

Christine Le Quellec Cottier  
Université de Lausanne (Suisse)  
Faculté des Lettres, section de français,  
littératures romandes et francophones



L'écrivain Kossi Efoui a récemment évoqué dans la revue *Notre Librairie* sa perception du rôle de l'écrivain et de la création littéraire en plaçant la notion de « dépaysement » au centre de sa réflexion, non pas en tant que représentation de l'espace géographique mais en tant que construction d'« un rapport original à l'héritage »<sup>1</sup>. Cette formule me semble tout à fait intéressante pour aborder la question de l'« appropriation de la langue française en Afrique subsaharienne », car elle permet d'envisager autant la fonction de l'écrivain que celle de l'emploi de la langue, du choix d'une langue. L'héritage qui nous importe est à la fois l'univers culturel propre à l'auteur, mais aussi l'« exploitation » de cette langue française associée à la domination coloniale, instrument d'acculturation avant de devenir instrument de communication.

Dans le cas de l'Afrique subsaharienne, cette appropriation est un sujet souvent discuté et commenté<sup>2</sup>, mais riche encore de multiples interprétations puisqu'à partir de la référence à une norme s'ouvre le champ des transgressions ou des transformations possibles. Mon propos ne sera pourtant pas de repérer les processus qui prouvent que le français est une langue d'Afrique<sup>3</sup>, car de nombreuses recherches linguistiques se sont déjà penchées sur ces pratiques, qu'il s'agisse de syntaxe, de particularités lexicales, de calques traductionnels ou d'autres créations surprenantes attestant des diverses stratégies de communication mises en pratique par l'« écriture variationnelle », associée au métissage culturel.

Il reste cependant pertinent de considérer deux phases particulières de ce processus d'appropriation, fort divergentes l'une de l'autre : jusque dans les années 50, et même 60, l'appropriation signifiait la conformité à un modèle académique français et surtout la capacité à le reproduire. Dans le cas de Léopold Sendar Senghor, il s'agissait aussi de défendre la « richesse » de cette langue vénérée :

Du point de vue de la syntaxe, il faut combattre les modifications quand ces modifications ne s'harmonisent pas avec les caractères fondamentaux du français. Les négro-africains, par exemple, ont tendance à créer des expressions imagées : mais il faut garder le sens de l'économie et de la mesure du français.<sup>4</sup>

Mais c'est une décennie plus tard que l'appropriation devient cette fameuse « construction d'un rapport original à l'héritage », selon la formule de Kossi Efoui. La première démarche déterminante a bien sûr été la publication, en 1968 à Montréal puis à Paris en 1970, du roman d'Ahmadou Kourouma *Les Soleils des Indépendances*, qui a su « asservir la langue française, [...] pour rendre le langage malinké, en supprimant toute frontière linguistique », selon le propos de Makhily Gassama<sup>5</sup>. Considérée comme une rupture à la fois idéologique et conceptuelle, l'appropriation de la langue se caractérise dès lors par la capacité à jouer avec elle, ce que la formule bien connue de Tchicaya U Tam'si confirme - en 1976 - :

Il y a que la langue française me colonise et que je la colonise à mon tour, ce qui, finalement, donne bien une autre langue.<sup>6</sup>

Après la revendication de la Négritude dont Léopold Senghor fut la figure de proue, après l'appropriation « malinké » de la langue française par Ahmadou Kourouma, et indépendamment de certaines tendances contemporaines à transcrire les pratiques de la langue de la rue, récupération impulsive de l'oralité, je crois que l'appropriation de la langue française passe surtout par un jeu de manipulations qui permet de ruser tant avec la représentation, l'intrigue, que son énonciation : vecteur de communication et d'échange, la langue est porteuse de l'univers qui la génère et la ruse est devenue un mode d'expression particulièrement attractif pour perturber les représentations, en jouant principalement sur l'énonciation, l'ironie et les mises à distance, le grotesque et l'hyperbole. Par ce biais stratégique, puisque la ruse « se tisse dans l'ombre de la production et de la hiérarchie, [et qu'] elle appartient à la sphère du pouvoir et de l'autorité »<sup>7</sup>, le roman africain déjoue le sens et oblige son lecteur à une participation active : conscient de cette pratique scripturale, le destinataire est dès lors le « rusé ».

De fait, la ruse autrefois reprochée à la langue française, puisque soupçonnée de véhiculer des valeurs étrangères, est devenue l'instrument qui la rend si pertinente, comme le dit Henri Lopes :

[...] je trouve, pour ma part, heureux, que Senghor et Césaire se soient exprimés en français. Sinon, je n'aurais jamais pu les lire et jamais ne se serait déclenchée en moi cette révélation grâce à laquelle s'est produite la découverte de mon identité et de ma vocation d'écrivain. C'est avec un texte en français qu'a débuté ma décolonisation mentale.<sup>8</sup>

La langue française a donc été source de découverte de l'Autre et surtout un mode de connaissance de soi : grâce à la circulation des mots et des idées, elle a tissé un réseau, a favorisé l'émergence d'une conscience commune.

A ce titre, je souhaite montrer que la forme romanesque - importation européenne - a permis un autre type d'appropriation de la langue, cette fois-ci par le biais d'une esthétique du refus qui s'affirme par une mise à distance de l'énonciation, une sorte de *dissimulation transparente* dont l'ironie peut être considérée comme une figure de proue. Il est en effet très frappant de constater à quel point la représentation du pouvoir, qui me semble être la dominante du romanesque africain contemporain, est minée de l'intérieur, à quel point la narration montre pour mieux détruire, pour mieux décomposer. La

stratégie d'écriture déconstruit, dénonce la thématique créée. Le pouvoir et le contre-pouvoir sont simultanés : la langue devient stratège et la ruse exorcise la violence. Cette ruse structurelle me semble particulièrement pertinente pour mettre en évidence le double jeu à l'intérieur du texte lui-même, sa capacité à la dissimulation en tant que trace d'une intelligence pratique. Et cet élément répond à l'idée d'une « indocilité » du romanesque africain, « jouant d'un rictus ambivalent ou d'un détachement jubilatoire », selon l'expression de Boniface Mongo-Mboussa dans son dernier livre<sup>9</sup>.

Il ne s'agit donc plus de repérer les diverses figures qui illustrent le principe du non-dit, d'identifier le *trickster* qui « fait croire », tel le fameux Wangrin du magnifique roman de Hampaté Bâ<sup>10</sup> ou encore le Lièvre, l'Araignée ou la Tortue des contes<sup>11</sup>. Non, il ne s'agit pas de repérer *qui* parvient à ses fins mais plutôt d'observer *comment* le texte lui-même se constitue en tant que piège du Pouvoir. Le lecteur suit une narration qui tend un guet-apens au pouvoir dictatorial, artifice qui désigne le texte lui-même : le protagoniste mis en scène est détruit, invalidé, émietté par le récit qui pratique la ruse. Le pouvoir physique, violent et autoritaire est remplacé par le pouvoir du signe.

La ruse littéraire témoigne donc d'une maîtrise du discours qui offre au lecteur le combat du tragique et de son exorcisme, de la violence et de sa dérision.

Je souhaite évoquer cette piste critique avec trois romans majeurs de ces trente dernières années, soit *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979), *En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma (1998) et *Le Pleurer-Rire* d'Henri Lopes, paru en 1982.

### Le *Pleurer-Rire* d'Henri Lopes

Ce dernier, *Le Pleurer-Rire*, a un titre qui évoque à lui seul ce jeu de double représentation, de double perception puisque les deux tempéraments opposés - en tout cas pour un Occidental - sont ici associés et indissociables. A la situation tragique mise en scène est opposé le rire de la dénonciation, cette fameuse ruse qui déplace l'interprétation et disqualifie l'autorité. Le roman ruse avec le pouvoir à de multiples niveaux, qu'il s'agisse du paratexte, le « sérieux avertissement », message d'une pseudo-censure qui court-circuite toutes les critiques envers le roman. Ce pseudo-avertissement, par le biais d'une mise en abyme, permet au roman de se commenter lui-même : le texte annule tout discours extérieur à sa propre production et mime un rapport à une autorité reconnue. Il convoque des clichés et des stéréotypes pour mieux les annuler, et oblige le lecteur à repérer le discours à double sens, l'ironie, cette parole qui renverse pour mieux révéler : la censure qui s'exprime par pléonasmе, truisme - le « sérieux avertissement » - ne peut être un guide fiable et la remise en question du roman par cette autorité n'est pas crédible :

Enfin, Dieu merci ! ce style de l'homme de la rue ne pourra pas séduire l'amateur du bel art. Si, à la rigueur, c'est ainsi que l'on parle dans nos rues, ce n'est pas ainsi que l'on doit écrire. LE PLEURER-RIRE est une offense au bon goût.

Si d'aventure, néanmoins, des esprits honnêtes et faibles se laissent hypnotiser par le sentimentalisme, le subjectivisme, la malice et l'esprit partisan de l'auteur, nous savons compter sur la sagacité de nos critiques

littéraires et sur la vigilance des masses pour soulever une lame de fond de contrepropagande [...] Anasthasie MOPEKISSA, Association interafricaine des Censeurs francophones.12

Le lecteur met spontanément en doute la validité du discours, puisque celui-ci révèle son incompetence dès sa prise de parole. L'ironie conteste dès lors le langage sérieux - celui du pouvoir - qui se veut persuasif, assertif et argumentatif : ses tenants ne maîtrisent pas le signe, provoquant ainsi un renversement de situation, une permutation des rapports qui est le principe actif de l'ironie littéraire jouant d'abord de la distance entre l'énoncé et l'énonciation.

Le chiasme sémantique proposé en ouverture du roman y trouve toutes sortes d'autres échos, ne serait-ce qu'au travers de la relation entre le Maître et Tonton, appellations qui convoquent sans cesse *Jacques le Fataliste et son maître*, dans une relation intertextuelle infinie. Mais sans développer cet autre aspect du dialogisme à l'œuvre dans le roman, il est une évidence que le véritable tenant du pouvoir est bien le « Maître », c'est-à-dire le maître d'hôtel, l'employé. Celui-ci a le pouvoir de l'expression, il transmet son histoire et commente ce qu'il voit ou perçoit, profitant aussi de sa situation de témoin direct de l'autorité. Le discours de Tonton est sans cesse raillé par la description de sa prononciation, qui impose le narrateur en tant que vrai détenteur du pouvoir : lui seul est capable de commenter, observer et transcrire ce qu'il voit ou entend. En tant que narrateur, le Maître a la possibilité de décrire le pouvoir mais il ne lui laisse pas « la parole » : la mise en scène refuse au dictateur la possibilité de se raconter et notre découverte de Tonton se fait « de biais », par le discours du Maître ou, s'il lui donne la parole, c'est pour l'invalider :

Le vieux se leva pour allumer son poste.

Qu'est-ce qu'il a encore à raconter ?

C'était effectivement la voix qui savait différencier les *é* des *è* et des *ai* d'une part, les *o* des *au* d'autre part, les *i* des *u* enfin.

*Agence France-Presse, ouvre tes oreilles grandes comme celles du lapin, sinon tu auras des oreilles d'éléphant.*

Longtemps après, Moundié citera cette phrase chaque fois que, tous feux baissés, les murs intérieurs chuchoteront les anecdotes sur les bouffonneries du Chef. [...]13

Cet effacement du pouvoir politique au profit de celui du signe prend toute son importance avec la polyphonie à l'œuvre : la pluralité de voix et de consciences autonomes dans la représentation romanesque fait apparaître des tensions entre des points de vue, et donc une pluralité de styles et de tons - qu'il suffise de penser à la relation épistolaire avec l'« ancien directeur de cabinet » - ; il n'y a donc pas de mainmise autoritaire sur la narration, ce que le genre romanesque favorise, puisqu'il ne représente pas seulement des actions mais aussi des discours et des styles de discours.

Ce roman est « rusé » dans la mesure où il mine par toutes sortes de pratiques

textuelles la représentation du Pouvoir : Tonton, fier de son accession au pouvoir et dictateur reproduisant des polarités dignes de la colonisation, est desservi par un récit qui le ridiculise : il n'est pas maître de l'énonciation, elle lui est prêtée selon le bon vouloir du Maître ; il trouve sa place au milieu d'autres voix, sans traitement de faveur ou reconnaissance ; ses prises de parole donnent lieu à des descriptions qui le ridiculisent, en insistant sur son désir d'imitation des prononciations françaises qu'il ne maîtrise pas et qui font de lui un aliéné. Toute la mise en scène du Maître vise à nier le pouvoir de Bwakamabé, qui se révèle tel un pantin cruel. Les choix du narrateur fragmentent l'autorité représentée en jouant sur les notions de réel et de fiction - que l'on pense au dernier chapitre, où la découverte du manuscrit par la maîtresse du Maître, Soukali, impose une réévaluation absolue des rôles et des identités : la fiction s'y joue de la fiction, en une sorte de retour de la mise en abyme initiale qui rappelle à tous que *Le Pleurer-Rire* est une construction de mots, un monde imaginaire :

Il y a entre ton histoire et notre actualité, à peine plus de différence qu'entre un Van Gogh, un Césanne ou un Modigliani et la photographie du modèle originel. Mais la magie et la puissance pédagogique de l'art n'est-elle justement pas moins de ressembler à la réalité que de donner à la réalité les couleurs du cœur à peindre ? [...]14

Ces pratiques littéraires permettent de ruser avec la langue en proposant un modèle hybride, impliquant un renversement de l'ordre et bien sûr la mise à distance de l'énonciation, adapté à un mode d'expérience africaine. En effet, cette *étrange communication* participe de l'échange ou du don, ce qui n'a rien à voir avec la notion de mal que l'Occident lui a greffée : « la ruse traite avant tout de l'altérité, soit la reconnaissance de l'autre dans la différence »<sup>15</sup>. Ainsi, par des techniques de mise à distance, de dédoublement, de dialogisme, de refus de la linéarité chronologique, la ruse littéraire confirme sa capacité à exprimer l'*Autre*, « dépaysement » certain, pour reprendre le mot de Kossi Efoui. La forme romanesque semble donc un lieu d'élection pour l'appropriation de la langue dans la mesure où son hybridité favorise la rencontre d'univers formels très différents, « autorisant une autre distribution du sens, une autre distribution des pouvoirs, parce qu'aucun des deux moments définis précédant ce site n'y est importé dans sa forme initiale », selon H. K. Bahba<sup>16</sup>.

L'appropriation de la langue se matérialise cette fois-ci par un *cannibalisme générique*, qui, autant qu'il met en scène le pouvoir de l'un, donne à lire son revers, par l'exploitation de structures ou de mécanismes qui provoquent un « suspens de sens ».

### ***En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma**

Ce dépaysement me semble particulier dans le roman d'A. Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998), qui dénonce aussi un pouvoir dictatorial d'après les Indépendances où, à l'horreur de la dictature, se superpose un univers magique en lien avec le monde invisible.

Il est intéressant de se rappeler qu'Ahmadou Kourouma observait une différence de taille entre son premier roman *Les Soleils des Indépendances* (1968) et celui

paru trente ans plus tard :

Quand j'écrivais *Les Soleils des Indépendances*, je pensais en malinké. [...] Mon long exil m'a obligé à penser en français. Je ne peux plus revenir en arrière. [...] j'ai effectué un travail sur la forme, sur la composition du roman.<sup>17</sup>

Cette confiance me semble particulièrement significative, car il s'agit bien, pour l'écrivain, d'exprimer avec les possibles romanesques un univers « autre » : cette appropriation structurelle me semble mettre au jour à la fois la richesse de la forme romanesque et surtout son adaptabilité à toutes sortes d'imaginaire, de voix et d'expression. Avec le roman, Ahmadou Kourouma exploite une structure ouverte à laquelle il adjoint des formes traditionnelles africaines, très codifiées, qui, comme dans un processus intertextuel, sont relancées dans un autre circuit de sens. Nous sommes véritablement là face à un « rapport original à l'héritage » pour reprendre la formule qui ouvrait cette réflexion.

A l'« écriture oblique » et à la polyphonie en tant que pratiques dénonciatrices du pouvoir, exploitées dans *Le Pleurer-Rire*, s'ajoute dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* le principe de la « geste », incluant la parole traditionnelle dans la production romanesque. Ainsi, le double jeu prend forme part le biais d'une « fiction d'oralité »<sup>18</sup> qui cautionne l'implication référentielle africaine : sont mis en scène les actants d'un univers que la vérité romanesque a rendu vraisemblables, crédibles, même dans leur brutalité.

Comme l'a montré Madeleine Borgomano, il s'agit d'une « histoire qui avance en reculant, qui progresse sans évoluer » : la récitation de la geste « commence parce que l'histoire finit et où l'histoire finit »<sup>19</sup>. Si le chant des chasseurs, le *donsomana*, a lieu, c'est parce que Koyaga a besoin d'un rite purificateur après la disparition de sa mère et du marabout, détenteurs des « signes », des objets porteurs de son identité, de son pouvoir. La récitation, le chant doit pourvoir à leur retour, afin d'assurer sa propre survie : le lecteur ne comprend qu'au terme de son parcours qu'il a lu la réécriture d'un chant des chasseurs, prononcé parce qu'aucun des deux détenteurs des insignes du pouvoir magique de Koyaga n'a réapparu. La récitation doit conjurer sa disparition et elle se poursuit tant que la recherche n'a pas abouti : ainsi, arrivé au terme des quelques centaines de pages du roman, le lecteur/auditeur devrait recommencer sa lecture/écoute pour savoir ce qu'il adviendra de Chef suprême. Ce mouvement en spirale atteste des impossibilités du pouvoir et de l'enfermement du sens : comment sortir d'un tel engrenage qui semble pouvoir durer jusqu'à ce que *les bêtes sauvages votent... ?* :

- Où sont ma maman Nadjouma et le marabout Bokano ? Où sont la météorite et le Coran ?

Personne n'a pu vous répondre ; personne ne le savait ; personne ne les avait vu ou trouvés. Ils avaient subitement disparu. Sans avoir prononcé un mot, esquissé un signe, laissé une petite trace.

Vous avez alors souri, votre inquiétude s'est dissipée. Vous vous êtes souvenu. Votre maman et le marabout vous avaient plusieurs fois et depuis longtemps enseigné ce qu'il fallait aussitôt entreprendre le jour que

vous les perdriez : faire dire votre geste purificateur de maître chasseur, votre *donsomana* cathartique par un *sora*, un griot des chasseurs et son répondeur.

Le répondeur devra être un *cordoua*. Un *cordoua* est un initié en phase cathartique. Vous savez que lorsqu'ils auront tout dit, que vous aurez tout avoué, tout reconnu, qu'il n'existera plus aucune ombre dans votre parcours, la météorite et le Coran vous révéleront eux-mêmes où ils se sont cachés. Vous n'aurez qu'à les récupérer.

Quand vous aurez recouvré le Coran et la météorite vous préparerez les élections présidentielles démocratiques. Des élections au suffrage universel supervisées par une commission nationale indépendante. Vous briguerez un nouveau mandat avec la certitude de triompher, d'être élu. Car vous le savez, vous êtes sûr que si d'aventure les hommes refusent de voter pour vous, les animaux sortiront de la brousse, se muniront de bulletins et vous plébisciteront.<sup>20</sup>

Par le choix du *donsomana*, Kourouma offre un attribut épique à la vie de Koyaga, qui pourtant ne correspond guère au modèle héroïque de l'épopée. Selon les études de Paul Zumthor sur la poésie orale, celle-ci met en scène « l'agressivité virile au service de quelque grande entreprise. Fondamentalement elle narre un combat et dégage parmi ses protagonistes une figure hors du commun qui, pour ne pas sortir toujours vainqueur de l'épreuve, n'en suscite pas moins l'admiration »<sup>21</sup>. Dans l'épopée, le héros est en situation de guerre, jouant sa vie contre une autre. Mais la récitation faite en l'honneur du Guide suprême n'est pas une épopée historique se greffant à l'histoire d'un royaume. Il s'agit d'une épopée corporative (celle des chasseurs) qui doit célébrer les exploits d'un héros de la profession concernée, le montrant en train d'affronter les dangers du métier et les puissances occultes inhérentes aux animaux sauvages. L'art de Kourouma tient sans doute aussi à son sans-gêne, puisque le *donsomana* de Koyaga le chasseur a le statut d'une épopée historique, créant ainsi une distance d'autant plus grande entre la représentation et l'énonciation.

Dans le roman, le récit traditionnel a lieu, les traditions sont maintenues mais les faits narrés pour évoquer les exploits de Koyaga ne suscitent pas l'admiration, au mieux le dégoût. Le personnage n'a rien d'un héros, et ses hauts faits ne sont guère admirables, selon une éthique qui inclut le respect de la vie, ou simplement le droit à la différence. C'est le lecteur qui repère et définit ce décalage : le *donsomana* est une coquille creuse dont Kourouma a exploité la forme pour créer un effet et provoquer le contraste du trivial, du bestial avec l'héroïque. La ruse construit ce jeu de récupération illusoire qui maintient le protagoniste dans son univers de croyances et de représentations et qui, simultanément, le dévalorise en rendant visible, lisible son ignominie :

L'assassinat, la liquidation du commandant Tacho et du capitaine Sama, conjurés qui, les armes à la main, ont perpétré l'attentat, est un cas unique, une exception. Koyaga habituellement fait traduire devant la justice les exécutants des attentats. Ils ont droit à des procès corrects et publics et à des condamnations à mort méritées. [...] Les conspirés que vous tuez sans rémission, sans état d'âme, sans pitié sont les

complices et les commanditaires des attentats. Ils voulaient en être les gros bénéficiaires, les profiteurs, sans être exposés, sans avoir risqué leur vie. Ce sont des cafards. Les cafards s'écrasent de tout le pied. Ceux-là vous ne les arrêtez point, ne les faites point juger : vous les liquidez directement, les emasculiez immédiatement. [...] Ils ont opéré dans l'ombre, vous les zigouillez en cachette. Vous avez donc assassiné le commandant Tacho et le capitaine Sama pas parce qu'ils avaient tiré sur vous. Non. Vous les avez assassiné pour avoir été des proches, des alliés. Des alliés et amis qui avaient trahi le clan.<sup>22</sup>

Le lecteur perçoit la superposition de données qui se confrontent, s'entremêlent et offrent un autre réalité : l'hybridité proposée conjugue des représentations mentales, des imaginaires et oblige le lecteur à reconnaître la posture d'énonciation. Le « rusé » est celui qui a la maîtrise du signe (le Maître dans *Le Pleurer-Rire*) ou la capacité de l'interpréter, c'est-à-dire le destinataire, le lecteur dans le cas de *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Dans ce roman, la ruse exploite de façon évidente la situation métadiégétique, ce qui n'était que peu le cas dans *Le Pleurer-Rire*, pour convoquer la connivence extérieure. Dans ce roman de Kourouma, les énonciateurs sont liés à Koyaga et leur parole doit évoquer, non juger : la découverte de l'implicite n'est possible que parce qu'il s'agit d'une cérémonie solennelle qui, elle, se donne pour authentique et vraie.

L'écriture romanesque réinvente la réalité en pratiquant le décloisonnement générique. Elle offre le champ d'expériences nécessaire aux expressivités personnelles en même temps qu'elle permet de saisir « l'esprit d'une époque » à travers l'éclatement des formes. Cette hybridité est un acte de transgression qui n'appartient pas uniquement à la littérature africaine, ni au roman contemporain. Bakhtine a su montrer dans ses sommes la « souplesse absorbante »<sup>23</sup> du roman :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésie, ...) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes théoriques, scientifiques, religieux, etc.). En principe, n'importe quel genre peut s'introduire dans la structure d'un roman [...].<sup>24</sup>

### **La Vie et demie de Sony Labou Tansi**

Et c'est cette capacité à traverser les genres et les convenances qu'il faut retenir pour aborder le premier roman de Sony Labou Tansi *La Vie et demie*. Acte de dénonciation, acte de transgression, ce roman déroute, agresse et fascine. Chronique tourmentée de la Katamalanasi et des obsessions de ses chefs, le roman se construit autour de trois intrigues qui ne démêlent pas le fil de la chronologie, ni ne caractérisent l'espace de cette tragédie hallucinée. Le romancier récite les effets de réel pour bâtir un univers fantasmagique où tout événement ou parole est une extravagance. Ce monde est fou et, comme le dirait Bakhtine, c'est « un monde à l'envers » où les victimes pourchassent les bourreaux, où la démesure qualifie tout acte quotidien. Cet univers de la

surenchère où se côtoient l'hyperbole, la farce, la création de néologismes, la motivation de l'onomatopée, les figures caricaturales des chefs, les registres vulgaires et sexuels entrent en écho avec la fameuse « littérature carnavalesque » que Bakhtine a su rendre évidente pour l'œuvre de Rabelais<sup>25</sup>. Ce monde inversé est aussi une « ruse », puisqu'il libère pour mieux faire comprendre son contraire, qu'il exprime *a contrario* tout ce qui n'est pas ou ne devrait pas être.

Lors du Carnaval<sup>26</sup> l'ordre hiérarchique est détruit symboliquement et toutes les distances sociales sont provisoirement abolies. Les contacts humains n'obéissent plus à des conventions mais sont au contraire totalement libres, ce qui permet toutes les excentricités, les mésalliances et les profanations. Le carnaval a aussi une valeur rituelle, car tout le monde y est associé et il se réalise sur la place publique. C'est un exutoire dont le but est le renouveau et l'ouverture. Il s'agit d'un moment transitoire figurant le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance.

En littérature, ces valeurs inversées se caractérisent par leur réaction aux genres, car le récit se nourrit de l'actualité (en refusant la distance historique), de l'expérience au détriment de la tradition, et aussi de l'acceptation d'une pluralité de voix et des styles, c'est-à-dire la reconnaissance des genres intercalaires. Dans *La Poétique de Dostoïevski*, Bakhtine met en évidence une série de caractéristiques de cette littérature carnavalesque, dont le critique Jay Bochner a établi une liste précise<sup>27</sup>, reprise ci-après afin d'en mesurer l'application au roman *La Vie et demie*<sup>28</sup> : la connivence entre les éléments théoriques conçus à partir des romans de Dostoïevski et le contenu de *La Vie et demie* y est des plus remarquables. Qu'on en juge par les quelques exemples suivants :

*Présence de l'aventure et du fabuleux* : l'espace et la temporalité sont insaisissables ; le fantôme de Martial, l'opposant refusant de mourir, traverse tout le récit, et Chaïdana aux gros cheveux fête ses cent vingt-neuf ans (p. 170).

*effondrement de la personnalité* : les divers despotes de la Katamalanasi perdent la raison et Henri-au-cœur-tendre se met à parler une langue que personne ne comprend. Plus tard, le mot « enfer » est inscrit à l'encre sur le front de Jean-Cœur-de-Père, ce qui le conduit à se suicider. (p. 125 et 139).

*Analyse de la personnalité destructrice ou incohérente (pour aboutir à une entité rendue étrangère à elle-même)* : la révolte de Chaïdana après la mise à mort de son père Martial, ses actes destructeurs, sa folie, sa mort.

*Point de mire curieux ou exceptionnel, de loin ou de trop près* : les énumérations d'une série des 2000 fils de Jean-Cœur-de-Père (p.148-149), les 93 identités de Chaïdana (p. 53); sa grossesse qui dure dix-huit mois et seize jours (p. 74).

*Scandales, excentricités, violences aux coutumes et aux convenances du parler* : vulgarité langagière, scène de cannibalisme (p. 17), le viol de Chaïdana (p. 72).

Le mot « inapproprié », franc-parler qui profane le sacré ou fait violence à l'étiquette :

1. *Termes contrastés, paradoxaux ou vulgaires* : « la loque-père » (p. 12), la violence de toute la scène de torture en incipit du roman.
2. *Polyphonie délibérée, rejet de l'unité des genres traditionnels* : la poésie exclamative (p. 53), les vers « gauchistes » (p. 126) ou encore l'article de loi dans « une langue que personne ne comprit jamais » (p. 128).
3. *Utilisation fréquente de genres insérés (lettres, manuscrits, style journalistique)* : une lettre ouverte adressée par les gens de Martial à Jean-Oscar-Cœur-de-Père (136-137).
4. *Ecriture qui évolue dans un présent vivant (le moment n'est pas clos)* : cette histoire semble sans fin puisque les générations se succèdent et qu'aucun changement ne semble possible. Le récit s'interrompt en nous laissant penser qu'il n'y a pas de solution à la violence.
5. *Renonciation à l'image littéraire en faveur de l'expérience personnelle et de l'invention libre* : Le roman est présenté - par son auteur - comme une fable : « le jour où me sera donnée l'occasion de parler d'un quelconque aujourd'hui, je ne passerai pas par mille chemins, en tout cas pas par un chemin aussi tortueux que la fable » (p. 10).

## Conclusion

L'expressivité structurelle de l'univers romanesque est sans doute l'élément le plus pertinent pour explorer ce fameux « rapport original à l'héritage », puisqu'elle peut jouer tant sur des cultures que des genres différents. Son hybridité se nourrit des transgressions à l'œuvre dans l'histoire ou dans le récit, ces deux niveaux d'interprétations se trouvant liés grâce à la ruse de la distanciation qui associe le lecteur au monde représenté. Celui-ci est complice du narrateur, mais aussi de l'auteur lorsqu'il s'agit de la « récupération » de formes traditionnelles, comme j'ai eu l'occasion de le montrer dans le cas de Kourouma. On peut cependant s'interroger encore sur l'identité de ce destinataire et de sa capacité ou sa volonté à réagir à la fiction représentée : à qui s'adressent les auteurs ? Qu'attendent-ils de leurs lecteurs ? Bien qu'on puisse répondre partiellement à ces questions, l'ambiguïté et l'incertitude véhiculées par ces interrogations sont aussi sûrement une ruse à ne pas négliger !

La ruse formelle se présente comme une alternative textuelle à la violence représentée et témoigne de l'exploitation-appropriation de la langue française en Afrique subsaharienne, arme de colonisation et de décolonisation mentale. L'écriture de la ruse est un espace en mouvement qui « spéculer sur les oppositions pour mieux les surmonter »<sup>29</sup> et qui fait cohabiter plusieurs univers de sens, qu'il s'agisse d'une relation imaginaire, de réinterprétation ou de juxtaposition : en soi, elle est la preuve la plus tangible de la liberté conquise grâce à la langue.

## Notes

<sup>1</sup> « Parler en langue, c'est remettre l'esprit au monde » Entretien avec Kossi Efoui, *Notre Librairie*, n° 159, Paris, adpf, juillet-septembre 2005, p. 117.

<sup>2</sup> Qu'il suffise de penser au colloque de Beyrouth, lors du IX<sup>e</sup> Sommet de la Francophonie, le 26 septembre 2001.

<sup>3</sup> Pour reprendre le titre de Pierre Dumont : *Le Français langue africaine*, Paris, L'Harmattan, 1990.

<sup>4</sup> Cité par Pierre Soubias, « Entre langue de l'autre et langue à soi » in *Francophonie et identités culturelles* (Dir. Ch. Aubert), Paris, Karthala, 1999, p. 130.

<sup>5</sup> M. Gassama, *La Langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, Karthala, 1995, p. 23.

<sup>6</sup> Cité par Pierre Soubias, *op.cit.*, p. 131.

<sup>7</sup> Pierre-Joseph Laurent, « Lieux et non-lieux de la ruse dans la société mossi » in *Les Raisons de la ruse - une perspective anthropologique et psychanalytique* (dir. S. Latouche et M. Singleton), Paris, la Découverte/M.A.U.S.S., 2004, p. 177.

<sup>8</sup> Pierre Soubias, *Op. cit.*, p. 127. Déclaration faite au Québec en 1987.

<sup>9</sup> Boniface Mongo-Mboussa, *L'Indocilité, supplément au Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, Continents noirs, 2005.

<sup>10</sup> Hampaté Bâ, *L'étrange destin de Wangrin*, Paris, 10/18, 1973.

<sup>11</sup> Blaise Cendrars, *Anthologie nègre*, Paris, Denoël, TADA, 2004 (1921). De nombreux contes sont choisis parmi des volumes rédigés par des missionnaires ou des colons. Certains sont extraits de *Contes populaires de l'Afrique occidentale* (Paris, 1913) de François Equilbecq, dont Hampaté Bâ fut le traducteur.

<sup>12</sup> Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris-Dakar, Présence africaine, 2003 (1982), p. 12. En lingala, langue du Congo, le nom MOPEKISSA signifie « censeur ». Dans ce roman, toute l'onomastique est motivée, accentuant ainsi par le biais de l'hétérolinguisme la ruse sémiologique en activité dans le récit.

<sup>13</sup> Henri Lopes, *Op. cit.*, p. 260.

<sup>14</sup> Henri Lopes, *Op. cit.*, p. 370.

<sup>15</sup> Pierre-Joseph Laurent, « Lieux et non-lieux de la ruse dans la société mossi » in *Les Raisons de la ruse - une perspective anthropologique et psychanalytique* (dir. S. Latouche et M. Singleton), Paris, la Découverte, 2004, p. 177.

<sup>16</sup> Voir l'article de H. K. Bahba « DissemiNation : time, narrative, and the margin of modern nation » in *Nation and Narration*, London, Routledge, 1990.

<sup>17</sup> Entretien avec Yves Chemla (*Notre Librairie* n° 16) cité par M. Borgomano, *Des hommes ou des bêtes*, L'Harmattan, 2000, p. 28.

<sup>18</sup> Selon la formule de Jean Derive. Voir « Style et fiction d'oralité dans la narration de quelques romans francophones » in Diop, Papa Samba (dir.) *Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>19</sup> Madeleine Borgomano, *Des Hommes ou des bêtes ?*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 30.

<sup>20</sup> Amadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Points Seuil, 1998, p. 380-381.

<sup>21</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983 (chapitre : L'épopée), cité in Lilyan Kesteloot, Dieng Bassirou (dir.), *Les épopées d'Afrique noire*, Paris, Karthala, 1997, p. 23.

<sup>22</sup> Ahmadou Kourouma, *Op. cit.*, p. 307-308.

<sup>23</sup> Pour reprendre la formule de J.-J. Séwanou Dabla, *Nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 244.

<sup>24</sup> M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 141.

<sup>25</sup> Sur le sujet, voir l'article d'Anny Wynchank « La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La Vie et demie* : le carnivalesque » in *Sony Labou Tansi - Témoin de son temps*, (dir. D.G. Lezou et P. N'Da), Limoges, PULIM, 2003, pp. 83-96.

<sup>26</sup> Comme l'a précisé Anny Wynchank (in *Op. cit.*, p. 85) : « Le carnaval n'est pas une manifestation inconnue en Afrique [...] ».

<sup>27</sup> Jay Bochner a dressé la liste utilisée ci-dessus in « Cendrars surprise » in *Revue Sud, colloques Poésie-Cerisy* : « Modernités de Blaise Cendrars », Marseille, 1988, p. 51.

<sup>28</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Points Seuil, 1979. Les pages indiquées dans la liste d'exemples font référence à cette édition.

<sup>29</sup> Jean Burgos, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 168.