisager sans une étude des rapports entre la littérature et l'histoire politique de la France, ceux-ci étant indissociablement liés.

III. Les différentes figures du peuple représentées

III.1. L'ouvrier

Après 1900, les écrivains du peuple se sont en effet souvent contentés de reprendre les grands modèles de révolutionnaires et d'ouvriers martyrs créés lors du siècle précédent. L'approche de Zola était par exemple extrêmement novatrice : si des tentatives de description des milieux populaires avaient déjà eu lieu en littérature, sa démarche était beaucoup plus systématique et ses descriptions plus exactes que précédemment. Nous trouvons par exemple dans ses œuvres un véritable répertoire de tous les métiers, anciens et nouveaux, et de tous les

milieux sociaux. De même, les romans ouvriers de Zola sont fondés sur une connaissance approfondie du monde du travail et des problèmes posés par l'évolution du machinisme et de la société industrielle dans la France contemporaine. Une telle modernité ne se retrouve que rarement dans les romans du XXe siècle. Alors que le discours sur la littérature ouvrière à cette époque était lié à la constitution d'un prolétariat misérable dans les fabriques, soumis aux changements de la modélisation, ce prolétariat est loin d'être le premier représenté, la préférence allant nettement aux artisans et aux compagnons. De plus, lorsque des ouvriers d'usine sont décrits, c'est souvent à travers un discours davantage approprié à la représentation de l'artisan. Plusieurs auteurs font cependant exception et relatent des activités modernes : Jules Romains, Maurice Lime avec *Cellule 8* et *14e rayon*, André Philippe avec *L'Acier*, Therive dans *Sans Ame*. De même, Aragon, dans *Les Beaux Quartiers* et *Les Cloches de Bale*, évoque une usine d'automobiles, mais de façon très peu développée. Enfin, Céline nous fait également découvrir une usine d'automobiles et ses manœuvres, abrutis par le bruit et la répétition de gestes identiques, ce qui est très rare dans les romans de cette époque. Nous pouvons aussi constater que si les métiers modernes sont peu évoqués, d'autres aspects du monde ouvrier contemporain le sont bien davantage, comme l'émergence de la banlieue et, par la même, d'une nouvelle marginalité sociale : Léon Frapie évoque par exemple Belleville, Tristan Rémy la Porte de Clignancourt, Céline, la banlieue nord de Paris. Enfin, toujours par opposition aux romans du XIXe siècle, ceux de la fin de la Troisième République se caractérisent également par l'absence de vision mythique dans la représentation de l'ouvrier, et ceux pour la plus grande partie des œuvres. Si nous reprenons l'exemple de Zola, nous constatons en effet que chaque roman renvoyait à des métiers, des angles et des mythes différents : *L'Assommoir* met en scène les métiers traditionnels, sous un angle moral et développe le mythe du tragique ouvrier, *Germinal* évoque l'industrie de masse à travers la mine, sous un angle politique et à travers le mythe du pouvoir ouvrier, et enfin *La Bête humaine* faisait découvrir au lecteur du XIXe siècle les nouvelles technologies que constituaient les chemins de fer, dans un roman axé sur les méthodes et les techniques. Zola parvenait donc à réunir trois éléments différents dans ses romans ; une description précise des mœurs et des conditions de vie d'une classe sociale, une approche politique, et une vision mythique ou sublimée. Dans les romans stéréotypés du XXe siècle, nous ne retrouvons pas ces épopées prolétariennes ou politiques, ce tragique ouvrier, ni même un quelconque héroïsme du peuple. Entre Zola et Céline donc, le roman de l'ouvrier donne le sentiment d'un certain échec dans l'évocation d'une classe ouvrière pourtant au cœur des préoccupations de l'époque.

III.2. Le paysan

Le traitement littéraire du monde paysan est beaucoup plus riche que celui de l'ouvrier durant la Troisième République. Un premier élément explique cette supériorité : il s'agit du fait que la pensée sur le paysan est beaucoup moins manichéenne que celle qui concerne cette première classe sociale, car moins orientée politiquement. Notons cependant qu'après la Commune, la pensée de gauche sera souvent hostile aux paysans, souvent considérés comme les responsables de la réaction. De plus, le paysan peut, lui, nourrir une mythologie : dans une société aussi changeante que celle de la Troisième République, il offre l'image d'une société ritualisée et enracinée. Aussi, si les points de vue politiques restent malgré tout présents parfois la plupart des auteurs sauront traiter originalement ce thème.

Deux grandes approches concernant le roman paysan peuvent être discernées : celle qui part d'une conscience de soi nationale, et celle qui au contraire revendique les particularismes d'une région. Parmi les romans correspondant à la première approche, nous pouvons citer Gaspard des Montagnes qui se rapporte à l'épopée napoléonienne, Jacquou le Croquant ou encore La Vie d'un simple qui relate l'histoire de la paysannerie au XIXe siècle. L'évocation des particularismes locaux est beaucoup plus fréquente. La plupart des romans paysans renvoient tout d'abord à un lieu précis : Pergaud situe ses récits dans la Franche-Comté, Châteaubriant dans la Brière, Genevoix en Sologne, Giono en Provence, Guillaumin dans le Bourbonnais. A l'image de ces villages qui se dérobent aux structures nationales, beaucoup de personnages paysans sont également décrits comme des êtres marginaux échappant aux règles sociales, et parfois même comme des héros dans leur résistance à la loi : beaucoup sont braconniers, hors-la-loi, et tournent en ridicule les gendarmes, garde-champêtre ou autres représentants de l'Etat et des règles.

Enfin, nous pouvons distinguer plusieurs œuvres qui traitent d'une autre façon encore le roman rural. Celles de Proust et Péguy développent par exemple le thème de l'identité ethnique des paysans et de la noblesse. Giono doit également être mis à part entre tous les auteurs de romans paysans : ses œuvres privilégient en effet l'interprétation purement mythologique. Avec cet écrivain, le paysan n'est plus perçu dans sa représentation sociale, c'est-à-dire régionale ou politique : Giono refuse toute représentation folklorique du paysan et son œuvre échappe à l'esthétique réaliste, pour lui préférer celle des mythes, des contes et des légendes, Le paysan de Giono se situe donc dans un période préindustrielle où aucune place n'est donnée au progrès et au prolétariat.

Ainsi, le roman à thème rural fut extrêmement riche, et son traitement différent suivant les auteurs au cours de la Troisième République. Un aspect commun à toutes ces œuvres peut cependant être noté ; l'absence de représentation de l'agriculture moderne.

III.3. Le domestique

Avec les paysans, les serviteurs partagent des records d'ancienneté en littérature. Durant la Troisième République, contrairement aux premiers cette fois, les personnages de serviteurs vont progressivement disparaître des romans, comme ils disparaissent dans la réalité. Après la Première Guerre Mondiale, les domestiques se font de plus en plus rares : les bonnes sont remplacées par les femmes de ménage, et les cochers, maîtres d'hôtel, valets de pied et autres laissent leur place aux sociétés de services. Traditionnellement en littérature, le serviteur intervenait pour justifier l'ordre social ou pour aider la famille. Le domestique dans la maison représentait aussi par excellence un raccourci des rapports sociaux, des différences sociales et l'hypothèse du renversement social, qui sera d'ailleurs de plus en plus présente à la fin du XIXe siècle. Avec la révolution industrielle, la position des domestiques s'est renforcée et des romans ayant pour héroïne une servante sont apparus : *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt en 1865, *Un cœur simple* de Flaubert, *Le Journal d'une femme de chambre* de Mirbeau en 1900. Pour le naturalisme, la servante représente un cas d'espèce dans la représentation des classes populaires. Suivant si le récit se déroule à la campagne ou à la ville, le serviteur partage les traits de l'ouvrier ou du paysan. Des exemples de servantes urbaines Adèle dans *Pot-Bouille*, Célestine (*Journal d'une femme de chambre*) qui sont toutes trois alcooliques et dépravées. Quant aux servantes rurales, elles sont en général représentées comme stupides ou cupides. Zola, Maupassant, Mirbeau font également évoluer le couple maître/valet, en resserrant la relation d'identité. Désormais, le valet n'est plus le faire valoir du maître : Rosalie dans *Une vie*, Adèle dans *Pot-Bouille* et Célestine dans *Journal d'une femme de chambre* représentent en quelque sorte la face cachée des familles qu'elles servent, et détiennent la vérité, parfois sordides, de leurs maîtres. Ainsi, alors que, traditionnellement, les serviteurs représentaient la possibilité du contrat social, avec les naturalistes et le XXe siècle, ils vont au contraire faire apparaître que le contrat est impossible.

Au début du XXe siècle, et plus encore après 1914, les domestiques tendent donc à disparaître, si bien que les écrivains n'accordent plus aux servantes la même puissance évocatrice. Les servantes n'ont plus d'autonomie romanesque, et elles n'apparaissent plus que

pour entretenir des clichés. Désormais, les bonnes ne sont souvent évoquées que comme des métaphores du peuple, c'est le cas dans *Les Cloportes de Renard* et dans *La figurante* de Léon Frapie : dans ces récits, la servante est un substitut de l'ouvrier exploité et misérable, qui relève du cliché. D'autres récits présenteront une autre combinaison : cette fois, les servantes tiennent exactement la place du peuple, ou plutôt celle des paysans. Dans *Nene* et dans *Ragotte* de Jules Renard, par exemple; les héroïnes sont crédibles, mais sont un équivalent exact du personnage paysan. Parmi toutes les œuvres de l'après 1900, la servante de Proust, Françoise, apporte une nouvelle figure de domestique. Dans *A la recherche du temps perdu*, ce personnage constitue une sorte de récapitulation de l'ensemble des représentations imaginées au cours des siècles pour évoquer les domestiques. Françoise est à la fois paysanne et ouvrière par contamination. De même, elle représente en même temps la différenciation et l'indifférenciation sociale : au début, elle est dominée, à la fin, le narrateur est son égal. Peu à peu, Proust dessine une société, une organisation reposant sur deux classes : la noblesse et les paysans, qui sont représentés par les domestiques. Avec Françoise, il invente une servante-paysanne qui est en fait une représentante du peuple français éternel. Enfin, le personnage du domestique de la fin de la Troisième République est représenté de façon intéressante par Raymond Queneau : en introduisant des garçons de café « métaphysiques » dans ses œuvres, il met en évidence une rupture avec la tradition, amorcée au début du siècle.

III.4. Le délinquant

Au XIX^e siècle, avec Hugo notamment, les délinquants étaient assimilés aux classes populaires urbaines. Une telle représentation ne sera plus de mise avec la démocratie qui va au contraire rechercher l'intégration des ouvriers dans la nation, en légalisant par exemple l'action ouvrière. La représentation de la délinquance change donc de lieu et de contenu. Sous la Troisième République tout d'abord, les faits divers apparaissent dans les journaux, et sont repris souvent par les romans-feuilletons, qui se spécialisent dans la délinquance, notamment avec l'apparition des romans policiers. Dans *La porteuse de pain* par exemple, Montépin loue l'habileté artisanale et le savoir-faire technique du délinquant, même si ce dernier est présenté comme un gredin. Avec les principales fictions criminelles de la Troisième République, le délinquant et le prolétaire ne sont donc plus les mêmes. Avant 1914, des auteurs comme Bruant notamment, reprennent le thème de la-misère-pousse-au-crime, et emploie un style imitatif de l'argot ou des langues populaires.

Le traitement du thème du peuple est donc extrêmement variable suivant la classe sociale qui est représentée. Comme nous allons le voir, il semble cependant que le principal intérêt de cette littérature républicaine sur le peuple se situe moins au niveau de la représentation des pratiques sociales que de celle des pratiques linguistiques.

IV. Le peuple dans le roman africain

Le peuple constitue un personnage collectif très présent dans les fictions romanesques africaines depuis l'entrée en écriture des écrivains du continent noir. Certains classiques lui ont accordé une place prépondérante dans leurs productions, relevant les problèmes divers auxquels il, le peuple, était confronté. D'abord, ceux de la première génération, à travers l'évocation des problèmes tels que : conflits culturels : Cheikh Hamidou Kane, Chinua Achebe, Ahmadou Kourouma, Camara Laye, L'exploitation du peuple par le pouvoir colonial : Jean Ikélé Matiba, Sembène Ousmane, Eza Boto, Ferdinand Oyono. Ensuite, les écrivains de la période post coloniale, prenant l'option de présenter le peuple sous l'emprise des nouveaux pouvoirs de l'Afrique indépendante, avec pour corollaires les remous sociaux nourris par des revendications populaires incessantes face à la dictature des pouvoirs post coloniaux : Henri Lopès, Sony Labou Tansi, Pius Ngandu Nkashama. Enfin, de nos jours, cette même constante persiste. Le peuple victime des exactions et manipulations politiciennes produisant des situations désespérées : les guerres tribales : Emmanuel Boundzeki Dongala, Ken Saro Wiwa.... Il en est de même dans les autres productions artistiques telles que la musique.

Les écrivains africains, conscients de leurs responsabilités dans le processus de libération du peuple africain de toutes formes d'exactions, se sont, dès les premiers textes, employés à faire de leurs œuvres un miroir des sociétés dans lesquelles ils vivent. Dans son approche historico-critique, Jacques Chevrier explique que le motif de création des œuvres est d'exhumer, avec les mots, les maux de la société coloniale et postcoloniale en Afrique noire. Arlette Chemain-Dégrange, quant à elle, atteste que la littérature est influencée par l'Anthropologie culturelle.

En Algérie, pendant la guerre de libération nationale, le peuple était la référence absolue et finale de tout objectif politique mais aussi de toute création authentique. Mais après les indépendances, que fait-on de la langue (ou des langues) du peuple, notamment de la langue amazigh et de ses variations, et de sa culture, surtout orale? Le fantasme de la langue unique, posée en langue de l'identité, entraîna la répression des autres parlers. De même, les

productions dans les langues populaires, tant en amazigh qu'en arabe populaire, furent marginalisées du côté du folklore, tenu loin dans le passé. Dans la production écrite, *La répudiation* de Rachid Boudjedra marque une rupture dans le consensus discursif. Ce roman sera suivi par d'autres textes qui interrogent, à leur façon, la notion de culture du peuple. Assia Djebar dans *La femme sans sépulture* continue à être la « sourcière des voix ensevelies ». Yasmina Khadra et Boualem Sansal, quant à eux, reprennent la forme du roman policier pour dresser la figure de l'enquêteur honnête qui se tente de barrer la route des « grands ».

En ce qui concerne l'Afrique noire, commençant par le Congo, Les principaux thèmes que les écrivains abordent à propos du « peuple » sont peints à travers des tableaux de la vie, avec toutes ses péripéties, ses hauts et ses bas, ses espérances et ses déceptions, ses efforts et ses luttes, ses souffrances et ses joies qui défilent sous nos yeux. Donc, l'image du « peuple » qui se dégage des textes qui s'y intéressent est celle d'un malaise général des Congolais qui se traduit par une misère matérielle. Par exemple, dans *Misère au point* et *Fleurs dans la boue*, Kangomba et Tshitungu évoquent les problèmes suscités par le salaire de misère de l'enseignant. Face aux conditions de vie difficile, une prise de conscience s'amorce chez le peuple. En témoignent des textes comme *Entre les eaux* et *Le Bel Immonde*, romans de V.Y. Mudimbe, *Notre sang*, pièce de théâtre de Mikanza Mobyem, etc. Cette pièce nous révèle chez le peuple congolais le sens du courage et du patriotisme et qui lutte, en définitive, pour sa libération.

L'œuvre de Pius Ngandu Nkashama se caractérise par des techniques d'écriture hybrides, qui convoquent un lectorat élitiste autant qu'elles représentent un public élargi, populaire. Elle ressortit à une esthétique paradoxale, constituée d'un mélange chaotique d'oralité et d'écriture, de trivialité, d'ironie et de sérieux, d'obscurité et de clarté. Ce dispositif détonant, par lequel l'œuvre voudrait s'arracher au cercle étroit d'une consommation purement scolaire et académique, prend en charge toute une philosophie du style et de la réception tournée essentiellement vers la culture populaire de celui que Ngandu considère comme le lecteur idéal des littératures africaines, à savoir le peuple africain lui-même. Car l'intention de l'auteur, déclarée publiquement dans ses essais de critique littéraire et mise en jeu dans sa fiction, consiste ici à produire une littérature totale, qui puisse se forger son propre « orbite de gravitation ». Une littérature qui reflète, loin des instances jugées « aliénantes » du centre franco-parisien, la manière dont un peuple dominé s'approprie le langage et l'espace, en les marquant de ses propres fantasmes et de ses propres mythologies. Notre propos est d'étudier comment l'inscription de l'imaginaire populaire africain dans la trame de l'œuvre, imaginaire qui privilégie l'obscène, le passionnel, l'onirique, la transe et la

folie, met en crise les codes linguistiques, éthiques, esthétiques et aléthiques officiels et suggère comme un « triomphe des valeurs du sud sur celles du nord ».

Au Cameroun, le domaine de la paralittérature, dans lequel s'inscrit le roman populaire, se définit par opposition au champ de la culture lettrée ; cette relativité intrinsèque de la définition du paralittéraire ou du populaire pose évidemment problème. Quelle production peut véritablement être qualifiée de populaire? Pour répondre à cette question, Bernard Mouralis (*Les contre-littératures* : 109) propose d'étudier « l'origine, le destinataire, le contenu de l'œuvre ». Ce sont ces pistes qui nous permettront d'évaluer selon quelles modalités le roman *Assèze l'Africaine* de Calixthe Beyala participe de la culture populaire — si l'on peut toutefois dire qu'il y participe.

En effet, si un discours sur le peuple apparaît de façon évidente dans le roman de Beyala, peut-on dire qu'il s'agit aussi d'un discours du peuple, en regard de l'opposition que propose encore Bernard Mouralis (*Ibid.* : 155)? Calixthe Beyala, tout comme Assèze, la protagoniste, en raison de son enfance dans un village camerounais, suivie d'un exil pour Paris, pose le problème d'une origine ambiguë, ni tout à fait populaire, ni tout à fait bourgeoise ou intellectuelle. Cette position particulière soulève évidemment des enjeux taxinomiques, mais permet également — que le récit puisse, ou non, être qualifié de populaire — d'observer le peuple, à la fois connu, mais distant, selon le point de vue bien particulier du narrateur ou de l'auteur exilé. Dans *Assèze l'Africaine*, l'enfance vécue dans le village « le plus arriéré du Cameroun » (Beyala, 1994 : 17) est ainsi décrite à travers le prisme de la vie aisée à l'occidentale, ce qui mène à une narration tantôt empathique, tantôt cynique à l'égard du peuple. Je propose donc d'approfondir, dans ma communication, les différentes particularités d'*Assèze l'Africaine* en regard de la notion du populaire. Également, je souhaite relever le caractère polyphonique du roman de Beyala en exposant les différents discours sur le peuple tenus tout au long du récit.

Deuxième chapitre

Figures du peuple dans *l'Anté-peuple*

I. Le peuple dans le texte de Sony Labou Tansi

I.1. Les révoltés

Sony Labou Tansi, à travers *son œuvre romanesque*, comme les autres romanciers négro-africains d'expression française de son temps, se révolte contre les nouveaux maîtres qui ont remplacé le colonisateur. Il veut dénoncer les abus perpétrés par ceux-ci qui se soucient peu du peuple et de sa misère. Cette révolte contre le pouvoir en place de ce temps, oblige à Sony Labou Tansi de se révolter contre beaucoup de pratiques sociales, jusqu'à rompre avec les anciennes règles de la composition. SEWANOU Dabla nous résume clairement cette rupture avec une tradition scripturale dans ces mots :

L'enchaînement, le refus d'asseoir les personnages sur l'opposition manichéenne, le rôle du voyage qui ne sert plus à avancer le récit mais qui prend plutôt l'allure d'une errance circulaire, le manque de dénouement au récit, les prolepses sont reléguées dans le passé précédent tout discours ; les analepses évoquent juste un souvenir ; elles ne décrivent pas les faits. Les inclusions de l'auteur se chargent des prises de position proprement dite ; le recours de l'oralité par l'exploitation des mythes, le merveilleux traditionnel prend les dimensions qui situent le récit en marge de la perspective réaliste ; le gigantisme des personnages et de leur action relèvent d'un monde d'un autre ordre ; le temps n'est plus qu'une durée vague sans contours apparents malgré les apparences qu'il présente par des annotations évoquant une durée objective ; il évoque un cercle mythique de temps héroïques relaté dans les récits traditionnels 21.

Cette rupture de Sony Labou Tansi avec les règles classiques, à travers son œuvre se justifie par le fait qu'elle se classe parmi les romans dits « nouveaux romans »²² africains ». Et les romans rangés sous cette rubrique naissent pour dénoncer vigoureusement les crimes des régimes dictatoriaux, l'oppression du peuple, celle de la femme, ... Leur objectif est de rompre avec le passé. Illustrons encore cette rupture avec les propos de Désiré NKIZAMACUMU selon qui : « *La violence à exprimer, ainsi que le souci de libération et de changement qui anime l'écrivain, entraînent une rupture avec la tradition et le passé qui se manifeste d'une manière distinctive au niveau structural des catégories discursives. On aboutit à une écriture souvent non conforme aux usages courant du genre romanesque de la langue française* »²³.

²¹. SEWANOU, Dabla, cité par DROCELLA, M. RWANIKA, *L'inscription féminine : le roman de Sony Labou Tansi*, Kinshasa, éd. Anthologie, 1997, p. 6.

²². Signalons que ce terme « nouveau roman » est déjà connu en France depuis les années cinquante. Ceci apparaît comme la résonance littéraire à la décadence sociale des années trente et quarante-cinq en France. Les romanciers de cette lignée visent le renouvellement du genre romanesque. Notons aussi que les grands représentants de cette tendance en France sont Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, Claude Simon et Robert Pinget.

²³ SEMUJANGA, J., *Dynamiques des genres dans le roman africain : Eléments de poétique transculturelle*, Paris, l'Harmattan, 1999, p. 143.

Pour mieux saisir l'histoire de l'œuvre de Sony Labou Tansi ayant des aspects politiques que nous avons mentionnés et la rupture en matière discursive et narrative qui en découle, nous allons présenter au cours de ce chapitre, les parcours narratifs et les différents personnages qui s'y greffent.

I.1.1. Le personnage féminin

La représentation du personnage féminin dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi acquiert par sa spécificité un sens fort dans l'extra-texte et ouvre une dialectique positive dans le genre oscillatoire de ce personnage entre masculin et féminin d'une part, et d'autre part dans les acceptations sociales vis-à-vis de la place de la femme dans la société. Cette double approche fait d'elle un item culturel important parce que sa représentation est d'emblée calquée sur la figure de la femme africaine en générale et Kongo en particulier. Elle est aussi un élément de récurrence dans l'écriture laboutansienne puisqu'elle occupe une place importante dans son système de personnage. Le personnage féminin de Sony Labou Tansi eu égard à sa présence statistique marquée et à sa récurrence dans la taxinomie des personnages mérite une attention soutenue en plus du fait qu'il est l'objet d'un traitement spécial de la part de l'auteur. La dichotomie flagrante qui opère une désharmonie et une discontinuité entre son être et son faire interpelle à plus d'un titre le lecteur.

Par ailleurs ce qu'il convient aussi de se poser comme question est : la masculinisation de la femme est-elle la célébration de la masculinité à travers la femme ? Ou en revanche est-elle le triomphe de la féminité dans le masculin ? Ou peut-être est-ce l'identification d'un genre hybride et bipolaire qui se forge son identité dans l'imaginaire romanesque laboutansien ? Toujours est-il que l'acceptation d'un genre à cheval sur le masculin et le féminin éveille l'androgénéité ou l'hermaphrodisme qui sont régis par la marginalité propre à leur essence. La représentation de la femme chez Sony Labou Tansi met-elle en relief sa masculinisation ou son hermaphrodisme ? Pour répondre à cette question, nous nous fonderons d'abord sur les portraits physiques et moraux donc sur l'être et ensuite sur le faire de quatre personnages féminins que l'auteur a figurés dans son œuvre romanesque. Il s'agit de Chaïdana dans *La vie et demie*, de Yavelde et Yaldara dans *L'Anté-peuple*, d'Estina Benta et Estina Bronzarion dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, de Maman nationale et la fille à la langue coupée dans *L'Etat honteux* et de Manos Baya dans *Le Commencement des douleurs*.

L'auteur présente ses personnages avec des attributs féminins. Le narrateur en fait quelques fois une description osée à la limite de la nudité et de l'érotisme. À propos de Chaïdana et sa mère par exemple, le narrateur affirme que les deux sont d'une beauté extrême. Ainsi, Si la mère de Chaïdana avait « un corps farouche, avec des formes affolantes, un corps

d'une envergure écrasante, électrique... »²⁴, Chaïdana aussi est considérée comme un produit pur de la société. Voici comment elle est qualifiée : « Elle devait avoir trente ans. Trente ans de corps. Mais un corps de vingt ans. Un sang fougueux, farouche, prenant. Le corps semblait déborder par endroits dans des formes crues, et l'harmonie des traits, dans la féroce rondeur des lignes. Les seins techniquement fermes, le menton sensuel, brutal, fauve. C'était en gros un fêta — la fêta des traits, sous la tempête des lignes »²⁵. Il se développe dans ce passage le champ lexical du corps «trente ans de corps», «corps de vingt ans», «*les seins techniquement fermes* » qui fait office d'un canon de beauté propre aux femmes. S'agissant d'Estina Bronzario, le narrateur écrit : « ...mais belle encore, belle de cette beauté dure à cuire qui soulève le couvercle de l'âge, belle du geste et de la voix, avec, dans le chancellement des traits, le prétexte ultime de cette parfaite harmonie cuite dans la force du cœur et l'entêtement de m'âme. Et, au coin de chaque partie du corps, la tendre mémoire de l'âge où elle dansait le chahut de Nsanga-Norda et enfermait les hommes dans la virtuosité de sa chair. 'Une fille pleine de vitamines cette Estina Bronzario »²⁶.

Ces traits descriptifs que le narrateur énumère font de Chaïdana et d'Estina Bronzario des femmes séduisantes et irrésistibles. Ainsi, Chaïdana utilisera sa beauté et son corps comme une arme fatale pour éliminer les guides au tour du rôle. Pour ce faire, elle a choisi de prendre une chambre dans l'hôtel *la vie et demie*. D'autre part, l'image de la femme se transforme. Elle devient la vraie détentrice de pouvoir à travers, notamment, une surdétermination sémantique des luttes féministes à laquelle Sony Labou Tansi réserve un espace d'énonciation concurrentiel à celui du narrateur. En même temps qu'il propulse les personnages féminins au devant de la scène : « - *Ils m'ont chargé de vous dire, madame, que vous continuerez à être le maire de notre nouvelle capitale. Laissez-moi vous féliciter de tout mon cœur, de tout mon...* - *Circulez, monsieur, lui avait répondu Estina Bronzario. Je ne suis pas votre poubelle : née dans l'honneur, je mourrai dans l'honneur* »²⁷. Naturellement, serait-on tenté de dire, c'est par le biais de son corps que la femme parle au monde et aborde ainsi l'espace du texte selon une perspective langagière qu'on peut qualifier de moderne, tout au moins de subversif :

Hoscar Hana, je vous aime, pleurait la petite Banos Maya. Entendez cela par n'importe quelles oreilles. Voyez cela de n'importe quels yeux. Touchez le creux que cet amour fait à mon âme. Touchez le vertige qui efface ma bouche. Hoscar Hana, c'est pour vous que mon corps a mûri. Amant, mon émotion et ma punition, je vous en prie, parlez ! Moi,

²⁴ *La vie et demie*, Op., Cit p. 22.

²⁶ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Op., Cit p. 21.

²⁷ *Ib*, p. 16.

baptisée au feu de votre salive, me voici vaincue mais fière. Touchez la femme que mon corps vous apporte. Ne me tuez pas. Ne me tuez plus²⁸.

Les personnages féminins des romans de Sony Labou Tansi, demeure le moyen le plus sûr pour ne pas retourner sous le joug masculin : « *Les trois mois après la décision des femmes, Estando Douma avait reçu neuf cent treize mille commandes de sa machine à baiser et embauché sept cent quinze travailleurs (...)* »²⁹. Tout se passe, dans ce roman, comme si l'enfermement procédait d'une fatalité. Cela, si on en juge par le jeu textuel d'opposition systématique entre hommes et femmes. En effet, le besoin des premiers se heurte au refus des secondes.

Dans l'œuvre de Sony Labou Tansi, c'est la révolte, la force de leurs convictions qui font de ces femmes des êtres proches des ses prophètes : « *j'ai appris à frapper sur la table ; ainsi je me sens mieux faite à l'image de Dieu* »³⁰. Yéaldara : « *je suis le corps d'au moins vingt personnes* »³¹. Dans *l'Etat honteux*, l'épouse torturée de Martillimi Lopez, Estina Benta tuée et découpée par Lorsa Lopez, puis de façon bien plus atténuée, Alléondo Claro délaissée par son mari dans *Les yeux du volcan* et Manos Baya qui ne veut pas épouser Hoscar Hana dans *Le Commencement des douleurs*. C'est la « *gamine* » torturée par Martillimi Lopez dans *L'Etat honteux* qui pourrait servir d'emblème à toutes les femmes qui sont les victimes absolues de ces hommes dénués de tous sens moral, elle qui n'a que son très jeune âge, donc sa vulnérabilité pour seule identité. Enfin c'est une femme qui parle le mieux de ces hommes abjects dans *Le Commencement des douleurs* : « *Les hommes sont minuscules.... Zéro* »³².

La révolte représente une des deux dimensions de l'espoir dans son œuvre (avec l'amour) : une « *thérapeutique magique contre l'abêtissement, contre l'anéantissement, contre la mort* » selon Lye Mudaba Yoka – il cite Sony : « *seuls les révoltés peuvent sortir le monde de l'impasse (...) où notre siècle s'est foutu* »³³. Et Sony en est justement un, rebelle dans son expression verbale comme dans sa vie quotidienne, il refuse « l'homme bâclé » africain – sa réponse, c'est la révolte affichée sur sa carte de visite en tant que fonction (et homme en tant que métier)³⁴. Il sympathise avec les subversifs créateurs – lui-même est

²⁸ *Le Commencement des douleurs*, pp. 70-71.

²⁹ Les sept solitudes de Lorsa Lopez, p. 44.

³⁰ *Ibid.*, p. 107

³¹ *L'Anté-peuple*, p. 77.

³² *Le Commencement des douleurs*, p. 134.

³³ Yoka, L. M., « Sony Labou Tansi : la quête permanente du sens », dans Kadima-Nzuji, M., Kouvouama, A. et Kibangou, P. (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens : actes du colloque*, Paris: L'Harmattan, 1997, pp. 32-33.

³⁴ Sony cité par 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: L'Harmattan, 1997, p. 95.

d'ailleurs considéré comme tel pour son travail avec le français : « l'individu doit être subversif pour rester dynamique face à la société » rigide³⁵. La passion de la révolte est suscitée chez Sony par la mort, comme chez Camus, comme le fait voire Marie-Noëlle Vibert dans son mémoire³⁶. C'est surtout la mort de la vie, la mort morale qui « empêche l'homme d'exister en tant qu'homme, même lorsqu'il est vivant » qui pousse les héros sonyens à l'action. Les personnages de Sony ne consentent pas à cette mort absurde, ils se révoltent contre elle : l'existentialisme de Sony n'est pas alors nihiliste, mais tourné vers l'avenir, son absurde est positif. Les personnages se révoltent au nom d'une valeur positive, pour construire autre chose – c'est une conception humaniste de la révolte qui défend l'homme, dévoile Vibert l'essence du principe de la révolte chez Sony – on ne peut que regretter qu'elle en reste à ce traitement philosophique, notre analyse va beaucoup plus profondément.

Les héroïnes révoltées de Sony ont une disposition particulière, tragique : elles sont toujours anéanties et meurent pour leur cause. Comme le glose Christiane Albert, « *toute révolte est condamnée à l'échec et les faibles sont toujours inexorablement brouillés par les forts* », « *le vainqueur incontestable, c'est bien le dictateur.* »³⁷. La volonté du rebelle de bousculer l'ordre des choses existant n'est pas pourtant vaine, car par son acte, il peut motiver d'autres gens ou être reconnu comme héros par la postériorité. Voilà ce qu'en dit Sartre dans son œuvre *Un théâtre de situations* : « *l'homme est libre de se choisir traître ou héros, lâche ou vainqueur. (...) Le drame naîtra de ses efforts pour justifier ce choix. En face des dieux, en face de la mort ou des tyrans, une même certitude, triomphante ou angoissée, nous reste : celle de notre liberté* »³⁸. Si l'homme est libre dans une situation donnée, dans laquelle il est précipité, et s'il se choisit dans et par cette situation - en fonction des solutions pour lesquelles il opte - il faut selon Sartre montrer au théâtre ces situations-limites. Ce sont des situations universelles et extrêmes qui ne laissent qu'un couple d'issues (la mort en est un des termes) et l'homme doit prendre ses risques, quoi qu'il puisse lui en coûter. Le but est de faire participer le spectateur au libre choix que l'homme fait dans ces situations.

Dans la situation d'un homme jeté dans un monde sans but final qu'il doit imposer lui-même, David Mavouangui y voit une « invitation à l'existence », mais qui révèle un moi

³⁵ Brézault, A., *op. cit.*, p. 88.

³⁶ Vibert, Marie-Noëlle mémoire pp. 82-84

³⁷ Albert, C., *art. cit.*, p. 138.

³⁸ Sartre, J.-P., *op. cit.*, pp. 20, 59, 65-66, 68, 288.

désespéré et angoissé³⁹. Tanella Boni interprète justement la philosophie sonyenne comme un effort de transformer les vies en existences : « *l'existence se cherche, elle n'est pas d'avance donnée, elle se construit dans l'adversité d'épreuves initiatiques* »⁴⁰. La pensée sonyenne de l'existence en devenir est traitée de manière encore plus philosophique par David Mavouangui dans son article « *Sony Labou Tansi ou le « refus d'exister sur commande* » » : le sujet sonyen, « l'Homme-premier », est « choix et non objet, il est action et non jouissance, il est créativité et non repos, il est avenir et non certitude absolue »⁴¹.

Landry-Wilfrid Miampika propose un autre regard sur la révolte des héros sonyens, qui manifeste selon lui l'introduction de l'imagination dans un univers hanté par la mocherie, régi par le non-sens et l'arbitraire⁴². Même si la transgression de cette emprise de la mocherie s'achève par la mort de l'insurgé et des siens, leur révolte est toujours possible et s'inscrit dans l'atemporalité – à la différence du pouvoir du guide, situé dans une temporalité immédiate et qui est donc à dépasser. Par leur révolte, les personnages sonyens contestent la « norme » qui les entoure. La révolte est porteuse de vie sensée, la passe de goutte de matière révoltée, « *cette blonde goutte de matière rebelle (...) fait tache humaine sur la vie.* ». Elle donne de la couleur et de la sève humaine à une vie sinon stérilement propre et vide, dépourvue de sens.

Ce n'est pas seulement contre les tyrans que les personnages sonyens se révoltent, ils s'insurgent contre la mort, au nom de la liberté. Puisque sans la liberté, « l'homme n'est plus un homme et [que] la vie s'apparente à la mort », professe Sony⁴³. La liberté n'est pas là, donnée, il faut l'inventer et seulement ceux qui savent la gérer peuvent être nommés humains. Cette quête de liberté est un chemin douloureux, mais le seul possible, signale Sony⁴⁴.

Que la seule possibilité qui reste à l'homme dans « un monde bâclé, un monde moche, un monde de merde » soit la révolte, est aussi éclairci par Caya Makhélé : « il n'y a que l'homme pour ramasser sa merde et la foutre à la poubelle »⁴⁵. Pour mener leur combat

³⁹ Mavouangui, D., « Sony Labou Tansi ou le « refus d'exister sur commande », dans Kadima-Nzuji, M., Kouvouama, A. et Kibangou, P. (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens : actes du colloque*, Paris: L'Harmattan, 1997, p. 297.

⁴⁰ Boni, T., *art. cit.*, p. 231.

⁴¹ Mavouangui, D., *art. cit.*, pp. 291-297.

⁴² Miampika, L.-W., *art. cit.*, pp. 62-64.

⁴³ Sony cité par Vibert, M.-N., *op. cit.*, p. 82.

⁴⁴ Sony cité par Richard-Gérard Gambou dans Kadima-Nzuji, M., Kouvouama, A. et Kibangou, P. (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens : actes du colloque*, Paris: L'Harmattan, 1997, p. 354.

⁴⁵ Caya Makhélé dans le film documentaire *Diogène de Brazzaville*.

jusqu'au bout, les héroïnes de Sony Labou Tansi utilisent leurs corps comme arme fatale. Ainsi, nous découvrons dans l'œuvre de Sony Labou Tansi la conception de la femme-chair qui comporte deux dimensions – celle d'une corporalité accentuée et celle d'un rabaissement de l'homme à son état de chair. L'importance du corps matériel, physique, est dans une certaine mesure liée à l'africanité de Sony : là où les Occidentaux parlent de la tête et de la raison, Sony parle de la viande et des entrailles. « *Mon écriture est une manière de se tenir le ventre avant la tête* »⁴⁶, déclare-t-il. L'attention qu'il accorde au corps humain le fait souvent comparer à Rabelais, ainsi que la place des fêtes dans son œuvre ou son écriture torrentielle même.⁴⁷ Mais tandis que le traitement du corps est positif et joyeux chez Rabelais, il est fortement connoté par le mal et tourné vers l'absurde chez Sony.

Le corps et la chair tiennent chez Sony une place importante dans son scepticisme envers la capacité de la raison – « demain, on pourra peut-être raisonner avec son cœur, ou simplement en tenant compte de son cœur », certifie l'un de ses personnages. Et Sony exige précisément que le devoir de tout écrivain noir soit d'« imposer à tout prix son cœur à la raison occidentale » – le cœur est peut-être inutile, mais la raison est laide, et il faut « que la beauté par son inutilité écrase la laideur de la raison »⁴⁸. Le deuxième pôle de l'homme-chair, c'est l'expression de sa dépréciation, la perte de sa dimension humaine et spirituelle. C'est pourquoi, d'après Marie-Noëlle Vibert, cet homme doit se battre comme un animal féroce « pour tenter de s'humaniser, de se « mettre au monde » en tant que l'homme »⁴⁹. Certains critiques font une différence entre « chair » – vivante, et « viande » – morte. Mais la viande a une qualité – sa crudité – qui apparaît souvent chez les personnages sonyens. Leur état de viande crue pressent en quelque sorte leur mort prochaine. Néanmoins, le peuple des drames de Sony refuse de se soumettre entièrement à l'arbitraire de la souveraineté et un ou plusieurs membres de ce groupe social s'opposent au leader. La révolte est la pierre angulaire de tout héros sonyen, dans les veines duquel circule le « sang de riposte »

I.1.1.1. Chaidana de *La vie et demie*

⁴⁶ Sony cité par Nicolas Martin-Granel, dans Kadima-Nzuji, M., Kouvouama, A. et Kibangou, P. (dir.), *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens : actes du colloque*, Paris: L'Harmattan, 1997, p. 214.

⁴⁷ Lire p.ex. l'article de Boniface Mongo-Mboussa « Sony Labou Tansi et l'écriture du corps : la subversion par le bas », publié dans *Africultures* No 19, juin 1999. « Rabelais d'Afrique » est l'un des « labels de qualité et d'exportation » qu'on collait à Sony – voir Rodriguez-Antoniotti, G., *art.cit.*.

⁴⁸ Note de l'auteur au début de *Conscience de tracteur*, p. 18.

⁴⁹ Vibert, M.-N., *art. cit.*, p. 28.

Le personnage de Chaïdana apparaît beaucoup dans *La Vie et demie*. C'est la fille de Martial, la seule qui a pu résister aux persécutions, meurtres, tortures du Guide providentiel. Chaïdana est une très belle fille comme son portrait l'indique. Elle a « un corps parfaitement céleste [...] un sourire chef des filles de la région côtière, les hanches fournies et puissantes, délivrantes, le cul essentiel et envoûtant »⁵⁰ Chaïdana est « formellement belle, insinuante et délicate »⁵¹ Elle est « la plus belle fille de la Katalamanasie »⁵². La beauté de Chaïdana a fait couler beaucoup d'encre. Selon Drocella M. RWANIKA : « Le corps de Chaïdana est un corps d'une extrême beauté qui s'impose en maître et qui fait perdre le contrôle à quiconque l'observe. Il met tous les sens en branle. Son corps évoque en réalité une surenchère [...] Le corps de Chaïdana est dispensé de tout défaut ». (RWANIKA, M.D., p. 97). Fille de Martial, comme nous le savons jusqu'alors, Chaïdana entre en scène dans *La Vie et demie* sous le signe de la vengeance. Témoin et victime du régime sanguinaire du guide providentiel de la république de Katalamanasie, Chaïdana décide de venger toutes les morts arbitraires et une série de dignitaires succombent à sa beauté.

Tout au long du roman, Chaïdana va réaliser une œuvre grandiose. Pour elle, tous les moyens sont bons. Elle recourt à l'inhumanité pour venger son père ainsi que les autres victimes. Le poison qu'elle distribue à plusieurs dignitaires d'une façon savamment préparée, est un indice de ténacité c'est-à-dire un indice qui nous montre qu'elle tient beaucoup à sa décision. La scène de torture à laquelle elle assiste à quinze ans où le guide providentiel massacre tous les membres de sa famille la rend méchante et elle prend la décision d'éliminer tous les grands de ce régime tyrannique. Ainsi, dans son entreprise, Chaïdana ne rencontre pas de difficultés. Elle suit une voie linéaire et emploie la même tactique pour tuer toutes les personnalités du régime dictatorial. Elle paraît immorale car elle se prostitue pour atteindre son but. Son acte s'accompagne d'une coupe de champagne empoisonné. Le passage qui suit met en évidence une action de grande envergure. : « Au cours de la première année qui suit son coup avec monsieur le ministre des affaires intérieures chargé de la sécurité de Yourma, Chaïdana avait terminé sa distribution de mort au champagne à la grande majorité des membres les plus influents de la dictature katalamanasienne »⁵³.

Dans *l'Inscription féminine*, Drocella M. RWANIKA compare la vengeance de Chaïdana à celle des autres déjà connus dans la littérature : « Ses actes reflètent plus la vengeance des personnes bibliques comme Athalie, Judith, Esther et Salomé ou des

⁵⁰ La vie et demie, p. 42.

⁵¹ Ibid. p.55.

⁵² Ibidem.

⁵³ La vie et demie, P. 59.

personnages historiques comme Cléopâtre et Tomyris que le simple instrument du destin comme ce fut le cas pour Hélène, la grecque »⁵⁴. Selon le même auteur, Chaïdana ressemble à Awa, une héroïne de *Le devoir de Violence* de Yambo Ouologuem, mais une petite dissemblance se dégage : « Quoiqu'elle garde beaucoup de personnage de Yombo Ouologuem, une légère différence quant au rôle à jouer dans la résistance, est notoire : alors que Awa est envoyée par le roi Saïf pour séduire puis empoisonner l'administrateur blanc, Chevalier, c'est-à-dire l'ennemi, Chaïdana s'engage elle-même dans ce combat. Elle cesse du coup d'être un simple instrument, un commissionnaire salarié, pour la réalisation d'un projet. Elle assume le rôle du sujet, car ayant pris conscience de la gravité de la situation, elle passe elle-même aux actes »⁵⁵. Dans *La Vie et demie*, Chaïdana change de noms deux cents quatre fois afin d'arriver à son objectif. Dans sa vieillesse, elle cesse de tuer et entreprend une autre forme de combat, beaucoup plus digne : écrire des poèmes subversifs. Au moyen d'écrits pamphlétaires, elle continue à secouer le régime dictatorial et à troubler les fausses consciences des tyrans de son pays.

I.1.1.2. Chaïdana - aux - gros - cheveux.

Chaïdana - aux - gros - cheveux est, elle aussi, un grand personnage dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Elle est la fille de Chaïdana, la première. Elle est très belle comme sa mère. Le narrateur nous apprend qu' « elle est la plus belle du monde » (*La vie et demie*, p.114). Elle a « les seins techniquement fermes, le menton sensuel »⁵⁶. Le Guide Henri-au-coeur-tendre la trouve « merveilleuse, pétillante, appétissante ». A la mort de sa mère, elle décide de continuer le combat. Le narrateur précise ses objectifs dans les mots suivants : « si le temps veut, je repartirai et je prendrai la ville avec mon sexe, comme maman. C'est écrit dans mon sang »⁵⁷. Chaïdana - aux - gros - cheveux, bien qu'elle poursuive les mêmes visées que sa mère, une légère différence les sépare. Elle se prostitue aux grands sans la moindre idée de les tuer. Elle compte sur sa beauté et son sexe pour atteindre son but. Ici encore, comme le note Drocella RWANIKA : « Le sexe apparaît encore comme l'arme la plus sûre pour attraper les hommes. Avec Chaïdana - fille, la guerre prend une autre envergure et commémore l'historique des Dona Batrice du Congo et d'Anne Zingha d'Angola, toutes deux personnages historiques célèbres par leur bravoure et leur endurance

⁵⁴ Ibid. p. 96.

⁵⁵ Ibid. p. 97.

⁵⁶ Ibid. p. 104.

⁵⁷ Ibid. p. 99.

dans le combat pour libération de leurs peuples respectifs »⁵⁸. Au sujet de cette détermination pour la libération du pays secoué par la dictature et l'injustice sociale, interrogeons le passage suivant pour être sûr : « *Mon grand-père avait perdu la guerre. Il avait perdu une guerre. J'en inventerai une autre. Pas celle que ma mère avait perdue. Si je ne gagne pas, la terre tombera. Ces choses me viennent comme si elles m'avaient habitée longtemps avant ma naissance. Mon sang les crie. Va vaincre ! Sans penser, car penser est défendu* ». *Vaincre - respirer, le plus fortement du monde* »⁵⁹. Il est clair que ces paroles se traduisent en détermination qui devient presque un défi à lever. La victoire longtemps recherchée par le grand-père Martial doit être remportée à n'importe quel prix ; soit se réfugiant dans la forêt chez les pygmées puis retournant en jolie pygmée à la Katalamanasie.

Un peu plus loin dans *La Vie et demie*, considérée comme une pygmée parce qu'elle y était née, Chaïdana - aux - gros - cheveux atteindra ses objectifs après avoir exploité son sexe et épousé le guide Jean-Oscar-de père. Elle va rejoindre bel et bien le combat de son père et concevoir une nouvelle force de guerre, c'est-à-dire la lutte armée. C'est donc à ses trente petits-fils de Jean de la série C qu'une guerre beaucoup plus redoutable, mais plus digne, mettra fin à la tyrannie de la Katalamanasie

I.1.1.3. Estina Bronzario de Les sept Solitude de Lorsa Lopez

Dans *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, enfin, il s'agit d'un fait divers qui devient un problème communautaire sans inquiéter les autorités : à Valancia, Lorsa Lopez tue sa femme Estina Benta pour lui avoir passé les poux de Nsanga Norda, la capitale. Pendant trente-sept ans, on attendra que la police vienne faire le constat du crime. Mais entre-temps, Valancia s'enfonce jour après jour dans la violence au nom de l'honneur. La haine séculaire entre elle et la capitale s'attise et culmine avec l'assassinat d'Estina Bronzario, dernier bastion de l'honneur des gens de la côte. On n'aura pas le temps de la venger car la mer engloutit Nsanga Norda. Estina Bronzario, encore appelée la « *femme de bronze, la dure des dures* »⁶⁰ lutte tout au long du roman pour l'honneur de la personne. C'est dans ce but qu'elle regroupe autour d'elle d'autres femmes :

Estina Bronzario appela dans sa chambre toutes celles qu'elle nommait son état-major : Fartamio Andra, Marthalla, Anna Maria, Nelanda, Sonia O. Almeida, Fartamio Andra do Nguélo Ndalo et moi. Une place était vide : celle

⁵⁹ *La vie et demie*, .Op.Cit. pp.99-100.

⁶⁰ *Les sept solitudes de Lorsa Lopez*, Op., Cit. p.37.

d'Estina Benta. A la place vide, Estina Bronzario avait allumé un immense cierge rouge dont la flamme pourpre dansait une étrange immobilité. – Le temps d'Estina Benta est venu, dit-elle. ⁶¹ .

Bronzario et son entourage s'organisent afin de provoquer une révolution contre les hommes, une révolution qui au premier coup, semble féministe. Elle veut que les différences entre les sexes s'effacent ; la révolution qu'elle induit à cet effet vise à mettre en valeur la position de la femme par rapport à l'homme. Elle imposera dès lors des lois radicales, à l'exemple de la grève « *érotique* » dans le roman :

Fartamio Andra fixa à treize lunes le temps pendant lequel toutes allaient se passer d'ouvrir leurs pagnes à un homme. Tant pis pour l'imbécile qui allait s'amuser à fouler aux pieds cette décision de la majorité : elle allait en attraper les menstruations continues ou le mal de Nsanga-Norda. Cette piaillerie fit sourire les hommes, mais sachant qu'Estina Bronzario n'arrêterait pas d'être Estina Bronzario, il convenait de se préparer et de compter avec cette abstinence forcée. ⁶²

Bronzario exige naturellement du nouvel arrivant, son protagoniste en somme dans la lutte pour la dignité de la personne et de la femme en particulier, qu'il libère les femmes de sa troupe : « ... tu as des femmes que tu trimbales partout comme du bien de consommation. Tu les emploies comme des ustensiles domestiques. A Valancia nous n'avons jamais accepté une énormité pareille. »⁶³. Au lieu de les libérer, l'auteur met l'accent sur le libre arbitre qui caractérise leur démarche, comme l'indique la narratrice principale dans le roman : « [Il triple] le salaire de ses danseuses contre le port d'un tee-shirt d'un beau rose, sur lequel était imprimée cette honte : « J'appartiens à S. N. »⁶⁴. Bronzario décide d'intensifier la grève érotique et de subordonner sa cessation seulement à la libération des femmes de Sarngata Nola :

La grève d'Estina Bronzario battait son plein. Les femmes avaient subordonné son arrêt, et ce de manière sans appel, à la libération des concubines de Sarngata Nola. « Ce bordel où l'on a perdu le loisir de fabriquer son gosse ! » Les hommes rageaient, piaillaient, piaulaient sans arrêt et allaient par files compactes à la messe du dimanche demander, tous cierges allumés, que Dieu eût pitié et qu'il rappelât en son saint paradis la punaise puante du nom d'Estina Bronzario⁶⁵.

⁶¹Les sept solitudes de Lorsa Lopez, Op., Cit. p.38

⁶² Ibid. p.44.

⁶³Ibid. p.65.

⁶⁴ Ibid. p. 66.

⁶⁵ Ibid. pp. 76-77.

Dans sa grève, Estina Bronzario institue en effet que les femmes ne prennent plus le nom de leur mari lors du mariage, dans les termes présuppositionnels de l'égalité des sexes.

C'est à Estina Bronzario dans sa ville Valencia de faire renaître la vérité et l'honneur de la femme : « Ne suffit plus qu'ils nous aient mises en mammifères domestiques, maintenant ils nous tuent »⁶⁶. La lutte contre l'absolutisme masculin installé à Nsanga-Norda sous les traits de l'Etat omnipotent doit enfin connaître son dénouement par la dignité retrouvée de la femme matrice du monde : « *Nous sommes les enfants de la transcendance : nous voulons construire l'espoir de rêver un autre rêve. [...] Le vagin n'est pas encore un drapeau, nous avons choisi d'en faire le lieu sacré des cœurs à venir* »⁶⁷. C'est ainsi que le combat pour l'honneur et la vérité incarnés par Estina Bronzario, la fière et redoutable bicentenaire, se fait au péril même des grands équilibres de l'Afrique qui saura toutefois conserver ses secrets les plus intimes en dépit des sacrifices consentis. Le style employé par l'auteur, largement emprunté au théâtre, le dépouillement des décors, tout comme les recours au grotesque, au burlesque, les sous-entendus culturels ainsi que la foison des personnages rendent parfois difficile la lecture de ce roman. Les gens de la Côte sont les héritiers de la lignée des Fondateurs qui par Estina Bronzario tentent d'exister, voir de résister ... à quoi ? Les crimes se poursuivent.

Qui ne savait pas qu'on allait tuer Salmano Ruenta et Elmano Zola ? Qui ne sait pas qu'ils vont tuer Sarngata Nola ? Ils nous en veulent à cause des relations privilégiées que nous avons avec la vérité. Et comme ils sont niais, ils croient n'avoir pas de comptes à rendre à la vérité en nous tuant. Mais moi, je sais que la vérité ne fera d'eux qu'une bouchée. C'est des gens sans âme, après tout. Quel est leur mérite hormis le génie imbécile de fabriquer la popote⁶⁸.

Les gens s'organisent autour d'Estina Bronzario afin que ce genre de crime ne se reproduise. Cependant, la fin du roman, Estando Douma immortalise la lutte d'Estina Bronzario par la Citadelle qu'il fait construire à son intention et à sa mémoire. Quand Bronzario lui demande de « *libérer* » ses femmes, il répond :

Arrêtez d'être conne, Estina Bronzario. Mes femmes sont libres : demandez-moi leur histoire avant de pisser sur ma gueule. J'ai toujours mis au monde ceux que même l'histoire aurait eu peur d'inventer. Tu connais Valtano. Tu connais Nsanga-Norda. Tu connais les Sept Solitudes, rue de Nesa. C'est là que je les ai arrachées à la vérole, à la disette et à la vend l'eau de sa poupe, j'ai horreur des femmes qui baisent pour le pognon... Je leur ai montré comment faire de sa poupe une cathédrale, un haut lieu sacré, le sommet du ciel et de la terre. Non, Estina Bronzario, le vagin n'est pas une boîte de Coca-Cola ni un morceau de viande hachée : c'est le chemin de la liberté des peuples, dans l'honneur et la dignité. Non, Estina Bronzario, le vagin n'est pas un essuie-flotte, ce

⁶⁶ Ibid. p.120.

⁶⁷ Ibid. p.122.

⁶⁸ Ibid. p. 143.

n'est pas un chasse-mouches, ce n'est pas un alcool : c'est la volonté de Dieu en chair et en eau. Voilà ce que j'ai appris à mes femmes. Elles vendaient la pisse et la vérole ; c'étaient des purs-culs, des rien-que-culs, je les ai sorties de la foutaise de jupons, leur ai donné un cœur, une âme, un sens. Aujourd'hui et grâce à moi, elles savent que le sexe n'est pas un engin de panique, ni une balançoire, ni un lance-flotte, mais bien notre troisième œil.⁶⁹

Ce passage nous montre qu'il est temps de retourner à la valeur de l'individu. C'est ce respect de l'individu qui infirme les conditions du pouvoir dans ses diverses manifestations comme dans l'exemple du discours colonial. Pour Sony Labou Tansi, la femme n'est plus une immanence ou une contingente, mais une volonté souveraine déjà construite, qui ne demande qu'à être efficace dans un ordre réflexif nouveau. Elle est un sujet qui peut choisir sa destinée socio-politique, parce que sa justification se trouve entre ses mains, et non plus entre celles des instances masculines. Dès les premières pages de *Les sept solitudes* de Lorsa Lopez, le lecteur tombe sur une histoire abracadabrante de monstre étrange nommé Yogo Lobotolo Yambi. C'est une parenthèse qui aura son sens dans la suite mais qui peut perturber voir rebuter le lecteur. Plus sérieusement, Lorsa Lopez assassine sauvagement sa compagne. Au vu et au su de toute la communauté de la Côte. Crime passionnel d'Estina Benta par un homme dont la réputation, l'intégrité n'étaient pas à démontrer. Personne n'intervient sur le coup. La police de Nsanga Norda, la capitale, tarde à venir constater le forfait. 47 ans d'attente, est-ce sérieux ? Et pourtant ... La caricature, noircir, surligner, re-surligner une anomalie constitue une normalité chez cet auteur congolais. On voit alors les femmes s'organiser autour d'Estina Bronzario afin que ce genre de crime gratuit ne se reproduise.

Comme dans une pièce de théâtre, **Sony Labou Tansi** place un décor sommaire. Il y a Nsanga Norda, la capitale, où tout se décide, où les hommes n'ont pas de valeurs, sont corrompus jusqu'à la moelle épinière. A des antipodes des gens de la Côte qui méprisent profondément Nsanga Norda. Les gens de la Côte sont les héritiers de la lignée des Fondateurs qui par Estina Bronzario tentent d'exister, voir de résister ... à quoi ? Les crimes se poursuivent. Commis par des éléments internes ou externes à la communauté. Il n'y a pas vraiment de trame dans ce texte. Juste des personnages qui résistent, à l'instar d'Estina Bronzario. Des femmes surtout. Elles réagissent à l'infamie. C'est dans ce contexte que nous trouvons des explications aux propos d'Estina Bronzario : « Qui ne savait pas qu'on allait tuer Salmano Ruenta et Elmano Zola ? Qui ne sait pas qu'ils vont tuer Sarngata Nola ? Ils nous en veulent à cause des relations privilégiées que nous avons avec la vérité. Et comme ils sont niais, ils croient n'avoir pas de comptes à rendre à la vérité en nous tuant. Mais moi, je

⁶⁹ .Ibid. pp.67-68

sais que la vérité ne fera d'eux qu'une bouchée. C'est des gens sans âme, après tout. Quel est leur mérite hormis le génie imbécile de fabriquer la popote »⁷⁰.

II. Figures du peuple dans *l'Anté-peuple*

II. 1. Les fous dans *l'Anté-peuple* :

La folie devient l'ultime retranchement de l'homme face à la violence. Lorsca Lopès⁷¹, après avoir tué sa femme s'y réfugie. Après s'être enfermé pendant sept mois dans une porcherie, il se plante dans le fanon sept clous qu'il appelle les « *solitudes* » et une douzaine d'aiguilles. Son comportement est bien celui d'un malade mental. Il perd le sens des réalités. Les Sept Solitudes de Lorsca Lopès correspondent à l'isolement total, à la solitude quotidienne de l'être humain qui est aussi une forme de folie. Dans la cosmologie africaine, la folie est le symptôme d'une rupture entre les hommes et les forces de l'univers. Le désordre universel apparaît à travers la démence d'un être ou de toute une société. La dégradation de la situation politique pousse les habitants à se réfugier dans le statut de fou. La folie est le signe indiquant qu'il faut rétablir l'ordre universel. C'est cet objectif que poursuit Dadou dans *l'Anté-peuple*.

Après avoir cherché en vain un équilibre et une harmonie dans la boisson, il se complaît dans une douce folie. Il souhaite « *sauter* », ce qui est pour lui le « *geste des fous* ». Il ajoute : « *Je crois aussi que c'est le geste des poètes, des savants, des artistes ; c'est même le geste de Dieu* »⁷². Dadou n'a pas peur de la folie. C'est la raison pour laquelle il ne cesse de répéter : « *Je suis fou, je suis fou* ». L'idée de marginalité rattachée au thème de la folie se vérifie dans les pérégrinations de Yéaldara, la campagne de Dadou dans *l'Anté-peuple*. Elle a traversé le fleuve à la recherche de Dadou. Elle est logée dans une vieille cabane au bord du fleuve : « *C'était la maison d'une vieille folle qui, un jour, avait voulu voir ce qu'il y a au pied du fleuve. A sa mort, une autre folle du village avait occupé la hutte* »⁷³. Cette hutte est particulière, c'est « *la casa d'el foula* ». Il est évident que le terme « foula » est dérivé du mot fou. Cette maison est la case de passage des étrangers. Ils sont perçus par les villageois comme des marginaux. Leurs pensées, leurs agissements sont insolites aux yeux des autochtones. Tous les étrangers peuvent être considérés comme des fous.

Pourquoi tant de fous dans ce roman ? Le narrateur de *l'Anté-peuple* explique : « *L'opinion disaient déjà que c'étaient des gens qui avaient les emmerdements des papiers et*

⁷¹ . Personnage principal du Roman *Les Solitudes de Lorsca Lopès*. Un autre roman de Sony Labou Tansi édité en 1985 chez les éditions Seuil.

⁷² .) *L'Anté-peuple*, Op., Cit, p. 96.

⁷³ . Idem, p. 144.

consorts. Comme disait la légende, les singes étaient des membres d'une tribu qui, des milliers d'années auparavant, avaient fui les impôts sous un gouvernement impitoyable (...) Les ancêtres, pour la préserver du mal, transformèrent toute la tribu en singe »⁷⁴. En réalité, les fous ne sont que des maquisards déguisés: « ...bon nombre de ces fous qui couraient librement dans la ville sans être emmerdés par la bâtardise des contrôleurs d'identité, avec sous l'épaule un paquet de vêtements ou la traditionnelle natte du fou gentil »⁷⁵. Les fous dans cette œuvre ne sont que des individus qui, face aux violences de la vie en société, ont perdu totalement leurs illusions. Prenant conscience de la « mocherie » de la vie humaine, ils ont choisi volontairement de porter « la natte » du fou. Le thème de la folie est utilisé pour faire le procès impitoyable d'une société en ébullition avec ses crasses, ses maladies, ses corruptions, ses vices, ses chômages, ses misères. Même ses actions révolutionnaires pour changer les choses sont contestées. Le chef des maquisards le reconnaît au moment de confier une importante mission à Dadou : « Avait-il le droit d'utiliser une viande aussi pauvre pour faire sa révolution ? Au nom de quoi ? La cause sans doute. On y mettait des hommes comme le docteur. Elle demandait d'être bouchée avec des viandes parfois aveugles. La cause carnassière, omnivore »⁷⁶.

Dadou finit par accomplir son crime de fou. Ce ne sont pas seulement les individus qui se sombrent dans la démence. Les choses et les pays se débattent dans la folie. La situation politique explosive, les tortures, les contrôles policiers, les arrestations arbitraires et la méfiance permettent à la peur de s'installer. Des forces de désintégration sont à l'œuvre dans l'univers. La société devient plus démente que les fous malheureux. Les actes saugrenus des personnages ne sont que les conséquences de la condition qui plane sur tout le pays: folie des révolutions et des contre-révolutions qui finit par rejoindre l'absurdité que Sony Labou Tansi appelle « mocherie ». Mais pour coller au plus près à cette folie, il faut s'éloigner des berges de l'exotisme. Pas de gris-gris, de féticheurs, de scènes de sorcellerie. Pas de folklore. Nul souci de plaire non plus. *L'Anté-peuple*, c'est donc avant tout le regard lucide, combattif et sans concession que l'écrivain porte sur l'Afrique postcoloniale et particulièrement les deux Congo hantés par deux dictatures qui, pour se réclamer de deux idéologies différentes, ne relèvent pas moins du même envers où les oligarchies prennent possession des États nations bricolés par les anciens colons belges et français. Sony Labou Tansi est lui-même victime de ce bricolage, puisque natif du Congo belge, qui se changera en Zaïre sous Mobutu avant de

⁷⁴ . Idem, p.175.

⁷⁵ . Ibidem

⁷⁶ . *L'Anté-peuple*, Op., Cit, p. 182.

redevenir Congo (République démocratique du Congo), il fera ses études et enseignera au Congo-Brazzaville. Mais l'attaque porte moins sur les anciens colons, que sur les dirigeants actuels, ceux qui ont hérité du pouvoir et qui d'une rive à l'autre ne cessent de fomenter des coups d'État, des guerres sans fin. Aucune discontinuité donc entre des dictatures qui sont parfaitement transposables jusque dans leurs rites de pacotille, mais aucune discontinuité non plus du côté du génie du peuple et de son identité. C'est grâce à ce génie commun que d'un côté ou de l'autre du fleuve, l'on se reconnaît et s'entraide.

Mais le peuple hanté ne l'est pas seulement par ses dictateurs. Il l'est aussi par ses propres démons, héritages peu consensuels d'un monde en mouvement qui n'a réussi à battre en brèche l'ordre ancien que pour mieux exalter les fantasmes individuels. Et la femme est au centre de ce fantasme. Loin de la figure de victime, mineure et exploitée, qu'on aime à lui assigner en Europe, la femme africaine, congolaise, est ici aux deux bouts de la chaîne de la narration. Ange de la tentation, elle est la source des malheurs du héros dont elle réveille les désirs les plus enfouis, mais elle est aussi, par la grâce de l'amour, celle par laquelle la rédemption arrive. Paradoxalement, c'est par la vertueuse Yavelde, dont le nom évoque le mot Yaveh, que le scandale surgit, alors que Yealdara, fille libre, sacrifie sa liberté pour lui. C'est que Yealdara est « peut-être, comme toutes les femmes, putain, mais putain des hautes sphères morales, putain du large de la vie ; et le large de la vie, pour y aller, il faut du talent, de la patience »⁷⁷.

Le héros, qui se tient entre ces deux pôles de l'image – presque stéréotypée – de la femme, n'est pas un homme d'exception, loin s'en faut. Bien qu'il ait été un ancien étudiant de l'Université Lovanium (Kinshasa) et qu'il ait soutenu une thèse en droit sur *L'Ombre de la loi chez les criminels*, cet ancien partisan de Lumumba qu'est Dadou, esprit en apparence scrupuleux, n'est qu'un personnage falot, sans grande envergure, qui traîne son mal-être comme un fardeau au gré des événements. Les premiers, qui donnent prétexte au roman, sont pour le moins mesquins voire insignifiants. Et les néologismes bâtards comme *merdant* ou les qualificatifs auto-dépréciatifs comme *moche*, qu'il applique aussi à tout ce qui l'entoure, finissent par le rattraper. Lorsque dans la deuxième partie du livre, il se dilue dans le paysage pour faire place au personnage féminin de Yealdara, il n'y a pas de place alors que pour la « mocherie », une « mocherie » gluante qui s'incruste dans toute la société, celle des humbles brisés par la terreur comme celle des puissants et des hommes forts, égarés dans leur folie meurtrière : « Il y a ici la naissance d'un phénomène qui devient progressivement naturel et

⁷⁷ . Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, éditions du Seuil, collection Points, 2010, p. 41.

qui s'appelle « mocherie ». Et c'est pourquoi nous vivons et crevons dans ce monde le plus moche du monde»⁷⁸. À ce niveau, plus rien ne résiste à la mocherie, qui devient collective et caractérise désormais ces êtres de l'entredeux-mondes, partagés entre l'inquiétude quotidienne et la peur panique, l'absurde et l'horreur, que Sony Labou Tansi désigne par le terme des « peut-être-vivants »⁷⁹. Pourtant, dans cette vie approximative, immergée dans une totale atmosphère de cauchemar, où le meurtre est quotidien et la vie dévaluée, il est encore question de vie. D'abord parce que ces deux pays, les Congo, qui irriguent ce récit sont paradoxalement des « pays où les choses sont les plus tendres du monde. Le ciel, le fleuve, l'herbe – tout est tendre. Mais c'est sur cette divine tendresse des choses que les hommes se tuent⁸⁰ (...). » Ensuite, parce que Sony sait rendre tragique toute sa poésie, au-delà de l'absurde.

Cependant, le tragique dans sa dimension poétique ne tient pas exclusivement à l'histoire mais à la façon de la raconter. La narration chez Sony Labou Tansi est fondée sur l'idée qu'il faut envisager le récit en immersion dans son contexte social et politique, dans son environnement intérieur et extérieur. Défilent alors sous la plume de l'auteur une multitude de personnages aussi singuliers que visuellement contrastants. Citons pour mémoire, outre Dadou, Yavelde et Yealdara, du côté de Kinshasa : le commissaire, Landu le chauffeur, Malvoisi avocat et ancien professeur de droit, Falodiati compagnon de cellule de Dadou emprisonné pour détournement de fonds, le régisseur de la prison etc.

De l'autre côté du fleuve, l'on va à la rencontre de Fortuné Loupanzo, un vieux qu'on appelle aussi Sacramento, de Sylvain et Henri, de Mpené Maléla, d'Aboukira, de Zarathoustra ou de la folle Kaounsura etc. La description qui accompagne chacun des personnages rompt presque avec la fiction et flirte avec une authenticité documentaire qui déborde le récit comme dans cette appréciation qui est faite du chauffeur Landu : « Son âge témoignait et sa manière de combiner la politesse à la politique. Politisé et poli, (...) Landu disait ses « M'sieur le Citoyen » avec un indice de vénération»⁸¹.

II.2. De la chronique urbaine au réalisme quotidien

Dès ce moment-là, le récit prend l'allure d'une chronique urbaine et fait un sort à certains lieux, surtout ceux fréquentés par les élites, « Le Magistrat », « Le Quatre-deux-quatre, le night-club de l'Intelligentsia » ou « Chez tantine Kamikaze ». Nous nous

⁷⁸ . *L'Anté-peuple*, Op. Cit., p. 172.

⁷⁹ . Ibid., p. 169, 176, 179.

⁸⁰ . Ibid., p. 170.

⁸¹ . Ibid. p. 22.

familiarisons avec les quartiers de la ville de Kinshasa, Matongué, Limété, les deux Yolo : Yolo-Nord et Yolo-sud, Ranquin, Kalamu. Même les rues se déclinent dans leur particularisme hérité de la colonisation belge : « rue Kabambala numéro septante-deux »⁸². Cette chronique nous ouvre les portes d'un univers urbain complexe où le quotidien s'extériorise en marques de voitures, « Datsun, La vieille Mazda, Peugeot 404 » ou de bières, « Polar, Amstel, Heineken, Réglé, Skol », en marques de produits alimentaires, « Lait Nido », ou d'habillement, la veste « Abacost » imposée par Mobutu comme symbole de l'authenticité zaïroise. Mais, malgré son naturalisme, le roman déroule la représentation d'une réalité qui est de loin indépendante du réel qu'elle décrit : « Les lampes trop espacées accusaient une fatigue, un curieux désespoir »⁸³. Chacun y lutte pour se faire entendre, être reconnu et réussir, c'est *l'article 15*. C'est le monde de la débrouillardise : « On disait que l'homme d'ici était cent fois plus malin que son salaire »⁸⁴.

Le déroulé des noms n'est pas une simple litanie des lieux et places à usage touristique mais un acte de nomination. « En tant qu'écrivain, mon travail consiste à nommer (...) Et je crois que dans tout ce que j'ai écrit, j'ai nommé », disait Sony Labou Tansi en substance. Car nommer une chose, c'est la faire advenir, la rendre sensible et intelligible, l'insérer dans un ordre où elle acquiert toute sa teneur symbolique en se dévoilant. L'écriture vient ici en renfort de cette culture de l'oralité et de l'incarnation, qu'on peut appréhender à partir des chansons du musicien-compositeur Tabu Ley (alias Rochereau) dont il assure la traduction (*Mokolo na koKufa*) ou triture les textes : « *Banda yangai bomwana / nazwaka te kaka Nzambé / nako kwamisa*. Il avait changé le dernier mot du couplet pour mettre la chanson à sa propre dimension – Ley avait parlé de “prier Dieu” [*ko sambela*], mais lui alla trouver le mot *kwasisa*. Dans une des langues du pays : emmerder Dieu, c'est plus humain – c'est moins moche, et Dieu doit aimer ça »⁸⁵.

Mais nommer, c'est aussi certifier d'une occurrence et l'inscrire dans la chaîne signifiante de la lignée familiale comme marqueur patronymique :

- *Si on fait un gosse, on l'appellera Natty, ou peut-être Natta.*
- *Ça ne veut rien dire, Natty.*
- *Ça vient de la natte [...], je pense à ma natte, là-bas en prison*⁸⁶.

⁸² . *Ibid.*, p. 75.

⁸³ . *Ibid.*, p. 39.

⁸⁴ . *Ibid.*, p. 55.

⁸⁵ . *L'Anté-peuple*, Op. Cit., pp. 13-14.

⁸⁶ . *Ibid.*, p. 110.

Subtile référence au titre original de ce livre qui devait s'appeler au départ *La Natta* et à la façon qu'ont les Bantous de prénommer leur progéniture – *natta* voulant dire aussi porter. Cette utilisation des mots peut aussi opérer un transfert de la puissance des ancêtres ou des disparus sur les vivants « Sadi-Motara était le nom d'un oncle à moi, très célèbre. J'espère qu'il vous portera bonheur »⁸⁷ car dans ce pays, « *Il y avait des noms qu'on versait comme du vin sur la tête des choses. Et ça se mêlait. Et ça dégagait l'espoir* »⁸⁸. L'espoir est bien l'horizon de cette tragédie contre laquelle il faut imposer la vie et ses mots mais surtout ce qui git sous les vies et les mots : « *La vie. C'est toujours lourd. Les mots aussi. Mais maintenant, ce qui compte pour moi c'est ce qui dort sous les mots (...); ce qu'il y a sous les vies* »⁸⁹. Il se trouve que sous les mots, une matérialité se rebelle à être désignée ; des éléments, des choses se moquent du nom qu'on leur donne, se situant au-delà des mots, de toute éternité : « *Majestueux fleuve ! Nous t'appelons Congo. Nous t'appelons Zaïre, mais toi, comment tu nous appelles ? Comment tu nous vois ? Comment tu nous penses ?* »⁹⁰.

Dans ce milieu tout change à grande vitesse. Les ministres défilent au gouvernement au gré de l'humeur du père de la nation et guide providentiel, les rues, les places publiques sont débaptisées à tour de bras. Et même dans la vie quotidienne, une danse en remplace une autre au rythme infernal des succès musicaux des orchestres de Kinshasa : « *Le "choquer" était cette nouvelle danse zaïroise qui avait détrôné la "cavacha" et l'"ekonda saccadé"* »⁹¹. Il faut savoir garder en mémoire et nommer devient l'acte par lequel l'actualité s'instruit de la longue chaîne de la réminiscence. Preuve de l'absurdité des changements préconisés en Afrique, celui des noms que Mobutu avait imposé en substituant les noms « authentiquement zaïrois » aux prénoms chrétiens ou musulmans.

Ces changements qui stipulaient clairement qu'on « n'a pas besoin "d'anciens hommes" » portaient tous l'ambition de créer « l'homme nouveau » – fin mot des indépendances – : « Un seul mot avait frappé les oreilles de Dadou : ancien homme. Il y avait du vrai là dedans »⁹². Mais dans ce jeu de substitution, l'authenticité zaïroise, héritière de la toute puissance coloniale, se double des lubies de nouveaux dirigeants. Yealdara doit affronter le harcèlement d'un agent de « la Commission spéciale du protocole authentique. Il cherche des jolies pour

⁸⁷ . *Ibid.*, p. 105.

⁸⁸ . *Ibid.*, p. 192.

⁸⁹ . *Ibid.*, p. 120.

⁹⁰ . *Ibid.*, p. 127.

⁹¹ . *Ibid.*, p. 35.

⁹² . *L'Anté-peuple*, Op. Cit., p. 47.

les présidents qui viennent aux assises de l'OUA. Ça fait deux jours qu'il me court après. Il veut ramener un bon morceau pour avoir une bonne enveloppe »⁹³.

II.3. De la folie au tragique

Il apparaît clairement que la tragédie s'assume, jusqu'à l'excès, dans la performance mécanique des nouveaux cultes et de ses rites. Et les papiers sont les nouveaux fétiches de cette religion de « l'homme nouveau » : « *Il n'y a plus que les papiers qui raisonnent, qui pensent, qui respirent* »⁹⁴ « (...) *la carte de visite, puis la vieille carte nationale, puis la carte de dévouement à la cause, puis la carte du Parti sur celle du Rassemblement des femmes* »⁹⁵. Mais contre les papiers, il y a la vie et l'homme de chair, le Noir qui « *est plus malin que les papiers. Il les aura toujours* »⁹⁶ Il faut croire que personne n'est dupe même si et surtout si l'on joue à le paraître : « *Ici, être dupe devenait souvent le bonheur le plus sûr et le plus grand* »⁹⁷ Car si la survie est dans le faire-semblant, le salut est dans la croyance. Toutefois la croyance est ailleurs : « *Ici, nous croyons fortement, nous croyons en tout. Nos idées font ce que nos corps ne peuvent pas* »⁹⁸. En fait ce que les corps ne peuvent pas faire c'est à Dieu qu'il est demandé de le faire : « *Seigneur Dieu, souffla la vieille, fais ta part des choses. Nous avons fait la nôtre* »⁹⁹. Chez Sony Labou Tansi, la supplique vient révéler une exigence de révolte contre l'inertie générale et un acte de rébellion qui s'édifie dans le meurtre du Premier secrétaire du parti, assassiné à la messe de Pâques, et dont la ritualité tragique est transformée en une esthétique du désespoir. Dadou en réchappe, certes mais cela a-t-il vraiment une importance ? Puisque personne ne réchappera, pour sûr, de cet engrenage infernal.

L'assassinat du dirigeant est l'aboutissement d'un texte qui institue ainsi la cruauté comme règle d'or de l'absurdité et de l'arbitraire postcolonial. Il s'opère par la même occasion un déplacement du sens des mots ; de la mort sur la vie et l'engagement. Le chef qui confie à Dadou la mission de tuer le Premier l'énonce plus ou moins explicitement : « *Nous sommes des morts. Et un mort ne pose pas de questions. Un mort, ça pourrit. Vite ou lentement, mais ça pourrit. Les questions, les réponses, nous, on les laisse aux vivants* »¹⁰⁰. Dès qu'il est passé de l'autre côté du fleuve, Dadou est conscient qu'il a rejoint les rives des

⁹³ . *Ibid.*, p. 72.

⁹⁴ . *Ibid.*, p. 161.

⁹⁵ . *Ibid.*, p. 184.

⁹⁶ . *Ibid.*, p. 131.

⁹⁷ . *Ibid.*, p. 164.

⁹⁸ . *Ibid.*, p. 196.

⁹⁹ . *Ibid.*, p. 151.

¹⁰⁰ . *L'Anté-peuple*, Op. Cit., p. 203.

morts, celle des gens du fleuve qui ont refusé une appartenance sociale faussée par les compromissions et ont décidé de mourir pour renaître à la vraie vie.

La première tâche qui s'impose, pour ne pas avoir à choisir entre une mort « *de mouche* » et une mort « *d'homme* », est d'apprendre à apprivoiser la mort, à « *mourir vivant* », comme le dit Sony Labou Tansi lui-même dans un entretien avec Guy Daninos : « *Je sais que je mourrai vivant. Tous les hommes devraient mourir vivants. C'est si beau.* » La mort ainsi démystifiée ne guérit pourtant pas de la frayeur qu'elle suscite. Elle ordonne même de recentrer le questionnement sur le sens à lui donner dès lors que la vie elle-même devient insupportable : « *Je ne sais pas à quoi ressemble la mort : à un fleuve ? à un pont ? à un mur ? à une porte ? J'en ai peur. Mais j'ai plus peur de la vie, cette vie où je laisse un monstre exécrationnel : Nitu Dadou* »¹⁰¹ Il n'est plus d'autres choix que la mort prenne la signification de la rédemption afin qu'elle puisse donner lieu à l'engendrement d'autres existences.

Mais avant d'accepter cette belle mort, les personnages de Labou Tansi doivent subir la solitude et le rabaissement. Dans la seconde partie de *L'Anté-peuple*, Dadou, ayant perdu sa dignité, passe ses nuits dans les caniveaux, avec pour matelas les eaux stagnantes et pour taie d'oreillers les immondices. Le misérable forme corps avec la boue, c'est-à-dire la Terre. Chez Sony Labou Tansi, les nombreuses scènes de tortures et de dissections attestent du peu de crédit accordé au corps humains et de l'humiliation qu'on lui fait subir. Elles établissent un rapport entre la condition des forçats et celle des morts, mais aussi un rapport entre le corps et la Terre.

II.4. Les métaphores du corps

Le corps sur lequel se focalise l'attention de Sony Labou Tansi entretient une relation privilégiée au pouvoir. Pouvoir de séduction, cela va de soi : « *Le corps de cette gamine lui parut contagieux (...)* »¹⁰², mais aussi avec la mémoire pour devenir une composante essentielle à la fois de la poétique et de l'éthique : « *L'orchestre exécutait une rumba. Longue, cette rumba ; les couples se dilataient, perdus dans l'enchevêtrement des sons. Longue, longue cette rumba. Longs, amples et tendus, les corps* »¹⁰³. Qu'il soit réel ou symbolique, c'est à travers le corps et par lui que circulent les éléments constitutifs du texte et que s'organise le récit : « *La loi. Elle n'était pas moche, la loi. Le corps, oui. Tous les corps sont moches. D'ailleurs, à bien y réfléchir, le corps, c'est le sommet de la "mocherie". La preuve,*

¹⁰¹ . *Ibid.*, p. 77.

¹⁰² . *L'Anté-peuple*, Op. Cit., p. 41.

¹⁰³ . *Ibid.*, p. 37.

eh ! bien la preuve, la grande preuve c'est qu'il ne se lève que pour tomber. »¹⁰⁴. L'analogie que l'auteur établit entre corps et sexe masculin (qui ne se lève que pour mieux retomber) relève d'un jeu de mots subtil emprunté aux langues Kongo. Elle est caractéristique de ces écritures africaines qui, se jouant du bilinguisme, cherchent à établir des passerelles entre les langues vernaculaires et la très officielle langue française. En jouant souvent des néologismes à partir du français lui-même : « *merdant, merdé, s'enconchonner, blanconnerries* », ou en détournant une locution bien connue « *Il y a anguille sous pirogue, il y a anguille sous béret* », voire en traduisant certaines propositions comme « *avoir deux cœurs* » qui exprime l'embarras d'une personne confronté à un dilemme. De même lorsque Dadou dit « *J'ai eu lieu, tu peux me croire sur parole : j'ai eu lieu* »¹⁰⁵, Sony Labou Tansi traduit tout simplement une expression congolaise dans laquelle *avoir eu lieu* signifie qu'on a eu une existence sociale reconnue.

La libre circulation des expressions d'une langue à l'autre non seulement ressuscite le français « congolais » avec ses termes comme *matabiches* (pourboire) ou *Radio-trottoir* (rumeur) mais l'enrichit aussi « un sourire technique » et signe un permanent transfert de sens qui donne aux mots employés une valeur ajoutée à caractère anthropologique comme dans « un coup d'œil *compliqué* ». C'est dire combien dans ce pays où le mauvais œil est prégnant, un coup d'œil compliqué est déjà un avertissement. Et le corps qui le supporte cesse d'être un corps simple pour devenir un nœud de significations que l'écriture s'attache à symboliser dans les maux de l'Afrique postcoloniale.

III. Le peuple révolté dans l'Anté-peuple

III.1 Yealdara

Après avoir été secouée par le même vent maléfique de la corruption des mœurs comme ses autres sœurs d'infortune, Yealdara prend conscience de l'exploitation dont son peuple est victime. Elle décide alors de lutter contre la dictature et l'injustice représentées par son propre père. Motivée d'abord par son amour pour Dadou, Yealdara renonce à son aisance matérielle et rejoint ce dernier de l'autre côté de la rive. Elle veut lui redonner le goût de vivre. Ce passage décrit largement un rêve romantique qui s'inscrit cependant dans un rôle de méditation :

¹⁰⁴ . *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁵ . *Ibid.*, p. 117.

Elle l'arracherait à la boisson, à la loi, aux morts et aux vivants. Ils construiraient ce monde où le lit devient boussole, où les draps deviennent vagues et tempêtes, où l'odeur est vent, où la viande est univers. Ils iraient danser, boire, sauter les ruisseaux, courir les bois, enjambrer crabes et cailloux¹⁰⁶.

Au risque de sa propre vie, Yealdara favorise l'évasion de Dadou qui se réfugie dans le village des pêcheurs considéré comme un nid des rebelles. L'objectif unique de Yealdara est de créer un paradis avec Dadou, comme elle le dit elle-même : « Ils construiraient ce monde où le lit devient boussole, où les draps deviennent vagues et tempêtes, où l'odeur est vent, où la viande est univers. Ils iraient danser, boire, sauter les ruisseaux [...] avant de pourrir, il faut se débattre... » (1981 : 70). La recherche de l'amour ne sera pas facile pour elle. Yealdara sera obligée de traverser des obstacles, et de surmonter des difficultés qui mettent à rude épreuve sa foi en l'amour. Elle reçoit encore des blessures lorsqu'elle traverse le fleuve à la recherche de l'objet de son amour. La rupture d'avec son père et sa vie antérieure marquent le début d'un nouveau voyage. La traversée du fleuve prend donc tous les aspects d'une purification de la personnalité.

En traversant le fleuve, Yealdara laisse derrière elle un monde en agitation. De l'autre côté, elle espère trouver l'objet de sa quête, mais son déplacement est une descente aux enfers ; elle devient pêcheuse dans le village qui l'accueille. La vie dans cet espace qu'elle vient de découvrir lui permet de comprendre qu'elle est tombée dans un univers qui vit un bouleversement révolutionnaire. Ses discussions avec le vieil Armando lui ont permis de comprendre que « le fleuve est le pays des grandes âmes ». (Idem : 147). Yealdara passe cinq ans dans ce village jusqu'au jour où le vieil Armando est arrêté. Elle est brutalement ramenée à la réalité et décide d'agir : « Il faut que je me batte. Je n'ai pas encore les mains liées. Je n'ai pas encore la viande fermée. Tant qu'il y aura une goutte de moi en moi, je me battrai » (Idem : 160). Cependant, dans un pays en pleine révolution, Yealdara n'a pas d'armes, ni de moyens. Au moment où elle décide de lutter, elle n'appartient à aucun groupe d'action. Seule dans son parcours, elle est obligée de subir dans sa chair les souffrances du myste.

Au cours de ses recherches, Yealdara découvre les réalités de la capitale. Les espaces publics sont baptisés de noms faisant partie du registre révolutionnaire : parc de la liberté, Rue de la Fanfare, Avenue de l'espoir, Rue de Babylone, (Idem : 163-165). Le parc de la liberté est inaccessible, les soldats demandent les papiers à tous les coins de la rue. Les rêves sont brisés : « Ça chauffait trop ici. Tous les chemins morts. Restait seulement celui de l'espoir. Tous les droits tués, restait ce droit à l'espoir, aux illusions peut-être » (idem : 164). Le seul

¹⁰⁶ . L'Anté-peuple, p. 114.

espace censé donner espoir aux individus est celui des églises, et autres confessions religieuses. Ces lieux sont en principe le refuge par excellence, les milieux dans lesquels l'on recherche et retrouve la sérénité, mais ce n'est pas toujours le cas :

On venait pour fuir l'extérieur. Mais l'extérieur vous pourchassait partout. Il vous encerclait ; il se resserrait sur vous comme un nœud terrible, il vous rongeaît, vous grattait, vous piquait, vous assiégeait. L'extérieur était la nouvelle bête féroce ici, qui sautait sur vous à la moindre occasion et vous déchirait, vous broyait ; il avait des gestes de raz de marée et se conduisait comme un séisme dans tout l'être, sous toutes les viandes, au fond de toutes les consciences¹⁰⁷. (Idem : 165).

Yealdara découvre que la plupart de ces dénominations cachent mal les soubresauts d'une révolution s'est emballée. Les arrestations et les exécutions qui se font au nom de la révolution sont, en réalité, des répressions initiées par les dictateurs pour se maintenir au pouvoir. Les personnages se retrouvent au centre d'un cycle qui leur ouvre les portes de l'enfer. Yealdara découvre le règne d'un univers où elle bascule bientôt.

A la nouvelle de l'arrestation de Dadou, Yealdara n'éprouve plus le goût de vivre car elle a songé à se « donner le fond du fleuve »¹⁰⁸. Son désespoir est cependant momentané. Une voix plus forte lui fait dire en effet : « Je me vendrai pour lui, dit-elle à voix morte. Je me donnerai¹⁰⁹. On retrouve dans ces mots de Yealdara une grande détermination qui révèle un caractère ferme. Yealdara exploite les charmes de son corps pour gagner la confiance de Marti Mouyabas, le numéro un du régime, grand obstacle à l'action révolutionnaire des maquisards. On retrouve en Yealdara le personnage de Ya dans *Le Bel immonde* de Mudimbe une prostituée qui couche avec le ministre dans un but précis : soutirer des renseignements pouvant être utiles aux rebelles pour lesquels elle travaille. Yealdara, tout comme Ya, n'est pas dans sa peau quand elle se vend. C'est la mort dans l'âme et avec l'envie de tuer que Yealdara couche avec Mouyabas :

Elle lui ferma les narines en y introduisant son majeur et son annulaire. Mouyabas résista héroïquement pour lui prouver qu'il avait du souffle. Comme Yealdara n'en levait pas les doigts des narines, il se mit à respirer par la bouche. Elle lui versa un peu de café dans la bouche. Mouyabas toussa fortement¹¹⁰.

¹⁰⁷ . l'Anté-peuple, Op., Cit, p. 165.

¹⁰⁸ . Idem. p. 159.

¹⁰⁹ . Idem.

¹¹⁰ . Idem. p. 71.

Dans cet extrait Yealdara apparaît sous ses traits ambivalents : une dangereuse séductrice. Le crime qu'elle voulait commettre n'a pas lieu car le rôle de mante-religieuse devait être joué par quelqu'un d'autre.

III.2. Yealdara

Lorsque Yealdara décide de rencontrer les maquisards, elle a déjà compris que la seule chose qui compte c'est la lutte, que Dadou vive ou non : « *Ici, la réalité, la seule réalité, c'est respirer pour de battre. Respirer jusqu'à ce qu'ils vous désarçonnent*¹¹¹ ». L'initiation sur laquelle prend part Yealdara l'engage à respecter les principes de la lutte : « *Tu te battras pour l'honneur, l'amour et la dignité. Tu tueras parce que dieu donnera la résurrection aux âmes fortes. La justice et la paix seront les seules raisons de ta guerre*¹¹² ». Ainsi la révolution l'emporte sur l'amour. À ce niveau, le destin de Yealdara rejoint celui de sa sœur de combat, Kotawali. Pamba, l'autre personnage du roman de Menga comprend la première que Kotawali est d'abord la femme du maquis avant d'être la maîtresse de Belindao, son mari : « *J'avais déjà la résolution de partager ton amour avec elle. Mais Kotawali a épousé le maquis et, crois-moi, mon ami, elle ne pourra t'appartenir définitivement que si les événements viennent provoquer le divorce entre la cause qu'elle sert et elle* »¹¹³.

La révolution impose donc des sacrifices, et, le plus souvent, elle est incompatible avec l'amour. Yealdara accepte de risquer sa vie pour lutter avec les autres maquisards. Elle souhaite toujours retrouver Dadou, mais un Dadou combattant. Lorsqu'ils se revoient, que plus l'amour, c'est plutôt la mystique révolutionnaire qui les unit à jamais. Dès qu'elle adhère au maquis, Yealdara est confondue dans le groupe des autres maquisards. Le narrateur ne la décrit pas dans son nouveau rôle de guerrière. Le lecteur ne la voit pas sur le champ de bataille comme c'est le cas pour Kotawali dans le récit de Guy Menga. Le lecteur apprend plutôt que Yealdara doit endosser la natte du fou pour éviter de se faire repérer par l'autorité combattue.

Ce déguisement s'explique dans la mesure où la répression sévit avec rigueur. Comme les autres folles du récit, Yealdara occupe des responsabilités de second niveau qui consistent à s'installer dans la population pour rassembler les informations nécessaires à l'action des maquisards. L'itinéraire de Yealdara aboutit au salut. Après avoir souillé son corps, elle se rachète par son engagement dans le maquis. Sa mission consistait avant tout à combattre pour

¹¹¹ . *l'Anté-peuple*, p. 160.

¹¹² . *Idem*. pp. 177-178.

¹¹³ . Menga, *Op. Cit.* p. 277.

la paix. Ainsi que le note Arlette Chemain en parlant de la femme dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : « *la féminité tout en restant inquiétante, est reconvertie en une force positive au service de la justice, devenue une alliée dans la lutte pour construire un monde meilleur* ». La recherche de cette justice constitue également le programme d'action de Chaidana dans *La vie et demie*.

Conclusion Générale

Conclusion Générale

En guise de conclusion à notre travail, nous pouvons constater que le concept du peuple a été pendant longtemps défini comme l'ensemble d'hommes habitant ou non sur un même territoire et constituant une communauté sociale et culturelle régit par les mêmes lois et formant une nation. Ces derniers ont connu le même passé et partagent les mêmes valeurs socioculturelles bien connues des uns et des autres.

Dans la Rome Antique, ce concept a été défini comme un ensemble de personnes ayant le droit politique de voter et se distinguant à la fois du sénat et de la plèbe. Généralement, il désigne un ensemble d'êtres humains ayant en partage un territoire, une culture, des mœurs, un système de gouvernement et, partageant un sentiment d'appartenance à une communauté de destin. Ce sentiment s'abreuve aux sources de la reconnaissance d'un passé comme réel ou supposé, un territoire commun, une ou plusieurs langues vernaculaires communes, une ou plusieurs religions connues, des valeurs partagées et clairement identifiées par les ressortissants de cet espace comparativement à celles d'autres territoires. De nos jours, il s'emploie de plus en plus pour désigner la masse, les gens de condition modeste ou anonyme, par opposition aux possédants, aux élites.

La Troisième République a donc constitué une période littéraire très riche et finalement très novatrice dans l'histoire de la représentation du peuple. En effet, alors que dans la tradition inaugurée au XIX^{ème} siècle, cette question se posait avant tout en termes politiques, au cours du XX^e siècle, elle est devenue un enjeu esthétique. Alors qu'à la première époque, représenter l'ouvrier avait forcément un caractère révolutionnaire, ou scandaleux, lors de la deuxième, le thème est devenu banal, et le peuple ne justifiait plus à lui seul un projet romanesque. Aussi a-t-il fallu trouver une dimension nouvelle dans le portrait des classes sociales dominées et en outre prendre en compte les nouveaux enjeux de la Troisième République. La représentation du peuple n'a donc désormais une signification que si elle ne se contente pas simplement de représenter les classes sociales, mais prend également en considération les pratiques linguistiques. Finalement, le thème populaire a donc servi à renouveler les styles de la narration romanesque. Aujourd'hui, la veine démocratique existe encore dans le roman contemporain, même si les auteurs ne présentent pas toujours les mêmes préoccupations, comme le montre Nelly Wolf en citant les auteurs suivants : Christiane Rochefort, François Gerber, Alphonse Boudard, qui décrivent les classes populaires urbaines en joignant automatiquement le réalisme linguistique à leurs récits et Pierre-Jakez Hélias ainsi

que Jean-Pierre Chabrol qui continue à écrire dans la veine de l'épopée paysanne en revendiquant encore un certain régionalisme.

L'Anté-peuple est un roman plus philosophique que psychologique « Je parle d'un autre monde », plus existentiel qu'existentialiste Dadou se sent « inexister », où l'on pense, débat et se bat beaucoup, pas seulement Dadou mais aussi les pêcheurs, les maquisards, les femmes, et notamment Yavelde et Yealdara. Or, ces superbes héroïnes de tragédie – l'une donne sa vie pour Dadou, l'autre son corps – sont les deux faces du destin cynique des pays qui exigent qu'on les aime d'un amour qui tient de « l'acte de respirer » : « Ah ! Putain de pays ! [dit en substance Dadou] on n'a même pas le cœur de le détester. »

Bibliographie

1- Corpus d'étude

- *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983. 188 p.

Romans de Sony Labou Tansi

- *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979. 191 p.
- *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981. 156 p.
- *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985. 200 p.
- *Les Yeux du volcan*, Paris, Seuil, 1988. 191 p.
- *Le commencement des douleurs*, Paris, Seuil, 1995. 154 p.

Ouvrages théoriques consacrés à Sony Labou Tansi

- Bisanswa, Justin Kalulu, *Roman africain contemporain : fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*, Paris, Honoré Champion, 2009, 221 p.
- Cabakulu, Mwamba, *Introduction à l'œuvre de Sony Labou Tansi : écrivain congolais*, Saint-Louis du Sénégal, Xamal, 1995. 54 p.
- Devésa, Jean-Michel, *Sony Labou Tansi : écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris, L'Harmattan, 1996. 379 p.
- Diène, Babou, *Henri Lopes et Sony Labou Tansi, immersion culturelle et écriture romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2011. 373 p.
- Garnier, Xavier *Sony Labou Tansi : une écriture de la décomposition impériale*, Paris, Éditions Karthala, 2015. 252 p.
- Kouakou, Jean-Marie, *La pensée de Sony Labou Tansi*, Paris, L'Harmattan, 2003, 218 p.
- Mbang, Anatole, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi : systèmes d'interactions dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996. 282 p.
- Moudileno, Lydie, *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais : Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula*, Paris, Karthala, 2006. 161 p.