

Sony Labou Tansi : la puissance du verbe par-delà les frontières et les temps

Jean-Claude Makomo Makita
Université officielle de Bukavu
claudemakomo@yahoo.fr



Synergies Afrique des Grands Lacs n° 1 - 2012
pp. 77-91

Résumé : Le roman de Sony Labou Tansi jouit d'un lectorat aux dimensions universelles. Considérant l'oeuvre romanesque de cet écrivain comme un espace discursif interactif entre l'auteur et son récepteur, la présente étude explore un type particulier de stratégies d'écritures, avec les possibilités de participation du lecteur qu'il implique : les stratégies narratives.

Mots-clés : romans de Sony Labou Tansi ; stratégie d'écriture ; puissance du verbe ; espace interactif ; participation du lecteur ; stratégie endonarrative ; récit d'aventure ; récit énigmatique ; effet fantasme.

Sony Labou Tansi: the power of the word, transcending time and borders

Abstract: This novel by Sony Labou Tansi has a readership of universal dimensions. Considering this novel as a discursive space for interaction between the author and his audience, this study explores a particular type of writing strategies that imply a number of possibilities for reader participation: the so-called endonarrative strategies.

Keywords: Sony Labou Tansi's novels; writing strategy; power of the word; interactive space; reader participation; endonarrative strategy; adventure narrative; enigmatic tale; fantasmatic effect.

Introduction

La participation des lecteurs et des publics, sans limites de temps ni d'espace, à l'écriture de son oeuvre romanesque a constitué, et constitue encore de nos jours, un ressort clé du travail littéraire de Sony Labou Tansi. Ce ressort appelle des explications. Le souci de l'auteur était, de toute évidence, de produire une oeuvre que tout lecteur pourrait lire plus de cinquante fois dans sa vie -une oeuvre fortement communicative, donc. Le succès mondial du roman sonyen - qui dépasse les frontières de la francophonie - constitue une preuve de sa réception au-delà du temps et des frontières spatiales liés à la simple assise identitaire de l'auteur. La présente étude se donne pour objectif d'explorer, à l'aide des concepts et démarches propres à la théorie de la réception, les principaux facteurs qui justifieraient la forte participation du lecteur et du public au roman de Sony. À cet effet, nous nous pencherons sur les aspects suivants : la genèse

et les contours de la problématique de la puissance du verbe sonyen, puis les stratégies endonarratives du roman sonyen et la participation du lecteur qu'elles entraînent.

1. Genèse et contours de la problématique de la puissance du verbe sonyen

Née du constat que l'œuvre littéraire de Sony Labou Tansi était l'objet d'une audience internationale sous-tendue par une abondante étude critique et de multiples traductions, notre recherche a pour objet les six romans de Sony Labou Tansi : *La Vie et demie* (1979), *L'État honteux* (1981), *L'Anté-peuple* (1983), *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez* (1985), *Les Yeux du volcan* (1987), et *Le Commencement des douleurs* (1995).

L'élément sur lequel nous focalisons notre attention est bien le pouvoir communicatif de l'écriture romanesque sonyenne. Or, qui dit « pouvoir communicatif d'une œuvre » sous-entend une question alliant, en amont, une stratégie d'énonciation de la part de l'auteur et, en aval, une modalité de participation du lecteur en termes d'effet corrélé à ladite stratégie. Pareille démarche s'inscrit manifestement dans la problématique d'une écriture interactive tant recherchée par Sony quand il définissait son projet littéraire en ces termes : *Mon désir était d'écrire un livre qu'on pouvait relire cinquante fois dans l'espace d'une vie* (Sony, 1997 : 26).

Ainsi son œuvre serait-elle dotée d'un pouvoir communicatif très fort, d'une force attractive exceptionnelle. Bien que de nombreuses études aient été consacrées à cette question, le sujet est loin d'être épuisé et appelle toujours de nouvelles contributions, comme la nôtre, qui se propose modestement de concourir à l'élucidation des raisons du succès de l'œuvre sonyenne.

Des études antérieures ont en effet bien tenté de formuler un certain nombre d'hypothèses comme facteurs explicatifs de ce succès. Au nombre de ceux-ci nous pouvons citer :

- le recours à la culture Kongo (Devésa, 1996) ;
- le recours au réalisme merveilleux latino-américain (Krzywicki, 1998) ;
- le recours à la tropicalité (Ngal, 1982) ;
- l'alliage du réalisme magique avec la tropicalité (Karine Morneau, 2007).

Aucune de ces thèses cependant ne nous semble justifier de manière suffisante la réception universelle du roman sonyen. Nous avançons donc la nôtre, celle du roman interactif, qui nous semble être la plus explicative, sans toutefois être exclusive des facteurs avancés antérieurement. Comme Janusz Krzywicki, il nous est apparu que : « Pour l'instant, nous ne dispos[ions] d'aucune étude qui montrerait ce phénomène [le pouvoir communicatif du roman sonyen], texte à l'appui, et [que] ce travail, qui demande une compétence particulière, rest[ait] à faire. » (Krzywicki, 1998 : 5)

Notre étude vise donc à combler ce vide, à démontrer le caractère interactif du roman sonyen. Cette orientation suppose, entre autres implications épistémologiques, que l'on déplace l'approche de ses romans de la perspective interprétative structurale des effets de sens à celle, intersubjective, des effets de lecture impliquant à la fois le sujet producteur et le sujet récepteur (lecteur). Et ce, en s'appuyant sur le texte, et rien que sur le texte. Notre démarche s'est basée essentiellement sur la stylistique pragmatique, renforcée par quelques théories des effets de lecture, particulièrement « l'effet de vie »

emprunté à Marc-Mathieu Münch (2004) et « l'effet personnage » emprunté à Vincent Jouve (1992). Nous limiterons ici notre analyse à l'instance narrative du roman, que nous croyons typique de toute notre recherche. Nous considérerons, plus particulièrement, deux aspects endonarratifs du roman sonyen. Pour le reste, nous renvoyons le lecteur aux développements exposés dans notre thèse (Makomo, 2011).

2. Stratégies endonarratives du roman sonyen et participation du lecteur

Nous nous proposons d'explorer les deux instances endonarratives que sont le dispositif d'entrée dans le récit et les séquences à effet fantasma.

2.1. Dispositif d'entrée dans le récit sonyen

Les romans de Sony Labou Tansi donnent à voir une évolution en deux temps quant au dispositif d'entrée dans le récit : le modèle du récit d'aventures pour les trois premiers romans et le modèle du récit énigmatique pour les trois derniers romans.

a) Modèle du récit d'aventures

Commençons donc par examiner le dispositif d'entrée dans le récit sur le modèle du récit d'aventures, présent dans les trois premiers romans sonyens. Si nous examinons le déploiement de l'*incipit* de *La Vie et demie* et la première situation narrative, nous constatons que le roman de Sony met en œuvre une entrée dans le récit caractéristique d'une fiction interactive. L'*incipit* est le lieu privilégié du protocole de lecture. Ce protocole est généralement implicite, car conventionnalisé¹. Plutôt que de se présenter comme entité autonome ou livret d'instructions, le protocole de lecture prend la forme de procédés narratifs intégrés au texte.

Ainsi, lorsque l'*incipit* de *La Vie et demie* commence par cette phrase : *C'était l'année où Chaïdana avait eu quinze ans*, le protocole conventionnalisé qui s'y développe repose sur un conte (cf. « C'était ») débutant sur son cadre temporel et l'évocation d'un personnage dont seul le nom est révélé. En ne révélant que le nom *Chaïdana*, sans le présenter, la mise en situation se fait ici sans présentation préalable du personnage. Ceci donne à penser que ce dernier est déjà identifié et, donc, bien connu des lecteurs ; que ceux-ci sont familiers avec cet univers narratif. Il est supposé que le lecteur se trouve en pays de connaissance par rapport à ce personnage et qu'il n'a pas besoin d'une nouvelle introduction. Mais ce caractère anaphorique de l'identité du personnage présupposé comme déjà identifié, joue même dans des cas où il n'y a pas de précédent c.-à-d. dans des cas où le personnage est mis en scène pour la première fois. C'est le cas dans *La Vie et demie*. Il n'y a pas de précédent sur le personnage de Chaïdana. Ce procédé narratif de mise en situation par l'utilisation d'un nom propre sans présentation préalable s'avère être un procédé conventionnalisé pour un roman d'aventures dans un cadre temporel propre au conte. L'*incipit* ne fournit pas davantage de renseignements sur l'univers narratif du roman. Travaillant par la suite à minimiser ces renseignements, le texte procède en quelque sorte par hiatus événementiel pour nous introduire directement dans la première situation narrative :

« «Voici l'homme», dit le lieutenant qui les avait conduits jusqu'à la Chambre Verte du Guide Providentiel. Il avait salué et allait se retirer. Le Guide Providentiel lui ordonna d'attendre un

instant. Le soldat s'immobilisa comme un poteau de viande kaki. La Chambre Verte n'était qu'une sorte de poche de la spacieuse salle de repas. S'approchant des neuf loques humaines que le lieutenant avait poussées devant lui en criant son amer «Voici l'homme», le Guide Providentiel eut un sourire très simple avant de venir enfoncer le couteau de table qui lui servait à déchirer un gros morceau de la viande vendue aux Quatre Saisons, le plus grand magasin de la capitale, d'ailleurs réservé au gouvernement. La loque-père sourcillait tandis que le fer disparaissait lentement dans sa gorge. Le Guide Providentiel retira le couteau et s'en retourna à sa viande des Quatre Saisons qu'il coupa et mangea avec le même couteau ensanglanté. » (Sony, 1979 [1988] : 11-12)

Ce passage représente en fait la première situation narrative du récit. Celle-ci débute sur un train d'enfer : tortures, scènes de cruauté et assassinats. Nous sommes déjà dans l'action, mais de manière brusque, dite *in medias res*, un procédé propre au roman réaliste où l'entrée en matière se dénie en tant que commencement et fait mine de s'insinuer comme si l'action était déjà engagée. Une entrée comme celle-ci, construite sur des scènes de violence et d'horreurs, ne peut que susciter une surprise chez le lecteur en proie aux interrogations du genre : dans quel type d'univers se trouve-t-on ? Comment des personnes humaines peuvent-elles en arriver à des scènes d'une telle cruauté ? Comment un homme normal peut-il en arriver à être cannibale ? Qui est-il, ce Guide Providentiel ? Qu'est-ce qui explique son ascendant sur le soldat ? Qui sont les victimes désignées simplement comme des « loques » ? Bref, quelles sont les données nodales de l'action : l'identité des personnages, les buts poursuivis, les raisons d'agir, le plan élaboré de l'action ?

En ne fournissant pas ces renseignements au lecteur, l'entrée en récit confère au roman le statut d'une fiction interactive avec le lecteur. En effet, le lecteur qui perçoit ces lacunes et qui cherche à remplir les blancs vient de mordre au leurre de l'action. Il recherchera certainement des éléments nécessaires à la compréhension des opérations initialement présentées.

La situation identitaire des personnages est la plus propice à entretenir le suspense. Ce qui renforce le caractère de fiction interactive du roman. Au départ, excepté Chaïdana dont l'identité est présentée comme déjà connue du lecteur, les autres personnages n'ont même pas d'identité tout court. Le soldat est simplement identifié comme « lieutenant ». Cela ne signifie rien pour le lecteur dans son enjeu cognitif à l'endroit de ce personnage. Le personnage qui donne des ordres au lieutenant n'est identifié que par un trait indiquant un rôle social ou communautaire : « Guide Providentiel ». On n'en sait pas davantage. Les victimes sont d'abord désignées par le simple pronom *les* et par *voici l'homme*. Plus loin dans le même paragraphe, elles sont désignées métaphoriquement par le terme *loque*. Les renseignements à leur sujet viennent progressivement à travers d'autres mots accolés à *loque* comme *loque-père*, *loque-mère*, *loques-filles*, *loques-fils*. Nous savons ainsi, dans le fil du texte, que les victimes forment une famille et que l'expression *Voici l'homme* renvoie au père, principal martyr du Guide Providentiel dont nous continuons à ignorer et le nom et le statut social. Donc, l'anonymat est le procédé initial d'identification des personnages. Le cadre lui-même de l'action n'est pas moins frappé d'anonymat : *la Chambre Verte du Guide Providentiel*. Aucun détail ne permet de mieux identifier cet espace où se déroule l'action : *La Chambre Verte n'était qu'une sorte de poche de la spacieuse salle des repas*. C'est un espace étrange où se pratique le cannibalisme.

L'anonymat identitaire des personnages, l'anonymat spatial, les lacunes sur les buts poursuivis, les raisons d'agir et le manque d'un plan élaboré d'action constituent des

mécanismes endonarratifs en vue de créer le suspense initial. Ils incitent à aller plus loin dans le récit pour découvrir les réponses aux questions de départ.

L'action elle-même annonce une distribution de rôles qui piège le lecteur. Dès le départ, on voit engagés dans une sorte de combat sans corps à corps, un combat inégal et presque lâche, le Guide Providentiel avec un statut de héros - ou plutôt d'anti-héros comme nous le verrons bientôt - et des victimes appelées *loques*. La mort facile et acquise d'avance ne permet cependant pas de penser à un véritable combat. Dans une victoire sans panache, le lecteur est surpris de voir le Guide Providentiel se pavaner tel un lion jouant avec sa proie avant de l'achever, appelant même certaines de ses victimes ironiquement - *mon ange*, pour Jules, l'aîné des fils - ou dédaigneusement - *chiffons*, pour d'autres victimes. C'est lui que le récit campe au début dans le rôle du héros d'un faux combat. Or, faux ou vrai, le combat constitue un élément essentiel du roman d'aventures et de tous les romans d'action. Sa présentation est en soi créatrice de suspense, car le héros peut ou non y trouver la mort. Jean-Yves Tadié, dans le *Roman d'aventures* (Tadié, 1982 : 5) définit *l'aventure comme un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente*. Au fil du récit, la mort sera présente à travers les périls les plus extrêmes. La mort constitue donc un procédé efficace de l'adhésion du lecteur à l'univers narratif. La succession des actions y devient intéressante, les enjeux deviennent importants et les surprises sont nombreuses.

Les scènes horribles de cannibalisme ne deviennent supportables que parce que l'on s'engage à voir l'issue de ce combat à armes inégales. Tous les membres de la famille de la loque-père ont péri, excepté Chaïdana... et le père, dont nous apprendrons plus tard qu'il s'appelle Martial. Sur ce dernier non plus aucun autre détail identitaire n'est fourni. Ce qui présuppose, à nouveau, une certaine familiarité entre le lecteur et le personnage. Chaïdana n'a pas survécu grâce à ses vertus martiales. C'est en raison de sa beauté fatale et en vue de satisfaire ses appétits sexuels que le Guide se la réserve. Cependant Martial réussit à survivre à tous les coups mortels qu'il subit :

« - *Enfin, Martial ! Combien de fois veux-tu que je te tue ?* » (Sony, 1979 [1988] : 19) Martial se battra mais sous la forme, étrange, d'un homme réduit tout juste au haut de son corps. (S'agit-il encore d'un roman réaliste ou plutôt d'un conte merveilleux ?) C'est donc sous cette forme étrange que Martial réussit à retourner la situation dans son combat avec le Guide Providentiel. C'est à ce moment-là que se révèle le véritable héros : Martial. Le lecteur découvre enfin que le Guide Providentiel n'était qu'un faux héros. Ce retournement de situation constitue également un procédé endonarratif d'interactivité avec le lecteur. Le combat y acquiert un pouvoir décisionnel important. Par une victoire ou une défaite, il peut changer le destin d'un agent. Martial a fini par retourner la situation en sa faveur :

Quand le lieutenant accourut avec une dizaine et demie de gens, dispos et armés jusqu'aux dents, le Guide Providentiel lui expliqua jusqu'aux plus petits détails comment Martial était apparu avec un PM et avait fait feu sur les gardes [...]. Tous affirmèrent avoir vu Martial et son PM. » (Sony, 1979 [1988] : 23)

C'est à ce moment-là que le combat prend, dans l'esprit du lecteur, ses dimensions réelles et que ses enjeux deviennent plus clairs. Le corps à corps fait désormais partie de l'épreuve. Il reflète bien sa fonction de principe discursif dynamique. Contrairement au roman d'aventures, qui se termine lorsque s'achève le corps à corps entre le héros et l'antihéros, *La Vie et demie* rend incertaine une pareille issue. Le corps à corps n'est pas littéral. Donc, la fin n'est pas prévisible. Car le combat évolue par surprises, au

gré des manifestations du haut du corps de Martial. Ce dernier d'ailleurs ne se bat ni physiquement ni militairement avec le Guide Providentiel. Il n'apparaît plus que pour empêcher ce dernier de consommer l'acte sexuel avec sa fille Chaïdana :

Ses tropicalités faillirent répondre mais à ce moment, le haut du corps de Martial remplit les yeux du Guide qui tira huit chargeurs avant de retomber dans l'éternel air de supplication.

- *Enfin, Martial ! Sois raisonnable. Tu m'as assez torturé comme ça. Tu deviens plus infernal que moi. Mais, Martial se contentait de sourciller. Alors le Guide tomba dans une colère folle : il tira quatre-vingt-trois chargeurs, aux différents endroits où il croyait entrevoir Martial. Il tira pendant cinq heures, tuant même les soldats fidèles qui voulaient accourir à son aide. Le soir, à l'heure du dîner, il eut faim et sa colère tomba, il revint à la supplication :*

- *Cesse d'être tropical Martial. J'ai gagné ma guerre, reconnais-moi ce droit-là. Et si tu veux continuer la guerre, attends que je vienne. On se battra à armes égales. C'est lâche qu'un ancien vivant s'en prenne à des vivants. Mais Martial ne parlait pas. Le Guide Providentiel avait fini par croire que sa blessure à la gorge l'avait bel et bien rendu muet.*

- *D'ailleurs, il ne faut même pas s'en faire, avait conclu le Guide : s'il ne peut pas parler, c'est qu'il ne peut pas agir autrement que par sa présence. (Sony, 1979 [1988] : 58-59)*

Ce combat n'a toujours pas d'issue. Les derniers propos du Guide montrent qu'il ne s'avoue pas vaincu. Mais il n'en demeure pas moins vrai que le combat permet d'introduire une situation de crise qui attise l'intérêt du lecteur, lequel s'interroge sur l'issue de l'affrontement. Un des effets du combat et de la crise est de réduire, au niveau cognitif, la perspective de narration.

La redéfinition des buts consiste en une neutralisation, temporaire ou définitive, de l'épreuve, des buts recherchés par les agents. Pour le lecteur, cela implique une suspension de son horizon d'attente. Son attention n'est plus distendue vers ce qui vient, l'enquête comme recherche d'informations, mais elle doit se concentrer sur ce qui se passe, le corps à corps. L'absence d'une partie du corps de Martial dans *La Vie et demie* laisse le champ libre au lecteur quant à son horizon d'attente.

Ainsi, en multipliant les procédés endonarratifs qui créent le suspense, le dispositif d'entrée dans le récit imprime à *La Vie et demie* le statut d'une fiction interactive. L'hiatus événementiel constaté entre l'*incipit* et la première situation narrative constitue également un procédé qui joue sur la connaissance qu'a le lecteur du réseau conceptuel de l'action et de ses modes de développement. Qu'en est-il dans le roman *L'État honteux* ?

L'État honteux déploie un dispositif similaire d'entrée en récit. Son *incipit* donne l'illusion d'un portrait du héros en disant : *Voici l'histoire de mon-colonel Martillimi Lopez, fils de Maman Nationale, venu au monde en se tenant la hernie, parti de ce monde toujours en se la tenant, Lopez national, frère cadet de mon-lieutenant-colonel Gasparde Mansi* » (Sony, 1981 : 7).

Il s'agit, tout compte fait, d'une caricature de portrait mettant en évidence une tare congénitale du « héros » : la hernie, qui est présentée comme un défaut héréditaire. L'usage singulier des grades militaires ne s'éloigne pas de l'intention caricaturiste qui anime l'auteur. La stratégie utilisée dans le dispositif d'entrée en récit éveille la curiosité et le suspense du lecteur sur ce que va être l'histoire d'un personnage aussi étrange.

L'effet est confirmé par la première situation textuelle qui décrit l'ascension politique, non moins curieuse, du personnage qui part du village à la capitale pour, semble-t-il, gérer le destin de tout un pays :

Nous le conduisîmes du village de Maman Nationale à la capitale où il n'était jamais venu avant, jamais de sa vie. (Sony, 1981 : 7)

Le récit s'annonce comme une satire savoureuse d'un potentat mal préparé à exercer le pouvoir, comme l'histoire d'un personnage qui va gérer le pouvoir en aventurier. De ce fait, l'*incipit* crée chez le lecteur le même suspense qu'un roman d'aventures, même si *L'État honteux* n'a pas commencé *in medias res*, comme *La Vie et demie*.

Le troisième roman, *L'Anté-peuple* ne s'éloigne pas du modèle du roman d'aventures. Son *incipit* débute ainsi :

La première fois que la fille aux lunettes lui sourit, Dadou n'y accorda aucune attention. Il se souvint seulement de la façon presque religieuse dont tout le monde l'appelait « Monsieur le Directeur ». (Sony, 1983 : 11)

Identifier le premier personnage par la périphrase *la fille aux lunettes*, c'est priver le lecteur de réels repères identitaires au sujet de ce personnage. En même temps, présenter Dadou directement par son nom, c'est présupposer que le lecteur est familier de ce dernier, alors que cela n'est pas le cas. La stratégie rejoint celle qui est opérationnelle dans l'*incipit* de *La Vie et demie*. L'auteur crée le suspense chez le lecteur pour le pousser à s'engager dans le récit afin de découvrir la réelle identité des personnages. Encore une fois, nous avons là une entrée en récit propre aux romans d'aventures. Mais les trois derniers romans fournissent un autre modèle, celui du récit énigmatique, que nous nous proposons d'analyser dans la section suivante.

b) Modèle du récit énigmatique

Le modèle du récit énigmatique est typique du roman policier basé sur la suspension de l'événement. Sony Labou Tansi l'utilise pour construire le récit de ses trois derniers romans, à commencer par *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*.

Tout le roman se déploie entre le meurtre d'Estina Benta et son constat par la police de Nsanga-Norda. Quarante-sept années vont s'écouler après la mort d'Estina Benta dans l'attente de la police. Tout le roman évolue sur le schéma que voici :

Si la police ne vient pas dans trois semaines, je fais enterrer Estina Benta, dit Estina Bronzario.

- *Tu crois que c'est prudent ? demanda Fantamio Andra.*

- *Nous avons quand même attendu treize ans, dit Sonia O. Almeida, notre sœur, rentrée du Brésil et qui prétendait que Dieu et l'enfer étaient brésiliens.*

- *Elle n'est pas venue, la police, parce qu'on n'a tué qu'une pauvre femme, dit Estina Bronzario ! [...]*

- *Attendons encore quelque temps, dit Anna Maria.*

La quinzième année qui suivit le forfait, tout Valancia était persuadé, maire et juge compris, que la police ne viendrait pas. (Sony, 1985 : 39)

En repoussant indéfiniment l'arrivée de la police, Sony Labou Tansi laisse l'événement emporter le lecteur dans sa logique propre. Le flux des événements est une avancée vers l'élucidation du mystère et, à chaque coup, le lecteur vit un rebondissement de la situation. Pareille programmation narrative fait évoluer le lecteur entre l'attente, la déception (l'événement survenu ne correspond pas à celui attendu), et, ainsi de suite, une nouvelle attente jusqu'à l'issue finale :

Tu peux mourir, commère. La police ne viendra plus, puisque Nsanga-Norda dort maintenant sous sept cent quinze pieds de sel et de flotte. [...] Maintenant que Nsanga-Norda n'a pas eu le temps d'envoyer sa police, je suis contraint d'attendre le Bon Dieu pour mon crime. [...] Comme la police n'est pas venue, moi seul au monde sais pourquoi je l'ai tuée. (Sony, 1985 : 200-2001)

Donc, le modèle de récit énigmatique fait attendre la fin du roman pour dévoiler l'événement. Par là, il imprime un caractère éminemment interactif au roman en faisant construire l'événement par le lecteur.

Les Yeux du volcan s'inscrit dans le même schéma de l'attente de l'événement. L'incipit s'ouvre sur l'arrivée du héros dont l'identité est cachée au lecteur. En tout et pour tout, le héros n'est désigné que comme *le colosse*. En plus, le narrateur parle d'un bruit qui court et qui laisse entendre que l'homme pourrait bien être l'adjudant Benoît Goldmann ou le colonel Ignacio Banda. Lorsqu'il rencontre le maire de Hozanna, le colosse ne laisse filtrer aucune information sur le mystère qui entoure son identité : *Depuis que vous y êtes, cette ville n'est plus cette ville, dit le maire. Elle a perdu son âme et sa tête. Tout s'est détraqué : nos coutumes, nos codes, notre manière de penser et d'agir, tout part à la dérive. Monsieur, je ne sais pas qui vous êtes, mais je viens vous proposer un marché : partez avant qu'il ne vous arrive un malheur.*

- Ne vous inquiétez pas, Monsieur le Maire. Je suis le destin. Vous ne pouvez pas bâillonner le destin. Je suis venu dans cette ville pour faire la Révolution. La vraie. (Sony, 1985 : 156-157)

L'énigme est une stratégie qui maintient le lecteur en suspense et le contraint à construire lui-même l'événement. L'arrivée du colosse dans la ville d'Hozanna est un événement pur. L'événement tient moins au fait qu'un étranger s'installe à Hozanna, qu'au fait que cet étranger a une identité problématique lui permettant d'entrer en résonance immédiate avec les foules. D'ailleurs, ce sont ces foules qui lui donnent le nom de « colosse ». L'arrivée du colosse est un événement : elle déclenche la rumeur au sein des foules qui, en émettant des hypothèses sur l'identité de l'étranger, ses pouvoirs, ses intentions, font de lui une « figure ».

L'intrigue du roman évolue dans le sens d'une progression vers l'élucidation du mystère identitaire du colosse. Tous les colonels qui viennent avec la prétention de matérialiser la « Révolution » apparaissent d'abord sous les apparences du colosse, et la populace s'agite, durant des séquences entières, pour leur réserver un accueil délirant, avant de découvrir que le personnage n'avait pas la véritable identité de l'étranger et qu'il n'était qu'un imposteur. La figure du premier colosse demeure la toile de fond du récit. C'est après sa mort, perpétrée par le colonel fou Claudio Lahenda, qu'on apprendra qu'il s'agissait du colonel Sombro. Comme il l'a dit lui-même, il est « le destin », et le destin n'a pas d'identité, ni d'essence ; il fait irruption dans l'histoire de manière fulgurante, par le biais d'accidents, d'événements. D'où l'importance de l'imposture dans *Les Yeux du volcan* : une grande partie des personnages qui rendent visite au colosse sont des imposteurs,

équipés d'attributs postiches, se faisant passer qui pour le colonel Pedro, qui pour Ignacio Banda. Révolutionnaires et imposteurs se retrouvent dans un même flux, celui des foules qui les entourent et s'emparent de leur image pour en faire des figures.

Aussi mystérieux que l'identité du colosse est le délai de l'événement. On ne sait pas combien de temps doit durer la visite du colosse. On ne sait pas non plus à quelle échéance attendre l'avènement de la Révolution. Celle-ci est sans cesse reportée et tous les militaires qui ont choisi de se mettre à son service se sont installés dans ce temps vacant de « l'événement perpétuel ». La lecture des télégrammes rentre dans ce temps vacant. Ne pas ouvrir les télégrammes que lui envoie le Haut Commandement est une façon, pour l'adjudant Benoît Goldmann, de prendre le maquis. En s'abstenant d'ouvrir les télégrammes pendant plusieurs années, Benoît Goldmann ouvre une brèche dans le temps historique et entre dans un maquis temporel. Là se retrouvent tous les militaires en rupture : le colonel Ignacio Banda, le colonel Pédro, le colonel Claudio Lahenda, le colonel Sombro. Tous ces personnages n'existent plus qu'en fonction d'une révolution toujours annoncée et toujours reportée. Et le lecteur vit sa lecture comme un perpétuel rebondissement de l'énigme qu'il est appelé à élucider. La vacance de l'événement et le reportage à perpétuité du délai font du roman *Les Yeux du volcan* un récit éminemment interactif. Il en va de même du dernier roman de la trilogie.

Le Commencement des douleurs constitue en fait le dernier roman de la trilogie sonyenne bâtie sur la vacance de l'événement. C'est tout bonnement l'histoire d'un retardement, mais d'un retardement fabuleux. Un « nègre noir » de cinquante-six ans, Hoscara Hana, a été choisi par les parents de la jeune mulâtresse, Banos Maya, neuf ans, pour lui donner un baiser coutumier « *tout juste fait et conçu pour bousiller le lait sur les lèvres de l'infante* » (p. 17). Or Hoscara Hana, qui a « *trop de barbe pour réussir un câlin de fausses-noces* » (p. 33), bouscule quelque peu la coutume en donnant à la fillette un baiser trop appuyé et caressant, et en omettant de prononcer les formules rituelles de clôture du cérémonial.

Pressé par le père - un ploutocrate espagnol -, puis par toute la population de Hondo-Nootte et des autres localités de la Côte, d'épouser la fille en signe de réparation, l'homme - un savant opiniâtre - refuse, préférant chercher à faire naître une île, un « sixième continent », dans l'océan, plutôt que de risquer des déboires conjugaux. Entre le baiser et les noces s'ouvre le temps des douleurs, un temps à la fois frénétique et vacant, comme dans les deux précédents romans.

Plus la jeune fille clame son amour, plus Hoscara Hana s'entête dans son refus, et plus les forces de la nature menacent de détruire le monde. Il ne faudra pas moins de douze ans de ces vicissitudes sur fond de mugissement des falaises, du ciel et de l'océan pour que le savant se décide enfin : « *J'épouse votre nitouche... le démon fera le reste.* » (p. 50) Mais pour renforcer le caractère vacant de l'événement, tout semble contrarier ces noces, soit que les dieux les désapprouvent, soit que cet important retard ait entraîné de trop grandes perturbations, soit enfin que cette union revête une importance telle qu'elle met en branle des énergies inconscientes qui doivent être assimilées, disciplinées, conscientisées pour pouvoir redevenir tutélaires. Ainsi, la mère de la mariée meurt ; la ceinture de chasteté du marié, qui ne veut pas connaître sa future épouse, n'est pas prête. Meurent ensuite la mère du marié, la sage Pascale Mala, que l'on répute folle, puis le maire, le matin même des noces. Surviennent aussi la grande tempête de déluge,

l'invasion des ouaouarons qui entraîne une lutte de onze mois, et enfin, la canicule qui oblige le savant à s'enfermer, trois ans durant, dans son laboratoire pour y inventer la bombe du froid...

Au bout de vingt-cinq ans, Hoscara Hana finit par épouser Banos Maya « à la sauvette des sauvettes », puis, de façon officielle, quelques années plus tard, douze jours avant sa mort. La veuve met au monde le fils qu'elle portait depuis plus de quarante-six mois. Hoscara Hana Junior, devenu savant comme son père, invente « l'immunité générale permanente », qui, en éradiquant la maladie, soulève la colère de toutes les professions médicales et paramédicales qui craignent de se voir ôter le pain de la bouche. La veuve, qui « pleurait pour se sentir heureuse [...] des larmes inutiles d'amour coriace », se laisse consoler par un milliardaire de Tombalbaye, la cité rivale. Ledit milliardaire l'enlève en « avion-cerceau », dans un grand ballet de ferraille aérienne, « avec voile de mariée et compagnie », laissant les habitants de Hondo-Noote « sidérés ».

Ainsi faudra-t-il attendre la fin du roman pour que le baiser soit régularisé par les noces et que la bourgade de Hondo-Noote soit rétablie « dans son vieux sommeil préapocalyptique ». Entre le baiser et les noces s'ouvre le temps des douleurs, un temps à la fois frénétique et vacant. Le délai est ici un facteur temporel important. Près de trente ans séparent « le baiser pour rire » des « vraies noces avec bombances, beuveries et bacchanales ».

Le récit est rythmé par ce rappel du temps : la « petite », qui avait neuf ans lors du fameux « câlin », en a dix, puis douze, puis dix-huit. Ensuite, on ne parle plus de son âge, mais on date les événements par rapport au baiser : « douze ans après le baiser », « quinze ans après le baiser », « vingt-cinq ans », « vingt-sept ans »... Ce fameux « baiser-pour-rire », « baiser du démon », « baiser maudit » est devenu dans l'histoire de Hondo-Noote, un événement repère : on parle de la vie avant le câlin et de la vie après le câlin... Et ce parallèle avec les événements cités plus haut n'est pas sans déclencher une hilarité incoercible, car tout est rire dans cette fantasmagorie sous « les yeux du volcan - dont on ne sait trop s'ils approuvent ou désapprouvent - ,où la moindre amourette prend des allures d'éternité, où la mort devient vaudeville, où un vieux savant entêté fait figure d'amoureux tendre raté, où la géographie devient coupable de l'histoire qu'elle secrète... » (p. 16)

Avec le roman de la vacance de l'événement, la lecture devient un voyage haletant au pays du mystère. L'ennui en est exclu, car le récit se présente comme une suite de rebondissements infinis d'un inconnu à un autre. Par là même, l'interactivité du roman se concrétise bel et bien. Bref, les éléments endonarratifs de la programmation du récit sonyen, à partir de l'entrée en récit, sont des facteurs concourant à faire du texte un roman hyper interactif. Qu'en est-il des facteurs humoraux utilisés dans la narration ? Nous nous proposons d'aborder cet aspect dans la section suivante.

2.2. Séquences à effet fantôme

Le niveau narratologique du roman sonyen fait état d'un autre mécanisme pragmatique dont l'action sur le lecteur est d'une importance capitale. La théorie pragmatique n'ayant pas encore formalisé ce mécanisme, nous avons choisi de l'appeler « effet fantôme » en raison de l'effet magnétique ou envoûtant que ce genre d'énoncé exerce sur le lecteur, en d'autres termes en raison de la capacité du récit à éveiller les vagues pulsionnelles de son récepteur.

Dans son ensemble, le roman de Sony Labou Tansi est traversé de part en part de séquences érotiques dont le rôle est d'éveiller chez le lecteur des vagues de pulsion, de manière à forcer son adhésion au récit. Le mode de perception est alors fantasmatique. Aucun roman de Sony n'y fait exception. Ainsi en est-il des ébats amoureux de Dadou et Yealdara ou de celle-ci et du premier ministre Mouyaba dans *L'Anté-peuple* ; de ceux de Martillimi Lopez avec la prisonnière rebelle dans *L'État honteux* ; de ceux de Lydie Argandov avec le colosse dans *Les Yeux du volcan* ; du câlin entre le savant Hoscscar Hana et la mulâtresse Banos Maya, appelée « la gamine », dans *Le Commencement des douleurs*.

Pour illustrer notre propos, nous nous proposons d'examiner ici *La Vie et demie*, *Les Sept Solutions de Lorsa Lopez* et *L'État honteux*, sous l'angle de l'effet fantasme.

Lorsque le narrateur dit, dans *La Vie et demie*, que « *le Guide toucha les seins de la chemise, car Chaïdana dormait toujours habillée d'un pantalon et d'une chemise de toile selon les ordres du Guide* », il ne peut ignorer le pouvoir de ses paroles sur le narrataire-lecteur. En d'autres mots, par ce type d'énoncé, l'auteur inscrit l'effet des pulsions dans le signifiant textuel en vue de faire fantasmer le lecteur. Cette volonté se manifeste par le caractère récurrent de ce genre d'énoncé dans le texte : le Guide devait passer ses nuits à côté du beau corps de Chaïdana, sans « *faire la chose-là* », ce qui avait pour conséquence que « *la tentation lui gonflait les narines et le pantalon et prenait le poids de son propre corps* » ; « *c'était un jeune sein frais et ferme qui répondait à la main du Guide Providentiel : - Le corps, c'est la seule chose du monde qui n'ait pas de fond, murmura le Guide Providentiel. La fraîcheur du sein lui monta jusqu'au cœur. Il répéta que le corps n'aurait jamais de fond au moment où il toucha le nombril* » (Sony, 1979 [1988] : 22-23).

L'effet sur le lecteur est absolument dévastateur. Dans la dynamique discursive, la pulsion scripturale se secrète d'une part dans l'érotique du texte ; mais d'autre part, la réception, ou la lecture se conduit selon la sécrétion de cette pulsion. Aussi l'énonciation mixe-t-elle le langage du texte avec celui du corps et du désir au mépris de la pudeur. Par le biais de cet effet fantasme, l'écriture, désormais agressive, sauvage et sismographique, remplace l'illusion référentielle par l'hallucination du lecteur. Son mode de donation du référent est résolument le mode suggestif. C'est pour cela que la relation sexuelle elle-même n'est plus désignée que par un énoncé translucide, comme *la chose-là*, qui incite le lecteur à procéder à l'identification de son référent tout en fantasmant sur sa propre expérience de « la chose-là ».

Dans *La Vie et demie*, l'effet fantasme ne relève pas de l'argumentation indirecte comme les autres effets que nous avons identifiés précédemment. Son pouvoir « adhésif » et « séductif » sur le lecteur est fonction de sa littéralité qui rend le texte plus communicatif. D'où la mise en scène de cet effet-fantasme et son évocation sur de longues séquences du roman laissant toujours au lecteur le loisir de déterminer certains aspects simplement suggérés. Ainsi lorsque le narrateur dit : « *le haut du corps de Martial venait toujours couper les appétits et le sommeil du Guide* », l'énonciation crée une ambiguïté autour du mot *appétits*. On peut y voir les appétits alimentaires aussi bien que les appétits sexuels. Mais le contexte aide le lecteur à orienter son interprétation vers la connotation sexuelle.

En certains endroits, le suggestif renvoie par insinuation à la pratique de la masturbation et de l'éjaculat, par exemple dans ce passage où le Guide dit qu'il a eu envie de violer Chaïdana : « *J'en ai marre de frotter tout seul. Je me blesse la queue* ».

La variation de l'effet fantasme passe par le descriptif du corps de Chaïdana :

Elle avait un corps farouche, avec des formes affolantes, un corps d'une envergure écrasante, électrique, qui mettait tous les sens en branle et il lui disait toujours, à ce corps plus qu'à celle à qui il appartenait : « Écrasante beauté ! Impérative beauté ! » (Sony, 1979 [1988] : 22)

Une fois, le déclic opérationnel, le lecteur prolonge activement la sécrétion fantasmatique des pulsions. L'effet fantasme accentue l'exploitation de l'atmosphère du non-dit. Le texte ne décrit pas objectivement la pulsion. Il la fait sentir et la fait vivre. D'où, la persistance d'une énonciation fantasmatique : « *Le corps est un autel, le corps est le plus beau des pays. Faut pas lui refuser sa part de folie* ».

Monsieur, l'Abbé lui-même a dû répéter plus de deux fois le nom de Chaïdana, envoûté par son charme.

La dimension matérielle de l'écriture se traduit thématiquement par le choix de la matérialité de la chair. L'effet fantasme passe ainsi par les modalités sexuelles percutantes à travers la crudité des séquences décrites :

Trente ans. 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 une fête, la fête des traits, sous la tempête des lignes. - Chaïdana.

Monsieur l'Abbé répéta encore le nom. (Sony, 1979 [1988] : 104)

En d'autres séquences, l'effet fantasme prend une allure proprement théâtrale où les acteurs en pleine activité s'offrent en spectacle devant des spectateurs :

On avait changé le lit « excellentiel » seize fois en l'espace d'un mois [...]. Le Guide dormait entre quatre [gardes du corps] collés à sa peau, tandis que le reste du contingent s'ajoutait à une cinquantaine de soldats ordinaires qui remplissaient les veillées de son Excellence du bruit ferré de leurs sinistres souliers et quand les reins du Guide avaient posé leur problème, on remplaçait les peaux-collants directs par des êtres du sexe d'en face, les gardes assistaient alors aux vertigineuses élucubrations charnelles du Guide Providentiel exécutant sans cesse leur éternel va-et-vient en fond sonore aux clapotements fougueux des chairs dilatées. (Sony, 1979 [1988] : 20)

Le lecteur est impliqué ici par une représentation mentale du spectacle qui devient pour lui réalité vivante. Ailleurs, ce sont les cris évoqués qui déchaînent ses fantasmes :

Merveilleuse nuit, elle reçut d'adorables décharges de chaleur dans les reins - six fois, elle avait crié le ho-hi-hi final avant de commencer une véritable rafale de ho-hou-ha-hé -, Monsieur l'Abbé était un mâle incomparable, il avait ajouté quelque chose d'indicible aux bruits de son corps et creusé un délicieux vide dans son ventre. (Sony, 1979 [1988] : 118)

L'érotique est ici exploité comme stratégie de séduction auditive du lecteur. Le fantasme imprime une forme imagée qui produit des effets dévastateurs sur la propre sexualité du lecteur.

Le roman est émaillé de ce genre de séquences à effet fantasme, de sorte qu'on peut les considérer comme la seconde batterie de l'écriture et de la lecture après les batteries de l'humour. La dernière séquence du roman elle-même, qui semble marquée par un ton tragique à cause de la guerre qui oppose le Darmellia à la Katamalanasia, se termine sur une séquence à effet fantasme entre Jean Calcium et sa maîtresse Léontine :

- *Sommes-nous toujours au monde ?*

Tu ne te rappelles donc pas nos baisers, nos nuits, notre amour ? Tu ne te rappelles pas le jeu de mon corps, la chair tendre qui a tant vadrouillé dans nos cœurs ? Tu ne te rappelles donc pas, Maya notre fille et notre fils Béni ?

- *Martial ? Tu ne te rappelles pas...* (Sony, 1979 [1988] : 189)

Dans *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, nous trouvons des séquences comme celles où la police venue de Nsanga-Norda pour enquêter sur la mort d'Estina Benta, retourne sans avoir fait de constat. Sur la route de retour, les policiers s'arrêtent pour contempler un spectacle qui n'est pas sans déclencher l'effet fantasme :

Tandis que la police reprenait la direction de Nsanga-Norda, elle s'arrêta au Tourniquet pour dévorer des yeux les jumelles d'Elmano Zola qui se baignaient nues dans la Rouvière Verda, et qui montraient les globes enflammés de leurs seins à qui avait le temps de les regarder.

- *Délicieuses ces gamines !*

Et comme elles aimaient toujours jeter l'eau sur les hommes qui les regardaient, les policiers prirent la peine de faire le constat des seins et des poupes des quatre jumelles. En fait, c'est à cause de leur épilepsie que les jumelles se baignaient nues malgré leur âge. (Sony, 1985 : 31-33)

Pareille séquence décrivant la scène de l'exposition des seins des gamines délicieuses ne peut laisser aucun lecteur indifférent. L'effet fantasme est ainsi inévitable. Il en va de même de cette autre séquence qui décrit les raisons de la fabrication d'un vagin portatif qui permet de faire face à la grève des jambes croisées décrétée par les femmes :

Heureux Salmano Douma de Nsanga-Norda qui avec de la glue et de la mousse de phoque gelée avait fabriqué un vagin portatif, n'étant jamais parvenu à rencontrer la femme qui pût supporter ses « longs métrages » du tonnerre des tonnerres : « Il lui fallait toujours deux jours de chahut érotique pour sortir sa bave de paledrine », disaient les gens. Toutes les femmes le fuyaient pour cela ». (Sony, 1985 : 44)

Des séries de séquences érotiques similaires se retrouvent tout au long du récit. On en trouve également dans *L'État honteux*. Nous n'en reproduisons que deux ici. Dans la première série, la femme est fantasmatiquement élevée au rang de reine à cause de la beauté de son corps :

- *Toi mon paradis.* (Sony, 1985 : 37)

- *C'est la reine de Saba. Tu as vu ses hanches ? »* (Sony, 1985 : 41)

Tendre et conçue comme une déesse (Sony, 1985 : 49)

Il touche ses seins : « Tu es sacrée. » (Sony, 1985 : 102)

Son corps n'est qu'un temple. (Sony, 1985 : 105)

La seconde se présente en une séquence :

[...] ma petite Indienne ah si tu l'avais goûtée Isidro de ma mère, sobre comme je te connais, tu ne chercherais plus d'autres femmes [...]. La Sénégalaise Sey est aussi bonne. Si tu l'avais goûtée... (Sony, 1985 : 40)

La présence de pareilles séquences dans le roman sonyen rend ce dernier particulièrement sexy, avec comme effet le déclenchement de fantasmes chez le lecteur. Par là, le roman devient interactif. Avec l'effet fantasme, nous clôturons le point sur les données endonarratives exploitées par Sony comme stratégies interactives dans son roman. Ces aspects sont bel et bien opérationnels dans ce dernier.

Conclusion

Au terme de ce bref parcours du pouvoir du verbe de Sony, nous avons pu épingler des stratégies endonarratives qui confèrent au roman sonyen un pouvoir qui dépasse les frontières spatiales et temporelles. Ces stratégies opèrent fondamentalement dans les débuts des romans, faisant apparaître ces derniers comme des récits d'aventures et des récits énigmatiques. La participation du lecteur se manifeste comme une co-création de l'œuvre. Au demeurant, une deuxième stratégie endonarrative de participation du lecteur à l'écriture romanesque de Sony : l'effet fantasme, qui utilise l'aspect « sexy » du propos pour agir sur le lecteur.

Ainsi tout indique bien, dans les deux instances endonarratives ciblées (début du roman et effet fantasme), que l'écriture sonyenne se veut éminemment performative. Non plus au sens de la formule traditionnelle « quand dire, c'est faire », mais dans le sens de « quand écrire c'est interagir ». C'est donc une écriture plus communicative qu'informative, montrant l'extrême empathie de l'auteur qui sait écrire en se mettant à la place de son lecteur. Pour plus de détails, nous renvoyons à notre thèse (Makomo, 2011) qui analyse le pouvoir du verbe de Sony à tous les niveaux discursifs et transdiscursifs de son roman.

Bibliographie

- Bikoundou, B., 1986. « Sony Labou Tansi cherche un autre sens à la vie ». *Bingo*, juin 1986, pp. 56-58.
- Chaume, D., 2007. « Les absences et les creux dans l'œuvre de Sony Labou Tansi ». In : R. Founkoua, Papa Samba Diop (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, pp. 197-206.
- Chevrier, J., 1984. « Comment les écrivains travaillent ». *Jeune Afrique*, 1207, 22 février 1984, p.74.
- Devésa, J.-M., 1996. *Sony Labou Tansi - Écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, Paris : L'Harmattan.
- Gervais, B., 1990. *Récits et action. Pour une théorie de la lecture*. Montréal : Le Préambule.
- Gervais, B., 1993. *À l'écoute de la lecture*. Montréal : VLB édition.
- Guilbert, L., 1975. *La Créativité lexicale*. Paris : Larousse Université.
- Fonkoua, R., 2007. « Mal de mots, mots du mal : Sony Labou Tansi et la maladie ». In : R. Founkoua, Papa Samba Diop (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, pp. 267-279.
- Iser, W., 1974. *The implied Reader*. Baltimore : The John Hopkins University Press.
- Jaubert, A., 1990. *Lecture pragmatique*. Paris : Hachette.
- Jouve, V., 1992. *L'Effet personnage*. Paris : P.U.F.

- Krzywicki, J., 1998. « L'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi : l'œuvre littéraire dans l'environnement francophone ». *Studies of the Department of African Languages and Cultures*, n° 24, University of Warsaw, pp. 32-54.
- Lacoste, J., 1996. « La lecture littéraire ». *Revue de recherche sur la lecture littéraire*.
- Makomo, J.-Cl., 2011. *Le roman de Sony Labou Tansi. Stratégie d'écriture et participation du lecteur. Contribution à la théorie de la lecture*. Thèse inédite. Université officielle de Bukavu (R.D. Congo).
- Molinié, G., 2009. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris : Librairies générales françaises.
- Molinié, G. et Viala, A., 1993. *Approches de la réception*. Paris : PUF.
- Morneau, K., 2007. « Sony Labou Tansi et le carrefour littéraire ». In : *Recherches francophones. Actes du colloque Jeunes chercheurs*, Québec, vol. XV, n° 2, p. 17.
- Munch, M.-M., 2004. *L'effet de vie ou le singulier de l'art littéraire*. Paris : Honoré Champion.
- Ngal, G., 1982. « Les Tropicalités de Sony Labou Tansi ». *Silex*, n° 23, pp. 134-143.
- Novivor, A., 2007. « L'apologie du verbe comme réponse au désenchantement ». In : R. Founkoua, Papa Samba Diop (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, pp. 185-196.
- Picard, M., 1986. *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*. Paris : Minuit.
- Sony Labou Tansi, 1979 (Rééd. 1988). *La Vie et demie*. Paris : Seuil.
- Sony Labou Tansi, 1981. *L'État honteux*. Paris : Seuil.
- Sony Labou Tansi, 1983. *L'Anté-peuple*. Paris : Seuil.
- Sony Labou Tansi, 1985. *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Paris : Seuil.
- Sony Labou Tansi, 1988. *Les Yeux du volcan*. Paris : Seuil.
- Sony Labou Tansi, 1995. *Le Commencement des douleurs*. Paris : Seuil.
- Sony Labou Tansi, 1995. *Le Commencement des douleurs*. Paris : Seuil.
- Sony Labou Tansi, 1997. *L'autre Monde*, et autres écrits inédits (posthumes). Paris : Revue Noire.
- Tadié, J.-Y., 1982. *Le Roman d'aventures*. S.l. : Quadrige.
- Taoua, Ph., 2007. « La réussite de Sony Labou Tansi ». In : R. Founkoua, Papa Samba Diop (dir.), *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, Paris : L'Harmattan, pp. 19-28.

Note

¹ Iser (1975 : XIII-XV) explique en quoi consiste une conventionnalisation des protocoles de lecture qu'il interprète comme une transformation de l'esthétique et de la définition du rôle du lecteur dans son processus de découverte du plaisir esthétique. Le roman, selon lui, ne fait pas que raconter une histoire, il révèle de plus, délibérément, ses propres techniques narratives amenant ainsi le lecteur à saisir le rapport entre ses perceptions, liées à une forme narrative précise, et ses pensées.