JOSIAS SEMUJANGA
The University of Western Ontario

Du stéréotype à l'esthétique dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi

Le *Petit Robert* établit un rapport entre le stéréotype et le cliché en soulignant les points sémantiques communs et les différences. Le stéréotype serait une « opinion toute faite » et le cliché « une idée ou expression trop souvent utilisée ». Le cliché et le stéréotype posséderaient ensemble une signification commune, car tous deux renverraient à du « déjà vu ». Pour Ruth Amossy, le stéréotype est « une notion vague dont on connaît mal les contours, et dont les fonctions demeurent controversées[1] » alors que pour Daniel Durante- Castillo et Jean-Louis Dufays, le stéréotype est une notion ayant des fonctions précises dans l'organisation sémantique et narrative des discours littéraires et sociaux. En effet, ces derniers établissent une différence entre les termes « cliché » et « stéréotype ». Alors que le premier tend à une schématisation des unités linguistiques sélectionnées, le deuxième désigne une structure figée.

C'est dans le prolongement de ces travaux que je considère le cliché comme une actualisation sous forme d'idiomes lexicalisés d'un schéma plus abstrait qu'est le stéréotype. Sans m'étendre sur la définition du concept, je retiens que le stéréotype est un phénomène figé, préconstruit et reçu comme tel, figement dont le processus comporte une dimension esthétique dans les œuvres

littéraires ou artistiques, car « le travail en *sourdine* du stéréotype en rapport direct à une économie de la répétition rend justement possible la prise de parole[2] ». Et Jean-Louis Dufays note une série de critères dont les plus importants sont la dimension répétitive (un nouveau stéréotype se construit sur les ruines de l'ancien), la dimension historique (un stéréotype naît d'une situation particulière) et la dimension sémantique (un stéréotype se compose d'un contenu)[3]. À ces critères, il ajoute la dimension syntaxique à partir de laquelle le stéréotype est analysé comme un schéma abstrait, sorte de lieu commun qu'un nombre très varié de textes convoque. Appliquée à l'écriture, la dimension syntaxique du stéréotype est d'une importance capitale dans la mesure où elle permet de montrer que le roman, par exemple, est une écriture ambivalente oscillant entre la nouveauté et la répétition des motifs et des thèmes littéraires. La question est alors de savoir comment on peut lire les œuvres pour repérer ces éléments stéréotypés puisque « aucun texte ne semble [...] pouvoir se dérober à l'emprise du stéréotype[4] ».

D'entrée de jeu, disons que l'écriture de *La Vie et demie* est régie essentiellement par l'usage des lieux communs établissant des relations multiples entre ce roman et d'autres discours. Et l'on sait que dans la foulée des recherches sur la transtextualité, Genette a distingué différents modes de l'écriture littéraire comme répétition et transformation – parodie, travestissement, transposition, etc. – qui déploient les mille métamorphoses d'une « littérature en transfusion perpétuelle (ou perfusion transtextuelle)[5] ». Mais dans cette étude, mon propos est de souligner que l'essentiel n'est pas tant la provenance des motifs empruntés par un texte à

d'autres que leurs fonctions dans la structuration d'une œuvre. À ce propos deux éléments méritent d'être notés. D'abord, des unités discursives sur lesquelles le narrateur de *La Vie et demie* s'appesantit – un lieu commun, une scène exemplaire, un mythe, un cliché, une forme narrative – se modifient en changeant d'emploi. Ces paradigmes apparaissent ensuite comme des formes flexibles qui, en s'incorporant à l'œuvre, portent les traces de l'incessante circulation qui régit l'écriture du roman et de l'œuvre littéraire en général. La métamorphose des stéréotypes discursifs et littéraires est étudiée en trois temps. Après avoir analysé la narration du roman et souligné les paradoxes entre le réalisme et le fantastique, je montrerai leur relation avec le stéréotype du « monde tropical » dans l'esthétique générale du roman.

De la narration disqualifiante à l'ambivalence axiologique

Dans une large mesure les deux principaux parcours narratifs du roman se construisent à partir de la fable politique. En simplifiant beaucoup le schéma narratif, on peut dire que les acteurs du spectacle de règne de Ramoussa, dit le Guide, se distribuent de la manière suivante. Il y a le Président dont l'objectif est de se maintenir au pouvoir grâce à son armée et au soutien d'une puissance étrangère. À un tel abus s'oppose un autre groupe de personnages représenté par Marbiana Abendoti, dit Martial. Celui-ci et, plus tard, sa fille, Chaïdana, luttent pour leur survie, pour assurer le respect de la vie du peuple et pour faire échec à la bestialité causée par le pouvoir coercitif du Guide Providentiel :

> Excellence. Nous savons que vous ne lirez pas cette lettre jusqu'au bout. Nous vous invitons pourtant à ce courage-là. Nous avons toujours dit (nous savons que nous avons raison) : la dictature n'est pas une arme révolutionnaire, mais un moyen d'oppression au même titre que la torture morale et physique ; parce que, si la dictature était comme vous le dites souvent, révolutionnaire, si, comme vous le prétendez, la discipline peut remplacer l'éducation, si l'obéissance est la plus haute vertu des hommes, vous seriez amené à établir que l'inhumanité aussi est progressiste[6].

Martial, qui bénéficie de la sympathie du narrateur, se demande si la cruauté est communautaire[7], et énonce une mise en garde contre l'action du Guide : « On n'éteint pas le feu avec du feu. On ne brûle pas la dictature, c'est elle qui brûle. Dès qu'on l'a choisie, on ne peut plus s'arrêter. Il n'y a pas de forme atténuée, mais seulement des étapes qui nous avalent et qui vous avalent » (*VD*, p. 137). En refusant de mourir par le couteau ou par l'une des armes à feu que lui présente le Guide Providentiel, Martial symbolise la Rébellion dont aucune dictature ne peut venir à bout, car toute la descendance de Martial continuera à lutter contre la dictature, de Chaïdana (sa fille) à Chaïdana-aux-gros-cheveux (sa petite-fille) jusqu'aux Trente Jean de la série C (ses arrière-petits-fils).

Tous les personnages du roman s'inscrivent dans les programmes narratifs manichéens dont la confrontation débouche sur l'apocalypse de la République de Katamalanasie, République des dictateurs, et de la République de Darmellia, fondée par les Trente Jean dissidents de la série C[8]. La distribution des rôles des personnages en regard de l'objet de quête est en rapport

avec la vision du monde qui sous-tend le roman, à savoir un univers ubuesque où il est difficile de repérer le héros et l'antihéros. Et une telle structure narrative affirme l'ambivalence axiologique comme procédé romanesque majeur dans *La Vie et demie.* Sous cet angle, la lecture politique du roman s'invalide, car le récit n'est qu'une suite de guerres sans finalité morale : « Le régime de Mallot-l'Enfant-du-Tigre dura sept ans. Il y eut seize guerres de sécession, seize guerres contre le Darmellia – et seize réponses de guerre de Jean Canon qu'on appelait maintenant le sergent Terrible » (*VD*, p. 174-175). Cette finale du roman ne laisse pas présager un avenir meilleur ; le combat de Martial est aussi vain que celui des dictateurs providentiels[9].

De plus, le narrateur fait apparaître la lâcheté des héros comme Chaïdana qui est victime de la dictature du Guide Providentiel qu'elle combat, mais qui est, par ailleurs, une débauchée qui se prostitue avec ses bourreaux. La morale du roman est donc ambiguë. Et le caractère problématique du héros s'explique par rapport à un contexte culturel dépravé. Démoniaques, les principaux personnages sont caractérisés par une quête des valeurs négatives. Une telle ambivalence narrative qui disqualifie le héros et l'antihéros fait réfléchir le lecteur sur le processus d'écriture romanesque. Car, fragmenté, un tel schéma narratif se rencontre dans nombre de romans modernes, comme si cette suspension du jugement moral était la morale même du roman[10].

De cette manière, le roman dévoile une double quête ou une double enquête. Celle, d'abord, qui pourrait se qualifier de rhétorique, car même si, à vrai dire, le roman ne développe pas une thèse, de nombreux

indices montrent que le narrateur vise à disqualifier le discours politique en Afrique contemporaine. L'autre quête, qui s'articule à la première par le recours aux stéréotypes, tend à miner le caractère réaliste du roman.

Entre le réalisme et le fantastique

Todorov définit le fantastique comme un genre narratif caractérisé par une manière de raconter centrée sur une hésitation herméneutique maintenue par le narrateur entre une explication systématique des faits et une convocation du surnaturel[11]. À cette conception Élisabeth Mudimbe-Boyi ajoute que le fantastique est également associé au merveilleux, car il « constitue un univers d'évasion qui transcende la banalité quotidienne[12] ». Le recours au merveilleux et à l'horreur ainsi que le mélange du vraisemblable et de l'irréel sont les trois formes dominantes du fantastique dans *La Vie et demie.*

En rendant la réalité plus prosaïque, le narrateur la disqualifie et ouvre une piste de lecture dirigée vers le merveilleux et l'onirique. Les personnages de Martial, de Chaïdana et de Layisho (compagnon de route de Chaïdana) apparaissent comme des êtres surnaturels et presque immortels. Ils changent continuellement d'identité, comme Chaïdana dont la grossesse a duré dix-huit mois et seize jours et qui, sa vie durant, a eu deux cent quatre noms dont le dernier fut Chanka. Quant à Layisho, il est incarcéré pendant quatre-vingt-huit ans par les guides providentiels avant de mourir à l'âge de cent trente-trois ans et neuf mois et, après sa mort, quand il est décidé de ne l'enterrer que lorsque commencera la putréfaction de son corps, celle-ci « ne vint qu'un an et douze jours après sa mort. Le corps du vieillard resta frais, comme celui d'un homme qui sort

des bains » (*VD*, p. 81). Même le nom du pays change tout au long de l'histoire. Tantôt il s'appelle Katamalanasie, tantôt Kawangotora et tantôt Bampotsoata. Et Yourma, la capitale, devient à la fin du récit Félix-Ville.

Ce fantastique se traduit également par le retour des morts qui prennent la parole dans le roman. Martial revient pour régler ses comptes avec sa fille, Chaïdana, et avec Le Guide Providentiel qui l'a exécuté. De la même manière, d'autres personnages, victimes des guides providentiels, entrent dans la mort de Martial pour conjurer leur mort physique comme les étudiants de l'Université de Yourma :

> Le jour où l'université de Yourma protesta contre les « politisations inconditionnelles des diplômes », le guide Henri-au-Cœur-Tendre donna l'ordre de tirer, les trois mille quatre-vingt-douze morts entrèrent tous dans la mort de Martial, puisque le soir du 20 décembre, on les vit marcher dans les rues, brandissant des drapeaux de sang, avec leurs blessures qui saignaient toujours. Nombreux étaient maintenant ceux qui voulaient mourir de la mort de Martial pour avoir l'occasion de repasser dans la vie après la mort. Beaucoup enviaient les étudiants et tous ceux que les guides faisaient fusiller. (*VD*, p. 86-87)

Dans ce contexte, le fantastique, qui est une réaction au principe du réalisme romanesque, participe de la fusion des procédés romanesques avec ceux d'autres genres comme le conte, les devinettes et les chroniques. Ainsi, le narrateur extradiégétique émaille les différents récits enchâssés par les formules du conte, telles que « C'était l'année où… » (*VD*, p. 11) ou « à cette époque-là, […] à l'époque où », qui rappellent le « Il était une

fois... ». Les formes du conte scandent le récit qui commence par « C'était l'année où Chaïdana avait eu ses quinze ans » (*VD*, p. 11) et se clôt par des formules équivalentes : « C'est à cette époque que trente-six des Jean de la série C avaient obtenu la permission d'aller voir leur grand-mère » (*VD*, p. 150-151) ou encore : « Ainsi naquirent le Nil qui a vu tous les pharaons, le Nyassa, le Victoria, la région des lacs » (*VD*, p. 187). Et la finale du roman rappelle son début, les motifs narratifs du conte sont là : « Granita ! Mon corps se souvient de toi. Il est mort, Monsieur le Ministre de Sa Toute-Grasse-Hernie » (*VD*, p. 192). Les formes du conte se manifestent également par l'usage fréquent des chiffres dans la narration des événements liés à l'écoulement du temps : « Il s'éteignit la troisième nuit de la troisième semaine suivant le départ des Pygmées. [Et] pendant les dix-neuf mois et vingt-deux jours que le corps mit à pourrir, Kabahashou prit à ses pièges sept cent quarante-deux sangliers, deux cent vingt-huit civettes, huit cent trois chacals, quatre-vingt-treize chats, quatre crocodiles, deux léopards, d'innombrables rats de toutes tailles, ainsi que quatre boas et treize vipères » (*VD*, p. 92-93).

Le narrateur utilise également le mode des chroniques : « On était sous le règne du guide Henri-au-Cœur-Tendre deuxième, troisième mois, première semaine » (*VD*, p. 102), mode qui s'apparente à celui des récits dynastiques où chaque nom de règne est associé à un univers symbolique en rapport avec les événements qui vont survenir dans le royaume. Ainsi Henri-au-Cœur-Tendre, qui est sympathique et libéral, s'inscrit dans un cycle des rois de la paix et de la prospérité, tandis que Jean-Calcium, difficile et draconien, ouvre celui des rois

de la guerre et de la barbarie. Outre l'accumulation de ces formes stéréotypiques, sortes de lieux communs narratifs, leur structure répétitive a une valeur narrative et révèle la relation du roman avec les textes de la tradition orale. Leur apparition n'est ni gratuite ni artificielle, car elles s'intègrent au roman. En reconvoquant ces formes, le roman rétablit le fil qui tisse les rapports entre les genres littéraires où le fantastique participe de la poétique transtextuelle et transgénérique privilégiée par le roman.

Le deuxième type de fantastique se rapproche de l'horreur, dont les mécanismes sont atténués par la narration humoristique. Par la machine meurtrière devenue incontrôlable, par exemple ces « mouches-radio qui pouvaient diffuser un rayon mortel à plusieurs millions de kilomètres de distance [et qui pouvaient] faire fondre [et] fouiller le soleil » (*VD*, p. 183), ce fantastique utilise des scénario-motifs du roman moderne comme l'horreur qui représente le mal indéfini et innommable dont souffre la République de Katalamanasie :

> En deux ans, Chaïdana avait servi du champagne à trente hauts personnages de la tragédie katamalanasienne. On commençait à parler d'une épidémie, mais puisque l'épidémie, si épidémie il y avait, ne frappait que les membres de la dictature katamalanasienne, on conclut, à l'étranger, que cela ne pouvait être qu'une de ces méthodes tropicales par lesquelles le Guide Providentiel avait remplacé les élections souvent trop coûteuses en république communautariste de Katamalanasie, méthodes moins tempérées, mais finalement plus rapides pour changer les membres de son gouvernement. (*VD*, p. 61-62)

Enfin, le va-et-vient entre les univers fantastique et réaliste crée un espace imaginaire où toutes les valeurs se rencontrent et s'affrontent, puis s'annulent. En suggérant une incertitude sur les fondements mêmes du récit réaliste et vraisemblable, le récit fantastique établit un rapport entre la mythologie littéraire de la terreur et la mythologie politique moderne. Celle-ci se meut en effet dans un univers ubuesque où le terrorisme, les assassinats et autres escadrons de la mort dépassent le monde imaginable pour rejoindre le spectre de l'Histoire dont la réalité échappe, dans la logique vraisemblable, à toute représentation, pour être le lieu de l'innommable et de l'irreprésentable. Et désormais tout se passe comme si, pour être vrai, un roman devait dépasser les limites du vraisemblable qui réduit et schématise le réel, le nommable et l'histoire. Comme si pour dire vrai il fallait mentir et que, pour raconter l'histoire innommable dans sa réalité quotidienne ou romanesque, il fallait parler d'autre chose que de l'imaginable. Selon Christiane Ndiaye, « cette dimension surnaturelle est moins directement informée par les croyances traditionnelles réelles dans la mesure où elle relève davantage de l'imaginaire de l'écrivain, mais elle est régie par des principes analogues et remplit sensiblement les mêmes fonctions dans les romans de Sony Labou Tansi[13] ». Ce mélange fantastique qui consiste à faire le « mariage du paradis et de l'enfer » par la convocation des visions oniriques et apocalyptiques se rencontre chez beaucoup d'écrivains contemporains, comme le dit Mohamed Dib[14]. Une telle configuration dérobe le roman de ses référents anecdotiques pour en faire une œuvre capable de susciter diverses interprétations par la réorganisation des langages qui le traver-

sent, dont cette imagerie débridée et parodique qu'est la « tropicalité » et sa charge subversive.

De la tropicalité comme métamorphose interdiscursive

La tropicalité qui relève du principe interdiscursif consiste à s'emparer des clichés discursifs pour les renverser et les relativiser. En tant que relation horizontale entre les différents discours où les hiérarchies sont neutralisées, la tropicalité se manifeste par la distanciation humoristique ou ironique. Et c'est dans ce sens qu'elle participe de la métamorphose en tant que procédé romanesque qui se manifeste comme dépossession du sens des traits génériques ou discursifs évoqués. À ce propos, beaucoup de critiques ont ramené cette fantaisie débridée qui franchit les limites du vraisemblable au simple débat des sources africaines ou européennes du roman.

M. a M. Ngal a été le premier à attirer l'attention du lecteur sur cet aspect particulier de l'œuvre de Sony Labou Tansi, mais l'a aussitôt ramené à la problématique de l'influence de la tradition orale sur le roman moderne africain[15]. Fort de sa vision « eurocentriste » des œuvres africaines, Jacques Chevrier traite Chaïdana de « Jeanne d'Arc tropicale[16] ». Quant à Siméon Osazua, dans sa thèse sur le roman de Sony Labou Tansi, il parle de la tropicalité comme d'un processus d'écriture littéraire consistant à utiliser le français, langue de l'autre, en l'adaptant au contexte africain. Selon l'auteur, « au sens global, les tropicalités de Sony Labou Tansi réfèrent à son recours à l'instinct et aux attitudes linguistiques africaines dans son écriture, [car selon l'auteur] la fragilité de la langue française ne

permet pas tellement l'expression de l'émotion nègre ». Par ailleurs, Osazua affirme que le mot « tropical » a comme référence première « africain » ou « nègre », puisque l'Afrique est « située en pleine région tropicale[17] ».

Cependant, la lecture du roman de Sony Labou Tansi autorise à dire que la convocation de la « tropicalité » dépasse de loin ces considérations d'ordre linguistique. Aussi, plutôt que d'y voir un phénomène africain au sens sociologique du terme, il est plus opératoire de le considérer comme un lien transdiscursif et transculturel entre l'Afrique littéraire et l'Amérique latine, où le mouvement artistique et littéraire connu sous ce nom a existé dans les années soixante et soixante-dix, d'une part, et l'Occident et ses stéréotypes sur les pays tropicaux, d'autre part. En tant que principe stylistique, la « tropicalité » s'entend ici comme détournement des signifiants linguistiques pour leur faire produire d'autres signifiés à travers cette « tricherie salutaire » qu'est la littérature. En effet, le tropicalisme est, dans le contexte latino-américain, un mouvement artistique et littéraire qui tire son nom d'une œuvre d'art, *La Tropicalia* d'Oiticica, exposée au Musée d'Art moderne de Rio de Janeiro en 1967. Les procédés majeurs de ce mouvement consistent en une incorporation parodique des clichés sur la vie dans les pays tropicaux où la modernité côtoie la tradition dans un mélange hétérogène[18]. Il s'est construit selon un jeu de mots sur le terme « tropical » et les clichés qu'il véhicule dans les imageries occidentales. Lidia Santos a montré comment le roman *Panamérica* de José Agrippino de Paula utilise les clichés du Brésil tropical tels « l'Indien au pénis énorme exposé dans une vitrine [et] les joueurs

de foot géants venus de Brazilia. [Car ces clichés] s'inscrivent, dit-elle, dans la trajectoire d'un héros réalisateur à Hollywood et qui a Marilyn Monroe pour maîtresse. Ainsi le protagoniste principal peut-il être un réalisateur de films à Hollywood ou un guérillero. Écrit à la première personne, le roman raconte la saga d'un héros aux prises avec le cinéma nord-américain et la répression militaire au Brésil ». Selon l'auteur, le tropicalisme de *Panamérica* s'inscrit dans le débat interne à la gauche brésilienne ; où la guérilla urbaine qui occupe une partie du roman « constitue une mise en question restreinte, non seulement du modèle imposé par les militaires, mais aussi de la conception de la gauche nationaliste[19] ». Comme *La Vie et demie*, *Panamérica* se réfère à la répression militaire et sociale et au fantastique mêlé d'horreur.

Ainsi, le phénomène de la tropicalité a connu une telle ampleur qu'il serait vain de le ramener au simple fait d'utiliser les expressions africaines dans une œuvre romanesque. Certains critiques, Milan Kundera notamment, n'hésitent même plus à le qualifier de véritable culture du « roman du Sud caractérisée par un extraordinaire sens du réel lié à une imagination débridée qui franchit toutes les règles de la vraisemblance ». L'auteur ajoute même que, par leur contenu et certains des styles de la tropicalisation, les romans appartenant à la narration fantaisiste font partie de l'histoire du roman « européen », « de sa forme, de son esprit, et sont même étonnamment proches de ses sources premières ; [car] nulle part ailleurs la vieille sève rabelaisienne ne coule aujourd'hui si joyeusement que dans les œuvres de ces romanciers non-européens[20] ». On peut effectivement dire que Sony Labou Tansi n'a peut-

être pas connu ce mouvement latino-américain et que l'usage du stéréotype du « monde tropical » relève des expériences sociohistoriques analogues entre l'Afrique et l'Amérique latine. Tel n'est pas l'essentiel, me semble-t-il, même si, avec les moyens de communication du XXe siècle, tout écrivain est susceptible de vivre les expériences des autres, d'autant plus que le mouvement tropicaliste sud-américain a débuté bien avant la carrière littéraire de Sony Labou Tansi. On ne peut pas non plus parler d'intertextualité *stricto sensu* ni de réadaptation, mais d'une transdiscursivité et d'une transculturalité basées sur le jeu des stéréotypes. L'important est que le lecteur ne peut pas ne pas établir un parallèle entre l'écriture de Sony Labou Tansi et ce courant latino-américain. Et d'ailleurs le jeu sur les stéréotypes et leurs connexions interdiscursives et intertextuelles est tel qu'aucun lecteur ne saurait en maîtriser le réseau. Ce qui, heureusement, n'entrave en rien son plaisir.

Forme de révolte contre le règlement du quotidien, la tropicalité retravaille les prémisses idéologiques de la Négritude et les relativise. En effet, Sony Labou Tansi fait ressortir que la Négritude, qui était la croyance en une nation noire unifiée, visait la construction des mythes fondant cette nation, alors que la méfiance et la relativité des valeurs qui fondent le tropicalisme font dériver l'Afrique vers l'atomisation qui, sur le plan esthétique, se caractérise par les figures de la subversion, comme l'allégorie, la parodie, l'ironie, la satire, etc. Une telle esthétique se caractérise par le discours comico-parodique et la multiplicité des contrepoints de vue dans *La Vie et demie.* Cela pousse la métaphore du jeu jusqu'à l'indicible autour duquel s'organise la signification du roman.

En déconstruisant l'épopée africaine par la mise en place des antihéros, le narrateur établit un nouvel ordre symbolique. Autant l'idéologie de la Négritude rendait positifs tous les symboles liés à l'univers culturel africain, autant le narrateur recrée, par le renversement des valeurs, un monde opposé à l'Eldorado africain. La tropicalité revêt alors plusieurs aspects, dont le plus important est sa double dimension éthique et esthétique. Elle est éthique en tant qu'elle est révolte contre les lieux communs de la Négritude auxquels elle s'oppose en abordant le réel sous ses multiples facettes et contradictions. Le ricanement contre les valeurs établies, le grotesque, la caricature, l'ironie, l'image sale, l'impossibilité d'agir et l'absurde d'une société sans cohérence sont autant de figures discursives de cette « tropicalité » narrative. Toutes les fantaisies sont permises, avec leur caractère mobile. Ce caractère est accentué, par exemple, par l'évocation du stéréotype du Nègre jouisseur comme ces guides providentiels qui dirigent la République de Katalamanasie avec leur style de vie VVVF (villas, voitures, vins et femmes) dont le prototype est le docteur Tchi qui « construisit quatre villas, acheta une voiture à huit belles filles [et] qui construisit la maison pour deux maîtresses : c'était l'époque où les femmes s'appelaient bureaux et où l'on parlait sans gêne d'un neuvième ou d'un dixième bureau. Il vécut une vie vraiment ministérielle » (*VD*, p. 36).

On remarque que le récit ne fait que reconvoquer les formes des clichés et des stéréotypes discursifs et sociaux ayant cours tant en Afrique qu'en Occident. Tel est le cas de l'expression « bureau », réutilisée ici avec le sens de « maîtresse » comme dans les chansons de

Francis Bébey[21]. L'humour participe également de cette subversion d'un autre cliché : la mauvaise gestion des affaires publiques dans les pays tropicaux. Le narrateur raconte, par exemple, les ratés de la construction d'un hôpital de luxe en pleine brousse pour des pygmées ; ceux-ci le désertent parce que « le Quinoforme qu'on y donnait toujours affaiblissait le sexe chez l'homme et rendait les femmes frigides ou simplement stériles » (*VD*, p. 113) et parce que « le garçon de salle, cousin de Sir Amanazou qu'on y avait envoyé avec la mention de docteur, [...] plaçait [...] le fémur à la place du cou et l'omoplate au ventre, [et parce que] les quatre-vingt-treize infirmières [...] étaient [...] de simples meubles aux séjours répétés des hautes personnalités, et [...] donnaient de la Nivaquine pour soigner les plaies » (*VD*, p. 113).

Une telle subversion touche également les institutions comme l'armée et l'académie : « les colonels, les généraux et les maréchaux n'étaient que des soldats en titre qui s'engraissaient, se battaient autour des jeunes filles et des vins mousseux, [qui] construisaient des boîtes de nuit et des villas, qui se vautraient dans la viande la plus inhumaine et, quand la puissance étrangère qui fournissait les guides en avait décidé, [qui] prenaient le pouvoir et choisissaient un nom de règne ; alors ils ouvraient des comptes écœurants dans les banques de la puissance étrangère qui fournissait les guides. De temps en temps, ils « perruchotaient » des versets établis par leurs ancêtres en discours inaugural de ceci ou de cela » (*VD*, p. 175).

À propos des indépendances africaines, le narrateur dit que « ce sont les seules prières des Noirs que Dieu avait écoutées » (*VD*, p. 112). Le ton est moqueur et

ironique parce que l'idée qui continue dans les pages suivantes est que les Africains ont accédé à l'indépendance sans être prêts à en prendre la responsabilité. Ce collage vient du poème de Guy Tirollien, « Prière d'un petit enfant nègre[22] », et fait écho au roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, dont le titre est une fine et cruelle ironie[23]. En ce cas, le mot *tropicalité* connote excès, démesure et violence comme dans l'épisode où, excédé par la résistance de Martial, le Guide Providentiel exprime son amertume et son désespoir : « Enfin Martial ! sois raisonnable. Tu m'as assez torturé comme ça. Tu deviens plus infernal que moi. [...] – Cesse d'être tropical, Martial. J'ai gagné ma guerre, reconnais-moi ce droit-là. Et si tu veux continuer la bagarre, attends que je vienne. On se battra à armes égales. C'est lâche qu'un ancien vivant s'en prenne à des vivants » (*VD*, p. 58).

Par la parodie portant sur les discours officiels, le discours du narrateur entre en contradiction avec les conventions reconnues par l'ordre établi qui tendent à les valoriser au point que les pratiques des principaux personnages sont ridicules. Tel est le cas du « Guide Providentiel [qui] dansa avec la mariée toute la nuit si bien que les méchantes langues parlèrent de nationalisation » (*VD*, p. 51). En parlant de « nationalisation » pour désigner l'acquisition de la femme d'autrui, cette ironie s'adresse au discours de la nationalisation des entreprises privées et de ses abus, comme si les choses et les êtres appartenaient au Guide Providentiel à qui son absolutisme octroie même le vieux droit de cuissage longtemps pratiqué dans les sociétés médiévales. Par ailleurs, alors que le discours officiel donne du Révérend Père Wang l'image du sage incarnant la pondération et la moralité publique, le narrateur en

donne une image contraire, car non seulement l'homme de Dieu est un débauché qui, à trois heures, quitte son lit au nom du Père et du Fils pour aller rejoindre sa maîtresse (*VD*, p. 110), mais aussi un brutal qui perd patience avec ses ouailles : « Il frappa sur la table en demandant au Seigneur de faire quelque chose pour changer le méchant cœur des Pygmées » (*VD*, p. 109). Même le religieux tropical se comporte de façon insolente par rapport aux préceptes de l'Église.

Par une construction rhétorique de l'opposition, la subversion se traduit aussi par le grotesque des corps et leur laideur comme réalité du monde : « Un souverain nu, pensait Chaidana, c'est le sommet de la laideur » (*VD*, p. 57). Ce corps nu jusque dans ses parties les plus intimes, que d'habitude le discours officiel n'aborde pas devient l'objet du regard privilégié du narrateur qui rapporte que seul le ministre des Finances a refusé l'invitation de Chaidana de faire « la chose qu'on fait avec les femmes dans l'arrière-bureau où les structures d'accueil étaient parfaitement adaptées » (*VD*, p. 65). Tel est d'ailleurs le point de vue de Sony Labou Tansi lui-même : « De l'homme il n'y a rien à cacher. Le caca est en nous, à côté des sucs digestifs. En quoi le caca serait-il inférieur aux sucs et aux vitamines ? C'est l'homme. Le vagin est un temple. Pourquoi le cacher ? C'est le lieu des naissances[24] ». C'est également le même principe qui régit la scène répétée où le haut du corps de Martial apparaît au moment où le Guide Providentiel est sur le point de coucher avec Chaïdana : « Il bandait tropicalement, mais sur le lit où il s'était tropicalement jeté, ses yeux encore embués de vapeur de champagne providentiel, ses premières caresses rencontrèrent non le corps formel de sa femme, mais simplement le haut

du corps de Martial saignant noir et frais sur ses linges de noces » (*VD*, p. 55). Deux éléments renforcent ce comique. Tout d'abord, le président est ridiculisé. Le langage est lui-même comique par les expressions utilisées, qui évoquent le stéréotype de la bestialité sexuelle du Noir. La même idée se retrouve également dans le passage suivant : « Chaïdana était nue, avec deux coupes de champagne, l'une posée sur le sein droit, l'autre sur le sexe. Elle garda les yeux fermés. Le Guide Providentiel alla aux toilettes pour une dernière vérification de ses armes. Il s'y déshabilla » (*VD*, p. 68). Le corps nu est aussi un lieu scatologique : « Le bruit courait qu'il s'était réconcilié avec son assassin. Les mauvaises langues racontaient qu'il venait faire ses besoins sur la tombe excellentielle. On avait trouvé des excréments » (*VD*, p. 85).

Le rire tropical se construit également à partir des référents linguistiques des noms des Guides Providentiels au pouvoir en Katamalanasie : Jean-Cœur-de Pierre, Jean-Cœur-de-Père, Henri-Cœur-tendre, etc. Cette nomination cocasse s'étend aussi à leurs enfants ; par exemple, ceux d'un guide nés au cours de la même année portent le même nom de Jean suivi d'un prénom commençant par la lettre C. Dans cette série, il y avait « des Jean Coriace, Jean Calcaire, Jean Crocodile, Jean Carbone, [...] Jean Califourchon, Jean Canon, Jean Cochon, Jean Cache-Sexe, Jean Canne-à-Sucre » (*VD*, p. 149). Si, comme le dit Eugène Nicole, « l'usage des noms propre dans le texte romanesque ne peut pas être sans rapport avec leur fonctionnement dans la vie sociale que le romancier représente ou dans la langue naturelle qu'il utilise[25] », *La Vie et demie* refuse cette représentation par la dénomination en convoquant des

noms exotiques pour parler des scènes se passant en Afrique. En cela le nom propre est un « élément de la narrativité », car il est lié au principe de l'ambivalence qui structure l'ensemble du roman[26].

La tropicalité romanesque de *La Vie et demie*, c'est aussi le mélange de ton qui passe du rire ironique devant l'exubérance et la démesure de la vie communautaire des tropiques au tragique de la vie solitaire de chaque individu : « La solitude. La solitude. La plus grande réalité de l'homme c'est la solitude. Quoi qu'on fasse. Simulacres sociaux. Simulacres d'amour. Duperie. Tu es seul en toi, tu viens seul, tu bouges seul, tu iras seul [...] tu es seul. Seul au monde. Laisse leur simulacre. Tu n'appartiens à personne d'autre que toi. Oui » (*VD*, p. 37-38). Cet extrait, qui renvoie davantage à la phénoménologie existentielle d'un Jean-Paul Sartre, contraste avec la vision « communautariste » que convoque ironiquement le narrateur : « Qu'on me prouve que la dictature est communautaire » (*VD*, p. 64). Cette dialectique de l'éthique de vie comme projet communautaire ou comme projet individuel se résorbe dans une écriture qui la relativise et l'annule.

Par la rhétorique de la subversion des canons réalistes et la mise en place de l'esthétique de la métamorphose qui remplissent une fonction heuristique pour la lecture de ce roman, *La Vie et demie* brasse plusieurs matrices de création allant du conte au roman contemporain. Et au-delà de l'anecdote symbolisant la dictature quelque part en Afrique, le roman est un carrefour pour la réflexion sur l'écriture romanesque, puisque, si les personnages changent constamment d'identité, l'histoire racontée devient aléatoire et le jeu sur les genres et sur les langages plus important.

En mélangeant le réalisme, le fantastique et le comique, le roman les déconstruit en tant que formes canoniques, et dans ce contexte où la parodie joue à la fois sur les plans littéraire et idéologique, la notion de genre s'estompe, faisant ainsi voir l'avènement des textes transgénériques qui fonctionnent comme des réévaluations des genres et des œuvres antérieurs. En révélant, dans un discours parodique et polémique, le caractère contingent des mécanismes du roman réaliste, le narrateur relativise le caractère rigide de la notion de genre romanesque. Ce mélange des accents risibles et tragiques donne à *La Vie et demie* une véritable dimension romanesque : dire l'indicible, nommer l'innommable en faisant cohabiter, comme dans la vie de tous les jours, le philosophique et le trivial, le sérieux et le banal, l'absurde et le rationnel. Il est vrai que le roman s'enracine dans une époque : celle des sociétés africaines après l'indépendance, caractérisée par des situations ubuesques, et c'est en cela que le regard du narrateur ironiste est celui du justicier qui renverse les valeurs et les rétablit aussitôt, mais c'est en déplaçant les certitudes de la Négritude que le roman enchante le lecteur, car au lieu d'affirmer une idéologie, il est une interrogation sur le monde. La parodie, le fantastique et une narration disqualifiante sont autant de caractéristiques qui font de *La Vie et demie* un roman fort complexe et le situent dans l'esthétique du roman contemporain.

Notes

1. R. Amossy, « La notion de stéréotype dans la réflexion contemporaine », *Littérature*, n° 73, 1989, p. 29.
2. Daniel Durante-Castillo, *Du stéréotype à la littérature*, Montréal, XYZ, 1994, p. 45.

3. Voir J.-L. Dufays, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 53-57.
4. D. Durante-Castillo, *Du stéréotype à la littérature*, p. 41.
5. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 453.
6. Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, p. 136-137 ; cet ouvrage sera désigné désormais par le sigle *VD*.
7. Ici se lit en filigrane la critique de l'idéologie panafricaniste selon laquelle le mode de vie « communautaire » de l'Afrique pré-coloniale était meilleur que le mode de vie « individualiste » issu de la colonisation. En faisant du communautarisme tropical une forme de barbarie sans nom, le narrateur le disqualifie comme source de valeurs positives.
8. Cependant, comme le remarque Umberto Eco, l'auteur « ne caractérise pas ses personnages de telle ou telle façon par suite d'une décision idéologique, mais par pure exigence rhétorique. [Et] rhétorique s'entend ici dans le sens originaire que lui a donné Aristote : un art de persuader qui doit s'appuyer, pour fonder des raisonnements croyables, sur des endoxa, c'est-à-dire sur les choses que pense la majorité des gens » («James Bond : une combinatoire narrative », *Communications*, n° 8, 1981, p. 97).
9. Il est effectivement difficile de soutenir que le rire et le carnavalesque qui sous-tendent ce roman « constituent la première étape vers la liberté d'expression et la démocratisation », comme le fait Anny Wynchank («Réponses de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménippée », *Présence francophone*, n° 45, 1994, p. 148). Il faut dire que l'ambivalence des valeurs que manifeste ce roman invalide, au contraire, sa lecture politique. Le narrateur accentue jusqu'à l'absurde la dimension paradoxale du politique dans la mesure où tous les programmes narratifs respectifs (libération/dictature) manquent d'éthique les justifiant.
10. Voir, à ce propos, Milan Kundera : « Suspendre le jugement moral n'est pas l'immoralité du roman, c'est sa morale. La morale qui s'oppose à l'indéracinable pratique humaine de juger tout de suite, sans cesse, et tout le monde, de juger avant de comprendre. [...] Non que le romancier conteste, dans l'absolu, la légitimité du jugement moral, mais il le renvoie au-delà du roman. Là, si cela vous chante, accusez Panurge pour sa lâcheté, accusez Emma Bovary, accusez Rastignac, c'est votre affaire ; le romancier n'y peut rien » (*Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1994, p. 16).

11. Voir Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.
12. É. Mudimbe-Boyi, *L'Œuvre romanesque de Jacques-Stéphen Alexis*, Montréal, Humanitas/Nouvelle optique, 1992, p. 33.
13. C. Ndiaye, « Sony Labou Tansi et Kourouma : le refus du silence », *Présence francophone*, n° 41, 1992, p. 31.
14. Voir M. Dib, *Qui se souvient de la mer*, Paris, Seuil, 1962, p. 189-191.
15. Voir Mbwil a Mpang Ngal, « Les tropicalités de Sony labou Tansi », *Silex*, no 23, 1982, p. 134-143.
16. J. Chevrier, *Anthologie africaine*, Paris, Hatier, 1981, p. 153.
17. S. Osazoua, *La Fonction critique de l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi*, thèse de doctorat, Université Laval, 1990, p. 125.
18. Ce phénomène rappelle, à certains égards, la notion de carnavalesque. Anny Wynchank a étudié cet aspect chez Sony Labou Tansi et conclu que ce roman fonctionne comme une satire ménippée («Réponses de Sony Labou Tansi aux dictatures », p. 138). Cependant, le roman est beaucoup plus complexe et joue sur le travail transdiscursif dans son sens large. Et s'il est vrai qu'il rappelle, par la subversion des valeurs qu'il opère, la situation carnavalesque étudiée par Bakhtine, celle-ci est trop circonscrite à une culture et à une époque pour rendre compte de l'esthétique de Sony Labou Tansi. Il faut plutôt dire que, dans une large mesure, *La Vie et demie* et nombre de romans de l'auteur rappellent le *kitsch* du postmodernisme occidental.
19. L. Santos, « Des héros et des larmes », *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, 1993, p. 41.
20. M. Kundera, *Les Testaments trahis*, p. 43-45.
21. Francis Bébey est un humoriste, romancier et chanteur camerounais installé à Paris depuis lontemps. Il a écrit, entre autres textes, *Le fils d'Agatha Moudio* (roman et chanson, Yaoundé, Éditions CLÉ, 1973), *Musique de l'Afrique* (1969) dont *Le deuxième bureau*, etc. Comique et gaie, son œuvre est une satire sociale de l'Afrique moderne.
22. Écrit en 1943, ce poème célèbre de Guy Tirollien se trouve dans plusieurs anthologies négro-africaines.
23. Ce titre évoque logiquement la situation normale et agréable que devaient apporter les indépendances africaines alors que le roman décrit une situation diamétralement opposée ; ce qui est une manière de remettre les choses à l'endroit. C'est ce divorce

de la situation décrite et des mots du langage qui force le lecteur à résoudre par l'ironie le rapport de ce texte à la situation décrite, sans quoi le titre serait inintelligible.

24. Interview donnée par Sony Labou Tansi à Mukala Kadima Nzuji, *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines*, Brazzaville, 1985, p. 298.
25. E. Nicole, « L'onomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, 1983, p. 234.
26. Voir Josias Semujanga, « Onomastique littéraire et compétence de lecture : l'exemple des *Têtes à Papineau* de J. Godbout », *Protée*, vol. 21, n° 2, 1993, p. 79.